UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

VALCIR BELLÉ JUNIOR

O percurso de Paulo Leminski em *Vida*: a biografia de uma autobiografia

SÃO PAULO
2017

VALCIR BELLÉ JUNIOR

O percurso de Paulo Leminski em *Vida*: a biografia de uma autobiografia

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, no programa de pós-graduação em Estudos Culturais, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 22 de novembro de 2017. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração: Estudos Culturais

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Bellé Junior, Valcir

O percurso de Paulo Leminski em *Vida* : a biografia de uma autobiografia / Valcir Bellé Junior ; orientador, Jefferson Agostini Mello. – 2017

286 p. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão corrigida

1. Poetas - Brasil. 2. Biografias - Análise. 3. Leminski, Paulo, 1944-1989. 4. Vida (Livro) - Análise. I. Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 869.915

Nome: BELLÉ JUNIOR, Valcir

Título: O percurso de Paulo Leminski em *Vida*: a biografia de uma autobiografia

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
Programa de Estudos Culturais, da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: 22 de novembro de 2017

Banca Examinadora

Nome: Raquel Illescas Bueno

Instituição: Departamento de Literatura e Linguística da Universidade Federal do Paraná

Julgamento: Aprovado

Nome: Jorge Hoffmann Wolff

Instituição: Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de
Santa Catarina

Julgamento: Aprovado

Nome: Adriano Schwartz

Instituição: Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

*para meu pai, minha mãe, minha irmã e seus
samurais, aos amigos – pelos papos e pela
paciência – e a todas e todos os poetas que se
inspiram em leminski*

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pela inspiração permanente.

A meu pai, pelo apoio incontestado.

A minha irmã, por estar sempre ao meu lado.

A Giovana Suzin, que me presenteou com o *Vida*, me incentivou a estudá-lo e deu as primeiras ideias para esta pesquisa.

A meu orientador, Jefferson Agostini Mello, por toda ajuda, paciência e gentileza.

Aos amigos e amigas, pela camaradagem de todas as horas.

tirei cartão da biblioteca pública de curitiba. e sou feliz.
biografias de poetas, só biografias de poetas – estou lendo.
qualquer um a que o tempo tenha concedido o nome de poeta.
bilac. antero de quental. pessoa. augusto dos anjos. vitor hugo.
nessa faina, varo as noites.
estou com uma visão muito erotizada do ato de ler. o tesão do texto.
quero ler VIDA. mesmo quando leio....

(LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 165)

RESUMO

BELLÉ JUNIOR, Valcir. **O percurso de Paulo Leminski em *Vida***: a biografia de uma autobiografia. 2017. 286p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão corrigida.

O presente projeto de pesquisa debruça-se sobre o livro *Vida* (Companhia das Letras, 2013), de Paulo Leminski. Trata-se do volume que reúne as únicas quatro biografias escritas pelo poeta entre os anos de 1983 e 1986: *Cruz e Sousa – o negro branco* (1983), *Bashô – a lágrima do peixe* (1983), *Jesus a.c* (1984), *Trótski – a paixão segundo a revolução* (1986). Os livros foram publicados esparsamente entre 1983 e 1986 pela editora Brasiliense. Os três primeiros compunham uma coleção chamada *Encanto Radical*, enquanto o último integrou a coleção *Antologias & Biografias*. A proposta da editora pedia um texto próximo a referências contemporâneas, capaz de conversar com seu tempo. Leminski fez isso a seu modo, poético e errático. O objetivo desta pesquisa é investigar os fragmentos autobiográficos presentes nas obras e com isso testar uma hipótese: poderia o livro *Vida* conter uma autobiografia fragmentária do poeta? Esta pesquisa deseja mapear o que há de cada biografado em Leminski, bem como o que há de Leminski em cada uma das biografias que escreveu. É possível que esse percurso nos dê pistas sobre a natureza do texto que o poeta produziu nestas obras, pois notoriamente não estamos falando de um texto biográfico convencional (seria *Vida* uma série de biografias poéticas, um conjunto de ensaios biográficos, uma biografia criativa, ou apenas breves perfis literários?).

Palavras-chave: Biografia. Autobiografia. Vida. Obra. Leminski.

ABSTRACT

BELLÉ JUNIOR, Valcir. **The journey of Paulo Leminski in *Vida***: the biography of an autobiography. 2017. 286p. Dissertation (Master in Philosophy) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2017. Corrected version.

This research is focused on the book titled *Vida* (Companhia das Letras, 2013), written by Paulo Leminski. It is the volume which brings together the only four biographies written by the poet between the years 1983 and 1986: *Cruz e Sousa – o negro branco* (1983), *Bashô – a lágrima do peixe* (1983), *Jesus a.c* (1984), *Trótski – a paixão segundo a revolução* (1986). These books were published sparsely between 1983 and 1986 by publisher Braziliense. The first three books made up a collection called *Encanto Radical*, while the last one integrated the collection *Antologias & Biografias*. The proposal of the publishing company demanded a text close to contemporary references, and able to dialogue with its time. Leminski did it by his own way, poetic and erratic. The objective of this research is to investigate the autobiographical fragments of the book and thereby test an hypothesis: could *Vida* encompass a fragmentary autobiography of the poet? This research want to map out what exist of each biographee in Leminski, as well as what exist of Leminski in every biography that he wrote. Moreover, this journey may bring us some clues about the nature of the text that the poet has produced on these works, because notoriously we are not talking about a conventional biographical text (what is *Vida*: a serie of poetic biographies, a collection of biographical essays, one creative biography, or only brief literary profiles?).

Keywords: Biography. Autobiography. Life. Work. Leminski.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Autorretrato de Bashô	p. 99
Figura 2 – Autorretrato invertido	p. 99
Figura 3 – Poema de Leminski	p. 136
Figura 4 – Poema de Leminski	p. 137
Figura 5 – Poema e legenda de Leminski	p. 138
Figura 6 – Poema e legenda de Leminski	p. 236

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	p. 12
1.1 MISTÉRIOS SÍGNICOS	p. 22
1.2 DOIS CAMPOS E UMA FRONTEIRA: BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA	p. 26
1.3 BIOGRAFIA E BIOGRAFEMA	p. 29
1.4 AUTOBIOGRAFIA	p. 42
1.5 CAPÍTULO A CAPÍTULO	p. 48
2 UM POEMA- EPÍGRAFE	p. 52
3 LEMINSKI – O BRANCO NEGRO	p. 54
3.1 O REBELDE	p. 57
3.2 AXÉ OPÔ AFONJÁ	p. 69
3.3 SIMBOLISTA OU EXPRESSIONISTA?	p. 74
3.4 OUTRA COLAGEM	p. 75
3.5 POESIA NÃO É LITERATURA	p. 79
3.6 UMA BREVIDADE E UMA EXUBERÂNCIA	p. 81
4 BASHÔ O JAPÃO EM MIM	p. 89
4.1 A VIAGEM PARA FORA E A VIAGEM PARA DENTRO	p. 97
4.2 OS SAMURAI	p. 101
4.3 O <i>VAGRANT</i> E O VAGABUNDO	p. 102
4.4 SANTOS E ANALOGIAS	p. 110
4.5 BASHÔ MORRE NO PRIMEIRO CAPÍTULO	p. 113
4.6 O TRADUTOR	p. 117
4.7 UM POUCO ZEN, UM POUCO KOAN	p. 126
4.8 HAICAIS	p. 135
5 JESUS, O SUPERPOETA	p. 140
5.1 O REVOLUCIONÁRIO	p. 145
5.2 O EVANGELHO SEGUNDO DOMINGOS	p. 147
5.3 PARA ALÉM DA CARTA DE INTENÇÕES	p. 153
5.4 JESUS JOYCE	p. 165
5.5 A ECONOMIA SEGUNDO JESUS	p. 170
5.6 JESUS E AS MULHERES	p. 172
5.7 O SIGNO SUBVERSOR DE JESUS	p. 176
5.8 UMA NOVA TRADUÇÃO	p. 181
6 O LEÃO RUSSO	p. 185
6.1 ALIÓCHA X IVAN	p. 194
6.2 O SOPRO ÉPICO-UTÓPICO	p. 199
6.3 A VAIDADE INTELECTUAL DOS PRIMEIROS DA TURMA	p. 204
6.4 SANTIDADE E UTOPIA	p. 209
6.5 OUTUBRO	p. 215
6.6 REVOLUCIONÁRIOS PROFISSIONAIS	p. 217
6.7 STÁLIN	p. 226

6.8 PROSCRITO, RENEGADO E PERSEGUIDO	p. 230
6.9 GUERRA E ARTE	p. 234
7 O EXÍLIO DE PAULO E LEON	p. 245
7.1 - O SENTIMENTO DE EXÍLIO EM LEMINSKI	p. 249
7.2 - ESTA CIDADE ME SIGNIFICA	p. 251
7.3 - A CRUZ DO PILARZINHO – O ENDEREÇO DO AUTOEXÍLIO	p. 255
7.4 - A OUTRA FACE DO EXÍLIO	p. 259
8 CONCLUSÃO	p. 267
9 REFERÊNCIAS	p. 279

1 INTRODUÇÃO

Quando o relógio da Maternidade Vitor do Amaral, no centro de Curitiba, bateu 19h10 do dia 24 de agosto de 1944, nascia o primogênito do casal Paulo Leminski e Áurea Pereira Mendes. O pequeno Paulo Leminski Filho, como foi registrado, venceu a vocação eclesiástica que lhe acompanhou durante a infância, e não se adequou à disciplina das artes marciais, tampouco à caretice da academia, no decorrer da juventude. Acabou por se apaixonar pela poesia e ter um caso de amor e ódio com a linguagem: em 44 anos de vida, quase todos vividos em sua cidade natal, publicou poesia, literatura infantil, contos, ensaios, artigos, novelas, roteirizou quadrinhos, criou slogans publicitários, vendeu LSD, lutou judô, deu aulas, escreveu e compôs músicas e teve três filhos. Foi uma figura conhecida e admirada, tanto pela verve e pelo talento com as palavras quanto pelas polêmicas, que cultivou nos círculos pessoais, literários e ideológicos. O reconhecimento veio ainda em vida, com a publicação de livros, antologias e gravação de poesias e letras de música por compositores famosos. A popularidade, no entanto, foi póstuma. Recebeu seu único prêmio Jabuti em 1995, seis anos após sua morte, e tornou-se um best-seller em 2013, com a antologia *Toda Poesia*, feita pela Companhia das Letras. O sucesso permitiu que a exposição *Múltiplo Leminski*, com a curadoria de Alice Ruiz, percorresse museus de Curitiba, Maringá, Foz do Iguaçu, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Goiânia e Fortaleza. Permitiu também o relançamento de *Vida* (Companhia das Letras, 2014), objeto de análise desta pesquisa.

Vida é a reunião de quatro livros escritos por Paulo Leminski e publicados original e separadamente pela editora Brasiliense entre os anos de 1983 e 1986: *Cruz e Sousa – o negro branco* (1983), *Bashô – a lágrima do peixe* (1983), *Jesus a.c* (1984), *Trótski – a paixão segundo a revolução* (1986). Os títulos possuem uma característica que parece evidente – são biografias, as quatro únicas escritas pelo poeta – mas como veremos no decorrer deste trabalho, elas guardam em si questões mais delicadas sobre a natureza de seu gênero literário. Estas biografias foram objeto de pesquisas recentes em variados campos do conhecimento, como a Teoria da Literatura e a Psicanálise¹. Cada um destes campos oferta um olhar diverso, atento as nuances específicas. O presente trabalho, ancorado no campo dos Estudos Culturais, oferta um olhar biográfico, com as lentes do contextualismo radical de Raymond Williams,

1 Na psicanálise, destaco aqui a dissertação de Roberta Trombini Pires, para Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Da Vida o Verso: Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski*. No campo da Teoria da Literatura, o ensaio *Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida*, da professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense, Celia Pedrosa, que é parte importante desta pesquisa.

que nos permitem observar perspectivas novas: a relação entre vida e *Vida*, bem como entre os gêneros biográfico e autobiográfico no interior da obra.

As biografias foram encomendadas pela editora Brasiliense, que na época buscava personagens novos e abordagens originais para sua coleção *Encanto Radical*. Ela levou ao prelo mais de 80 títulos e tinha em seu elenco, além de Leminski, outros escritores de renome como Marília Bernardes Marques, Orlando Senna, Marcio Bilharinho Naves, Rogério Durst De Moraes, Leandro Konder, Maria Célia Wider, Horácio González, Antonio Bivar e Luzia De Maria Rodrigues Reis.

Apesar de constar, na orelha da republicação de *Vida* feita pela Companhia das Letras, a informação de que as quatro obras escritas por Leminski foram lançadas pela Encanto Radical, a última delas, *Trótski – a paixão segundo a revolução*, foi publicada em outra coleção, chamada *Antologias & Biografias*². Essa diferenciação é apenas formal, e ainda que haja, como veremos, algumas diferenças entre as três primeiras biografias e a derradeira, de Trótski, as quatro obras encomendadas pela Brasiliense seguiam as mesmas premissas: pedia que o texto biográfico fosse veloz e humanizado, semelhante a um perfil jornalístico, e sobretudo que conversasse com referências contemporâneas. (Vaz, p. 239, 240). Além do mais, Leminski as produziu em sequência e as concebeu como um projeto único, como fica expresso no depoimento dado em 24 de julho de 1985, no Auditório Paul Garfunkel, da Biblioteca Pública do Paraná, quando respondeu perguntas feitas pelo público. Este depoimento foi encontrado postumamente e anexado ao livro *Vida*. Antes, porém, somado às demais perguntas e respostas, foi conformado como livro, de título *Um escritor na Biblioteca*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba.

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, Paulo, 2014b, p. 10).

2 O slogan desta coleção era “Um mergulho na genialidade de personalidades extraordinárias” e contava com títulos como *Antonio Gramsci – uma vida*, de Laurana Lajolo; *Vianinha – Teatro, televisão e política*, uma seleção de textos feita por Fernando Peixoto; e *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, de Vera D’Horta Beccari.

A nota acima justifica a escolha do título e a reunião das obras num único volume chamado *Vida*, como era o desejo do poeta. Isso só aconteceu em 1990, cerca de um ano após sua morte, em publicação da editora Sulina. O livro voltou ao catálogo somente em 2013³, com a reedição feita pela Companhia das Letras, em comemoração aos 70 anos que o poeta faria na ocasião. Como já foi mencionado, é justamente esta reedição mais recente de *Vida* o objeto de análise desta pesquisa.

É importante destacar que a década de 1980, período em que foram escritas as quatro biografias, foi de intensa produtividade para o poeta, sendo que grande parte de seus trabalhos foram encomendados pela mesma editora Brasiliense, gerando uma estabilidade financeira que duraria até 1986 e permitiria que Leminski deixasse de lado a publicidade – ofício que lhe valeu rendimentos antes e depois da Brasiliense – e priorizasse os pedidos de biografias e traduções feitas especialmente pelo dono da editora, Luis Schwarcz, e pelo então diretor executivo Caio Graco Prado. Foi somente após a ótima aceitação do primeiro livro para a coleção Encanto Radical, *Cruz e Sousa – o negro branco* (que se tornou uma espécie de cartão de visitas de Leminski dentro da Brasiliense), que os dois lhe deram absoluta liberdade para que ele escolhesse a dedo três outros biografados. (VAZ, 2009, p. 239, 240).

Vida tem 389 páginas – 62 para a biografia de Cruz e Sousa, 76 para Bashô, 87 para Jesus, e 149 para Trótski, além de folha de rosto, sumário, epígrafe (o poema de Domingos Pellegrini), as quatro páginas do prefácio de Alice Ruiz e a nota datada de 1985. Elenca-se aqui nesta introdução, e a princípio, essencialmente os dados externos, informativos e objetivos, a fim de se tecer um comentário prévio antes da análise e interpretação, que terão sua vez nos capítulos seguintes⁴. As quatro biografias são capituladas – 15 capítulos para Cruz e Sousa, oito para Bashô, 13 para Jesus e 17 para Trótski. Esta opção pela divisão em capítulos breves, para além de doar agilidade e velocidade ao texto biográfico, torna-o fragmentário: aparte a biografia de Trótski, narrada cronologicamente, o que agrega aos capítulos uma função de marcação temporal, nas demais a partição capitular se opera por temas, por vezes dispersos. Ou seja, cada capítulo é um fragmento que pinta parte da imagem que Leminski deseja projetar sobre seus biografados, dando uma ideia caleidoscópica que traz elementos de outros gêneros para auxiliar na narrativa: um texto híbrido, portanto, que

3 As citações de *Vida* incluídas neste trabalho datam de 2014, pois a versão em minha posse é a 3ª reimpressão, feita um ano depois do lançamento original.

4 Referencio neste trecho o livro *O Estudo Analítico do Poema*, de Antonio Candido, que tece didaticamente explicações sobre *comentário, análise e interpretação* de poemas, mas que pode ser transposto, em suas linhas mais gerais, para o estudo de outros gêneros: “O comentário é essencialmente o esclarecimento objetivo dos elementos necessários ao entendimento do poema. [...]. Para estudiosos de mentalidade positivista, só o comentário pode ser algo de universalmente respeitável, porque se dirige a aspectos verificáveis, de cunho histórico, linguístico, biográfico, etc.” (CANDIDO, 1996, p. 14, 15)

conecta a linguagem biográfica a um tom que por vezes se aproxima do artigo, da crônica, da reflexão, do comentário, da poesia, do jornalismo literário e também do ensaio.

A questão do hibridismo e das culturas híbridas é tema de múltiplas conceituações nos mais diversos campos do conhecimento. Seus contornos mais decisivos talvez estejam em Michel Foucault, Jaques Derrida, Gilles Deleuze, Jesus Martín-Barbero, Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall e especialmente Néstor García Canclini – os três últimos basilares para o campo dos Estudos Culturais, onde está ancorado este trabalho. É certo que Leminski é um herdeiro das culturas híbridas, está imerso nas reflexões de tradição, modernidade e pós-modernidade, nesse processo de combinatórias e sínteses, de recepção e apropriação de bens simbólicos, neste complexo balanço entre o popular e o erudito que expandirá exponencialmente o que Canclini chamou de gêneros impuros em *Culturas Híbridas*. Neste trabalho, quando falamos em hibridismo ou em texto híbrido, remetemos particularmente a uma mistura de gêneros textuais muito recorrente da produção leminskiana. Em *Vida*, como dito, o texto biográfico aproxima-se constantemente de outros gêneros, instabilizando dessa forma a tradição da produção biográfica e reforçando esta característica híbrida, que Celia Pedrosa avizinhará à figura do *centauro*, um ser essencialmente híbrido.

Existem dois processos, de acordo com Canclini, que levarão à desarticulação cultural da América Latina, seu foco de estudo: o descolecionamento e a desterritorialização. O descolecionamento diz respeito ao fim da produção de bens colecionáveis, um resultado direto do choque e da consequente quebra de fronteiras entre as culturas popular, massiva e elitista. Os avanços tecnológicos, como o *videocassete*, *videogame*, *fotocopiadora* (e mais recentemente, elevando este mote ao extremo, a digitalização e a internet) destituíram as referências que balizavam e doavam sentido às coleções, permitindo que um bem cultural seja reproduzido com uma facilidade e velocidade cada vez imperiosamente maiores.

A desterritorialização, para Canclini, não diz respeito unicamente a fatores geográficos, mas se estabelece pela transnacionalização dos processos simbólicos, um efeito da descentralização de empresas e da disseminação, eletrônica e telemática, de produtos. Também são incorporados entre as variáveis da desterritorialização os processos migratórios multidirecionais, ecos da experiência diaspórica.

¿En qué reside, entonces, la novedad de la descolección, la desterritorialización y la hibridez posmodernos? En que las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas consistentes.

Los artistas y escritores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo siempre referentes de legitimidad. Las transgresiones de los pintores modernos se han hecho hablando del arte de otros.

[...] La visualidad posmoderna, en cambio, es la escenificación de una doble pérdida: del libreto y del autor. La desaparición del libreto quiere decir que ya no existen los grandes relatos que ordenaban y jerarquizaban los periodos del patrimonio, la vegetación de obras cultas y populares en las que las sociedades y las clases se reconocían y consagraban sus virtudes.

[...] El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales.

El otro intento moderno de refundar la historia fue la subjetividad del autor. Hoy pensarnos que la exaltación narcisista del pintor o el cineasta que quieren hacer de su gestualidad el acto fundador del mundo es la parodia pseudolaica de Dios.

[...] Sin libreto ni autor, la cultura visual y la cultura política posmodernas son testimonios de la discontinuidad del mundo y de los sujetos, la copresencia -melancólica o paródica, según el ánimo- de variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas, y que las tendencias políticas ensayan ... (CANCLINI, Néstor García, 1989, p. 307, 309)

A partir desta instabilidade social e da pluralidade semântica, Canclini busca entender como se dá a construção de sentidos na arte popular e culta em meio a estas mesclas inevitáveis que se dão com a interação simbólica massiva. São o descolecionamento e a desterritorialização os responsáveis pela expansão dos gêneros impuros. Mas o que seriam, propriamente, estes gêneros impuros?

Hablamos de artistas y escritores que abren el territorio de la pintura o el texto para que su lenguaje migre y se cruce con otros. Pero hay géneros constitucionalmente híbridos, por ejemplo el grafiti y la historieta. Son prácticas que desde su nacimiento se desentendieron del concepto de colección patrimonial. Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva. (CANCLINI, Néstor García, 1989, p. 314)

O gênero impuro, para além de entrecruzar o visual e o literário, o popular e o culto, já nasce, por constituição, híbrido e constrói um modo particular de contar a pós-modernidade – exemplos sintomáticos, para Canclini, são o grafite⁵ e a historieta. É certo que o gênero biográfico, apesar de ser composto por conhecimentos de inúmeros campos, não é

5 Leminski também reconheceu o potencial do grafite. Não foram poucas as vezes em que saiu pelas ruas de Curitiba com um spray na mão pintando seus versos nos muros de Curitiba. Alguns trechos de *O bandido que sabia latim* nos contam um pouco a esse respeito. Na segunda metade da década, um grupo de adolescentes se aproximou do poeta, e mesmo com a diferença de idade, havia algumas convergências entre eles: “Falaram de suas paixões pelos grafites agressivos, pelas gangues da madrugada, spray na mão, tudo pela poesia espontânea: Celacanto provoca maremoto; Lerfã mu.” (VAZ, 2009, p. 186). Em trecho incluído nos anexos do livro, Vaz seleciona algumas frases de Leminski gravadas por Cesar Bond. Numa delas o poeta fala sobre linguagem: “Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito.” (VAZ, 2001, p. 361). Porém, acredito que mais significativo seja um de seus poemas mais conhecidos, publicado originalmente no livro *Ideolágrimas*, e incluído em *Toda Poesia*: “palpite / o grafiti / é o limite”. (LEMINSKI, 2014a, p. 153).

essencialmente impuro pelo fato de não mesclar, já a princípio, as linguagens popular e culta. Em grande medida, as biografias se acerbam apenas à linguagem culta e não raro se valem apenas de palavras, descartando a interlocução com as imagens. Em *Vida*, contudo, percebemos um quadro bastante diferente. A mescla entre o popular e o erudito (não só no corpo do texto, mas também nas epígrafes), bem como o uso de imagens, são parte da essência do livro. Esse perpassar por diferentes, e por vezes divergentes, gêneros é o que dá a marca de originalidade à tetralogia e o que a faz conversar intimamente com o estilo do autor em suas demais produções. *Vida* foi concebido como um projeto literário que combina linguagens, gêneros, estéticas, palavra e imagem. Quando mencionamos, portanto, o hibridismo dos textos da tetralogia, recepcionamo-lo como um reflexo destes processos de descolecionamento e desterritorialização detalhados por Canclini, e reconhecemos nestes textos marcas profundas do gênero impuro, expressão máxima que caracteriza seu aspecto híbrido, sua característica elementar.

O hibridismo de *Vida*, dessa forma, antecipa e complementa o estilo, e principalmente as informações e dados selecionados por Leminski, a fim de montar uma imagem caleidoscópica de seus personagens, capítulo a capítulo, sendo que muitas das quais projetam sua própria autoimagem. Um exemplo desse procedimento é a epígrafe do terceiro capítulo de *Cruz e Sousa – o negro branco*, intitulado *miséria, roupa de cetim*.

*A refavela
Batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da costa
De uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim*

GILBERTO GIL, “REFAVELA”
(GIL, Gilberto apud LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.28)

Ao valer-se de um trecho de uma conhecida canção popular de Gilberto Gil, o poeta paranaense logra um procedimento textual triplo: atende ao pedido da coleção Encanto Radical de fazer o texto conversar com referências contemporâneas; referencia um amigo e parceiro inscrevendo, assim, um fragmento autobiográfico; e antecipa a ideia de *paradoxo*⁶ que desenvolverá, de maneira bastante erudita, ao longo das três páginas deste capítulo, apropriando aspectos culturais, de informações contextuais, históricas e biográficas, e aproximando-as do ofício de poeta de seu biografado, sem deixar de lado as referências a

6 Creio que no caso de Cruz e Sousa, a partir da visão de Leminski, este *paradoxo* tenha relação direta com a etimologia da palavra: ser contrário à *doxa*, à opinião comum, à opinião corrente.

outros artistas, tampouco a autorreflexão. Em *miséria, roupa de cetim*, Leminski narra rapidamente a infância de Cruz e Sousa focando no paradoxo do *negro branco*: filho do escravo Guilherme da Cruz e da ex-escrava Eva da Conceição, Cruz e Sousa foi adotado pelos proprietários de seus pais, o casal branco Guilherme Xavier de Sousa (de quem herdou parte do sobrenome) e Clarinda Fagundes Xavier de Sousa, que não puderam ter filhos.

E aí, entre rendas e porcelanas, começou uma vida dupla, raiz de sua tragédia pessoal: futura fonte da voltagem maior da sua poesia.

Imaginem um negrinho da senzala criado com todos os desvelos e sofisticções da casa-grande. Esse foi Cruz e Sousa.

Anomalia sociocultural no Brasil escravocrata do Segundo Império, exceção, desvio, aí temos a matéria-prima para um poeta. Afinal, que é poesia senão discurso-desvio, mensagem-surpresa, que, essencialmente, contraria os trâmites legais da expressão, numa dada sociedade? (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 29)

É possível, a fim de complementar esse exemplo, voltar os olhos para um trecho da dedicatória do mesmo livro, a qual reforça o viés autobiográfico: “*ao lado negro, do lado da minha mãe*”. (LEMINSKI, 2014b, p.17). Como veremos nos próximos capítulos desta pesquisa, cada um dos biografados revela facetas importantes do biógrafo – a relação entre a epígrafe, dedicatória e o capítulo *miséria, roupa de cetim*, sugere uma delas: o *paradoxo* que o próprio Leminski vivia com suas ascendências – *Cruz e Sousa - o negro branco* e *Leminski - o branco negro*, cuja avó materna, Inocência Alvez, possuía ascendência negra e carijó, etnia indígena que se espalhava pelo litoral sul e sudeste do país. Além disso, como sabemos, o biógrafo era descendente de poloneses, o que repercute nesse paradoxo e numa espécie de deslocamento.

O prefácio de Alice Ruiz, incluído nas duas edições de *Vida*, nos dá mais pistas sobre a natureza dessas facetas, ou seja, das características de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski as quais Leminski exalta, projetando, dessa forma, uma imagem de si mesmo. Segundo Alice Ruiz, todas as biografias preservam, em suas entrelinhas e subtextos, ricas nuances autobiográficas. Ela refere-se aos biografados como os “modelos principais” de Leminski, como seus “heróis por excelência”. Eles seriam, sobretudo, “poetas, santos e mestres, revolucionários, que representam quatro aspectos de uma mesma vida. Um holograma completo em cada uma de suas partes”. (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014b, p. 11).

Este *Vida* é, antes de qualquer coisa, um espelho, um parâmetro de outra vida. Não foi por acaso que o autor escolheu esses quatro nomes para biografar. Mas foi provavelmente o acaso, também conhecido como destino, que colocou esses quatro exemplos de radicalidade na vida de Paulo Leminski. São eles que nos clareiam a visão da trajetória do poeta. Ou, pelo menos, da trajetória de seus sonhos.

Guias de luz e da luta, esses heróis nos fazem lembrar de nossos próprios heróis, aqueles lá no fundo da memória, que, de alguma forma, determinam e orientam nossos sonhos. (RUIZ, Alice. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 11)

Amigo e biógrafo de Leminski, o poeta Domingos Pellegrini refere-se aos biografados como “ídeos” em *Minhas lembranças de Leminski*.

Leminski não portava um cérebro impositivo como (vamos nos ater a seus ídeos) Trotski, nem também um cérebro iluminado como Jesus, nem o autoapreciativo cérebro de Cruz e Sousa, o singelético cérebro de Bashô. Seu desempenho cerebral parecia mistura disso tudo, e ele simplesmente parecia se divertir com a própria mente e suas misturanças. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 91)

Para entendermos a presença desses biografados na vida e na obra de Leminski é preciso vasculhar uma questão central: quem era Paulo Leminski nos anos 1980, quando escreveu e publicou as biografias? Para respondê-la é sensato enxergar com clareza o lugar de Leminski na literatura da época, bem como o lugar da literatura no Leminski da época. Trata-se de um trabalho difícil, pois sua obra – em especial a poética – flertou com diversas vanguardas, especialmente o concretismo e a poesia marginal, sem nunca ter aderido a nenhuma delas radicalmente. No artigo *Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida*, Celia Pedrosa explora o hibridismo característico da obra de Leminski, que perpassa não só sua poesia, mas também a prosa, não-ficção e até mesmo seu trabalho como publicitário e letrista de música popular. “Leminski se exercita numa diversidade de práticas cujos limites ele inclusive constantemente afirma ser necessário romper, avaliando a necessidade e a produtividade do *híbrido* [...]”. (PEDROSA, 2006, p. 55). Pedrosa analisa uma das cartas enviadas por Leminski para Régis Bonvicino – reunidas em *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica* – datada de 11 de julho de 1977 em que o poeta paranaense escreve:

existe um livro chinês A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA se chama
é a história dos 47 patriarcas zen
a começar do 1º Mahakasiapa discípulo de Buda
os chineses chamavam “transmissão da lâmpada”
ao ato de transmissão de poderes de patriarca
de um patriarca a outro

a última vez q estive com décio
aí no riso
nós todos na sala
quando o décio me disse:
- é preciso acabar com o concretismo. e quem pode fazer isso são
vocês,
e apontou pra você pra riso pra mim pra pedrinho
senti algo assim como A TRANSMISSÃO DA LÂMPADA

(LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI, Paulo BONVICINO, Régis, 2007, p. 43)

Para Celia Pedrosa, ao transmitir a lâmpada, Décio Pignatari ajudou Leminski a definir-se hibridamente como *centauro* – exatamente a palavra que o poeta usou para definir a ele e ao amigo Régis nos parágrafos seguintes da mesma missiva: “somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá / somos centauros / metade descendentes alexandrinos bizantinos / e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos”. (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p.45). Para Pedrosa, essa mistura de passado e porvir, ambos em aberto, é reencenada para a configuração de uma identidade presente – uma identidade caracterizada por seu hibridismo. (PEDROSA, 2006, p.58). Leminski sonhava com uma síntese impossível entre passado e futuro, e percebia sua oscilação entre extremos irreconciliáveis. Com relação ao passado, criticava os poetas agrupados em torno do “Violão de Rua”, a quem chamava de “românticos bobalhões”. O mesmo tom era usado para criticar o vanguardismo (do qual herdou a lâmpada) por deixar de lado a história em nome de um culto ao novo, e por colocar um poeta fascista como Ezra Pound⁷ no mesmo patamar de um revolucionário como Maiakowski. Estas reprimendas se dirigiam àqueles que tentavam hegemonizar a produção cultural: “Em função disso, valoriza os poetas marginais por quererem resgatar a poesia como pura alegria de existir; ao contrário das outras”. (PEDROSA, 2006, p. 64). É certo que os elogios de Leminski aos marginais vinham sempre acompanhados de críticas. As mais ásperas estão nos artigos *O Boom da poesia fácil* e *Tudo, de novo*, ambas incluídas no livro *Ensaio & Anseios Crípticos*. Por um lado, Leminski reprime violentamente

7 Para exemplificar o hibridismo de Leminski – ou, nesse caso, sua volatilidade – selecionei três trechos da biografia *O bandido que sabia latim*, e um de *Envie meu dicionário*, que evidenciam que as opiniões do poeta sobre Ezra Pound não eram apenas acusatórias. Ao narrar o momento que precede a viagem de Leminski para Belo Horizonte, onde participaria da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda de 1963 e conheceria pessoalmente os criadores do concretismo, Toninho Vaz pontua: 'Influenciado pelo repertório do grupo, seu livro de cabeceira era *ABC of Reading*, de Pound, considerado o manual das “antenas da raça”, ou seja, de artistas e intelectuais.’ (VAZ, 2009, p. 68). Em outro trecho, ao relatar o primeiro encontro entre o polaco e Jorge Mautner, o biógrafo escreve: “O entendimento entre ele e Mautner foi instantâneo. A partir do primeiro encontro, na Cruz do Pilarzinho, eles se viram aproximados por uma série de afinidades. Ambos gostavam de drogas, sexo, rock’n roll e lutas marciais — Mautner praticava aikidô, era comunista, místico e leitor de Ezra Pound.” (VAZ, 2009, p.170). Em carta a Augusto de Campos, escrita em 30 de dezembro de 1970, Leminski conjectura: “época houve em q eu me cri comunista, hoje acho que pound tem razão contra mussolini. McLuhan; artistas, antenas, usam instrumental fora de contexto pois são os únicos a vir a entender o contexto, o texto é o contracontexto.” (LEMINSKI apud VAZ, 2009, p.353). Por fim, em carta de 13 de abril de 1978 a Régis Bonvicino, ele escreve: “meu fígado deu um stop, parei de beber total: está fazendo uma semana que não provo álcool, se der não provo mais. cheguei à conclusão q o álcool até agorarinha tinha me dado, mas ia começar a me tirar, não quero acabar como f pessoa com hepatite etílica aos 44 anos. pound e maiakovski, os maiores poetas do século, não bebiam.” (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 68).

os concretistas, os poetas vinculados ao Centro Popular de Cultura (como o Violão de Rua) e os marginais; por outro, os elogia enfaticamente.

Através desse conjunto de avaliações, que esboçam um lugar hesitante para a reflexão crítica e para a prática poética, Leminski intervém em seu contexto e momento pelo empenho em esvaziá-los de uma evidência cerrada e plena. [...] A relação entre arte e vida se configura, em sua poesia protética, pela encenação constante da máscara, da recusa da identidade em si mesmo, solicitando para isso o eco das mais diferentes formas de linguagem. (PEDROSA, Celia, 2006, p. 64).

Percebemos, portanto, que muito embora tenha trilhado caminho próprio e bastante original, e não obstante o fato de estar alijado geograficamente dos polos culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo, Leminski também tinha suas filiações. Tendo em vista que concretismo, o Centro Popular de Cultura, a poesia marginal (e o tropicalismo, com quem Leminski também flertou) são algumas das respostas da arte perante as questões de seu tempo, além de uma expressão da relação do escritor com sua geração, e atentando para o fato de que a geração de Leminski viveu, durante a década de 1980, um período em que as feridas da ditadura ainda encharcavam de sangue a atadura esponjosa da redemocratização, não seria, portanto, leviano afirmar que em certa medida estamos voltando os olhos para a correspondência entre *arte e sociedade*, entre a *literatura* e os *anos 1980*.

A princípio com algum reducionismo, é possível dizer que estamos focando nosso olhar na relação entre *projeto* e *formação*, para usar os termos de Raymond Williams no artigo *El futuro de Estudios Culturales*, que integra do livro *La política del modernismo*. De acordo com Williams, não se pode compreender um *projeto* intelectual ou artístico sem que também se compreenda sua *formação*. Ou seja, antes de especializar-se em um ou em outro, é importante comprometer-se com ambos, pois é justamente na interdependência entre eles que se encontra a matéria-prima de análise dos Estudos Culturais. *Projeto* e *formação* são duas maneiras de “materializar – diferentes maneras, entonces, de describir – lo que de hecho es una disposición *común* de energía y dirección.” (WILLIAMS, 1997, p. 187, 188). Para Williams, essa foi a invenção teórica ímpar dos Estudos Culturais: “la recusa en dar prioridad, seja al proyecto o a la formación, o en términos más antiguos, el arte o la sociedad.” (Ibid., p. 188). Dessarte, se pretendemos compreender um *projeto* intelectual ou artístico (no nosso caso, o livro *Vida*) é imprescindível que compreendamos também sua *formação* (quem era o Leminski dos anos de 1980 e em que sociedade, grupo, tendência literária e política ele estava inserido).

Lo que tratábamos de decir entonces, y que sigue siendo difícil de decir pero me parece central, es que estos conceptos – que ahora definiríamos como

“proyecto” y “formación” - abordan no las relaciones entre dos entidades separadas, “arte” y “sociedade”, sino procesos que asumen estas diferentes formas materiales en formaciones sociales de tipo creativo o crítico o, por otro lado, las formas reales de las obras artísticas o intelectuales. (WILLIAMS, Raymond, 1997 p. 188)

Em *Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics*, os pesquisadores Dennis Dworkin e Leslie Roman explicam que, para o pensador britânico, apenas a autocompreensão histórica pode delinear o futuro de um projeto, seja ele artístico, político ou intelectual. Dessa maneira, a *formação* inaugura uma espécie de “forma histórica autoconsciente”, ainda que a história desta formação só possa ser avaliada a partir de sua relação com o *projeto*. Para Dworkin e Roman, o *projeto* tem duas funções: é o mandatário e o horizonte ético-político da *formação*. “A formação, como uma expressão mediada do projeto, de fato goza de autonomia relativa, mas a ela não deve ser permitido distanciar-se do projeto: o terreno comum entre os dois precisa ser mantido e nutrido.” (DWORKIN; ROMAN, 1992, p. 281, tradução nossa). Apenas em nome do projeto é que desvios de percurso podem ser levados a cabo, mas a intenção que move estes desvios carece de mediação.

Em certo sentido, para Williams, o agenciamento humano e a intencionalidade são transcendentais da história das estruturas e formações; se eles não fossem, todas as transformações seriam meramente estruturais ou formacionais, sem paralelo de referência com o mundo lá fora. Além do mais, embora analiticamente distinto, o projeto e a formação são partes de uma mesma experiência histórica. Um não pode ser reduzido ao outro, embora o projeto seja a força motriz e a formação seja seu instrumento. (DWORKIN, Dennis; ROMAN, Leslie, 1992, p. 281, 282, tradução nossa)

1.1 MISTÉRIOS SÍGNICOS

Entrelaçar as biografias de biógrafo e biografados implica em enfrentar alguns mistérios sígnicos, e o título da tetralogia é um deles. Os anos que precederam, assim como os que sucederam a produção das obras, foram dolorosamente trágicos para Leminski. *Vida* está envolto por mortes. Em 1978, sua mãe, Dona Áurea, falece. Um ano mais tarde, em julho de 1979, é a vez do filho Miguel, então com apenas 10 anos. Duas mortes também sucedem o último livro. O suicídio do irmão Pedro, em dezembro de 1986, e sua própria morte, em junho de 1989, vítima de cirrose hepática. A morte prematura coloca Leminski num triste panteão⁸

⁸ A morte precoce é também uma marca de todos seus biografados, bem como de inúmeros autores que traduziu, como James Joyce, John Lennon, Petrólio, Alfred Jarry, Beckett e Mishima.

de poetas da mesma geração, como Ana Cristina Cesar, Torquato Neto e Cacaso. Contudo, a iminência do fim, que se anunciava cada vez mais étlico e dramático, robustece a importância do esforço biográfico que Leminski empreendeu em *Vida*. Assim também atestou seu biógrafo e amigo, Domingos Pellegrini, numa nota de rodapé de seu *Minhas Lembranças de Leminski*, em que discorre sobre o incrível fôlego do poeta para o trabalho, neste caso as traduções encomendadas pela editora Brasiliense entre 1982 e 1985, concomitantes, portanto, com a escrita das biografias, mesmo já estando bastante adoentado: “Pela sequência de traduções, vê-se que Leminski, em três anos traduziu cinco livros, num ativismo impressionante para quem já devia sentir os efeitos da cirrose.” (PELLEGRINI, 2014, p.112).

A história de vida de Leminski reserva alguns aspectos inusitados quando esquadrihada com a lupa certa. Jesus, por exemplo, não foi o primeiro religioso a quem o poeta biografou, ou melhor, tentou biografar. Os livros de *Vida* tampouco foram suas primeiras tentativas de levar a cabo um projeto biográfico. Quando estava na 2ª série do ginásio, Leminski encampou uma batalha intelectual a fim de conseguir uma vaga no beneditino Mosteiro de São Bento, na distante cidade de São Paulo. Para desespero do pai militar, que o queria nas Forças Armadas, ele respondia a uma suposta vocação religiosa. Leminski tinha apenas 13 anos e, para atingir seus objetivos, tomou a frente nos trâmites burocráticos e na troca de missivas com os responsáveis. Foi aceito e mudou-se para a capital paulista, mas permaneceu no colégio interno por apenas um ano. Sua personalidade curiosa e algumas revistas eróticas que gostava de esconder nos arredores de seu aposento depuseram contra a extensão da aventura. O curto período, no entanto, escreveu uma irreparável lembrança na memória do poeta. Por toda a vida, ele manteve laços com ex-colegas, funcionários e monges. Toninho Vaz identifica neste período o primeiro esboço de um livro escrito por Leminski durante as intermináveis horas que passava na biblioteca do mosteiro. Era lá que ele gestava um ambicioso projeto literário. (VAZ, 2009, p.31, 32).

O fascínio e o interesse pela secular tradição dos beneditinos, sua história e personagens, teriam levado Leminski a escrever, nestes dias, aquele que seria o seu primeiro (esboço de) livro: as biografias dos principais santos da Ordem. Estudou a vida do patriarca, o venerável São Bento de Núrsia, a partir da obra escrita no ano 593 pelo papa Gregório Magno, em latim. Suas anotações o teriam levado, ao longo de várias semanas, a esquematizar e ordenar esta curiosa árvore genealógica dos beneditinos. (VAZ, Toninho, 2009, p. 41)

É relevante ressaltar que *Vida* não era o único projeto a que Leminski se dedicou entre 1983 e 1986, período que mais nos interessa em sua formação. Ergamos rapidamente os olhos

a fim de termos uma imagem panorâmica das produções contemporâneas às biografias. Naqueles idos, várias outras ideias foram levadas a cabo, senão concomitantemente, ao menos em períodos subsequentes, espaçados por curtos intervalos. Foram três anos de intensa atividade. Somente em poesia, ele publicou a antologia *Caprichos e relaxos* (Brasiliense, 1983), os livros *Hai Tropikais* (Fundo Cultural de Ouro Preto, 1985, em parceria com Alice Ruiz) e *Um milhão de coisas* (1985). Em prosa, publicou um de seus livros mais polêmicos, *Agora é que são elas* (Brasiliense, 1984). Também escreveu o ensaio *O corvo* (Expressão, 1986), sobre Edgar A. Poe, e traduziu John Fante (*Pergunte ao Pó*, Brasiliense, 1984), Lawrence Ferlinghetti (*Vida sem fim*, Brasiliense, 1984), Alfred Jarry (*O supermacho; romance moderno*, Brasiliense, 1985), James Joyce (*Giacomo Joyce*, Brasiliense, 1985), John Lennon (*Um atrapalho no trabalho*, Brasiliense, 1985), Yukio Mishima (*Sol e Aço*, Brasiliense, 1985), Petronio (*Satyricon*, Brasiliense, 1985), e Samuel Beckett (*Malone Morre*, Brasiliense 1986). Isso sem falar das parcerias musicais.

A desenvoltura de Leminski não se restringia ao trânsito entre diferentes correntes, escolas e momentos poéticos, mas também – e talvez principalmente – entre gêneros literários, narrativos e discursivos. Entramos assim numa seara que (des)orientou parte dos trabalhos de Leminski: a seara da dissolução das fronteiras e limites de gênero. Não à toa, Régis Bonvicino o classificou como “o poeta das fronteiras” logo na introdução de *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. Para Bonvicino, ele repete Oswald e Mário de Andrade ao trabalhar radicalmente com a ideia de *dissolução* e de *limite*, entre poesia e prosa, entre o popular e o erudito, entre diferentes áreas do conhecimento como a história, a filosofia e a literatura. É o momento histórico o que diferencia os objetivos dos Andrade dos de Leminski, já que, segundo Bonvicino, este último deseja diluir o modernismo de seus predecessores numa poesia repleta de acréscimos de linguagem e percepção.

Mas não só isso, principalmente a partir dos anos de 1980, ainda segundo Bonvicino, Leminski queria que tais acréscimos fossem capazes de romper, ao mesmo tempo, com o concretismo, fazendo nascer, fatalmente, uma nova poesia. Esse foi o território literário onde Leminski cavou sua trincheira nas disputas e desafios literários com que seu tempo o interpelou. Não só ele, evidentemente, contemporâneos seus como Torquato Neto e Ana Cristina Cesar também se ocuparam da mesma tarefa, cada um a sua maneira. É interessante perceber como Leminski dialoga com diferentes gêneros dentro de um mesmo texto, dissolvendo fronteiras e limites até dar origem a obras quase inclassificáveis. Seria *Catatau* um poema em prosa ou um romance ideia? E *Metaformose* (mesmo tendo sido premiada com

o Jabuti de Poesia em 1995), seria este livro um longo poema histórico, uma prosa crítica, um ensaio poético? E o mais importante para este trabalho: como interpretar *Vida*?

Na introdução de *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger, colhemos as primeiras pistas para sanar esta dúvida. O autor discorre sobre as noções de épico, lírico, dramático, e com menos detalhes sobre o trágico e o cômico. Staiger acredita que uma obra não possa ser rotulada puramente: em outras palavras, ele crê que toda obra é híbrida. Não existe, assim, uma obra puramente lírica ou puramente épica. Por outro lado, há diversas modulações para o uso destes gêneros, e de acordo com Staiger, elas nos ajudam a interpretar a essência de uma obra, e quiçá defini-la.

Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente. (STAIGER, Emil, 1977 p.5)

Diante dessas infinitas modulações, como distinguir um gênero do outro, a fim de interpretar uma obra? No caso de Staiger, como saber se algo é lírico ou épico, e em nosso caso, biográfico, autobiográfico, ensaístico, poético? Para o autor, a questão é ainda mais complexa – até mesmo os “atos que conferem significação” são dúbios, a dizer: uma linda paisagem que represente o lírico, uma história contada por um imigrante que forneça as noções de épico, uma triste peça dramática. No entanto, sustenta Staiger, uma vez captada a ideia essencial que singulariza cada um desses gêneros – lírico, épico e dramático -, esta ideia será tão irremovível quanto outras, também cheias de sutilezas, mas que já nos são bastante tangíveis. O autor exemplifica: temos a noção do que é um triângulo ou do que é a cor vermelha - todos que sabem o que é um triângulo, reconhecem-no de imediato quando avistam um, e a maioria de nós é capaz de distinguir as cores de um arco-íris. Para que problemas como o daltonismo não entrem na ordem do dia, Staiger ressalta que a ideia do que é vermelho – e do que é épico ou, no caso, lírico – “tem que corresponder ao que geralmente denomina-se lírico, embora sem um conceito claro”. (STAIGER, 1977, p. 5). Dessa forma, ainda de acordo com o autor, é comum existirem construções com “clima lírico”, “tom lírico” ou “plenitude épica”. “É a partir de tais exemplos que se terá de elaborar as noções fundamentais dos gêneros poéticos.” (Ibid., p.5).

Vida poderia, assim, ter um tom biográfico e, ao mesmo tempo, configurar-se como um ensaio ou como um artigo. O inverso também é possível: relato e argumento trabalhando juntos. Poderia, inclusive, comportar dentro de si fragmentos de uma autobiografia. A primeira pista para delimitar as fronteiras de gênero em Leminski foi deixada pelo próprio

poeta, é intitulada *Carta de Intenções* e precede o livro *jesus a.c.* Reproduzo-a na íntegra por enxergar nela um bom ponto de partida.

Este livro é dirigido por vários propósitos.
Entre os principais, primeiro, apresentar uma semelhança *o mais humana possível desse Jesus*, em torno de quem tantas lendas se acumulam, floresta de mitos que impede de ver a árvore.
Outro, o de 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*.
Outro ainda seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura *lírica* de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 159)

Por certo, o fato de Leminski ter listado seus propósitos não significa que os tenha cumprido. Fica expresso, no entanto, o desejo que o poeta tinha de humanizar a figura de Jesus e de dar relevo à rebeldia de seu biografado. Com isso ele admite a ingerência de sua subjetividade no texto, e sem maiores dilemas confessa sua intromissão na interpretação dos fatos da vida do personagem que ele se propôs a biografar. A objetividade, tão estimada em biografias de viés jornalístico, é escanteada qual uma condição *sine qua non*, especialmente por deixar claro que não pretende empreender uma leitura biográfica - ou ao menos não apenas -, mas *lírica* da história de Jesus.

1.2 DOIS CAMPOS E UMA FRONTEIRA: BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA

Essa falta de comprometimento com os pressupostos tradicionais da produção biográfica tem suas consequências. Contudo, o próprio campo da produção biográfica é difuso e empresta conceitos de inúmeros outros campos – do jornalismo, da história, da literatura e etc. - na intenção de conceituar-se, de entender a si mesmo. Para o professor Sérgio Vilas-Boas, em *Biografias & Biógrafos: Jornalismo sobre personagens*, estes empréstimos já foram pagos e por isso ele reivindica um campo autônomo para a biografia⁹. Vilas-Boas acredita que

9 De maneira similar, Northrop Frye reivindica um campo autônomo para a Crítica Literária em *Anatomia da Crítica*. Para Frye, ainda que os postulados e axiomas da crítica necessitem nascer da arte, particularmente da literatura, é preciso admitir as autonomias dos campos. “Desde que admitamos que o crítico tem seu próprio campo de atividade, e é autônomo nesse campo, temos de conceber que a crítica se relaciona com a literatura em termos de uma estrutura conceitual específica.” (FRYE, 1957, p.14). A estrutura da crítica, no entanto, não é a mesma da literatura. A começar, segundo Frye, pelo fato da crítica valer-se da ciência, e quando esta é introduzida em qualquer matéria, rouba-lhe o caráter original e muda essencialmente toda a perspectiva: “do casual para o causal, do fortuito e intuitivo para o sistemático, salvaguardando ao mesmo tempo a integridade de tal matéria contra invasões estranhas.” (FRYE, 1957, p.15).

a biografia é uma “categoria indivisível em si” e que, portanto, o trabalho do biógrafo é uma “especialidade em si”. Dessa forma, não importa o campo de formação do biógrafo, tampouco do biografado, as exigências para a produção de uma biografia são específicas. Importante ressaltar, no entanto, que “conforme o caso, o autor (criador) será levado a descumprir protocolos metodológicos de seu campo de formação.” (VILAS-BOAS, 2002, p.17). Ou seja, é possível que um biógrafo oriundo do jornalismo, por exemplo, tenha que renunciar à imparcialidade para interpretar um nebuloso e imprescindível período da história da vida de seu biografado. Vilas-Boas defende, por conseguinte, que esta “especialidade” empresta ferramentas de variados campos do conhecimento, o que os leva a suplementarem-se caso a caso, a fim de dar sentido ao texto biográfico.

O autor tenta estabelecer um ponto de partida e para isso escreve: “Ponto pacífico que a biografia é o biografado segundo o biógrafo” (Ibid., p. 11). Ou seja, a biografia é um trabalho autoral. É também, como já foi dito, um trabalho caro a muitas áreas do conhecimento: há produção biográfica emergida da pena de historiadores (Isaac Deutscher, Jonathan Sperber, D. R. Thorpe, Brian Moynahan, Peter Gay), prosadores (James Gleick, Benjamin Moser, Lira Neto), sociólogos (Lydia Flem), psicólogos (Peter D. Kramer, Osacar Angel Cesarotto), filósofos (Miguel Morey Farré), poetas (Paulo Leminski, Domingos Pellegrini), jornalistas (Fernando Moraes, Ricardo Alexandre, Nelson Motta, Dênis de Moraes, Ruy Castro) e etc. Essa popularidade não se explica unicamente por ser um filão do mercado editorial, mas por ser capaz de absorver sutilmente os métodos e objetivos de cada área de modo a produzir uma história cujo foco é, inevitavelmente, uma pessoa. O que simplesmente atesta sua capacidade de humanizar o fazer científico.

Vale lembrar aqui que ao menos hipoteticamente não estamos lidando apenas com uma biografia, nem sequer somente com um conjunto delas, mas com uma obra que reúne um relato biográfico e autobiográfico simultaneamente. Segundo Pierre Bourdieu no artigo *A Ilusão biográfica*, ambos os tipos de relato – biográfico e autobiográfico – têm uma notável característica comum: em geral, propõem uma sucessão cronológica de acontecimentos, os quais nem sempre são o reflexo da ordenação temporal da vida ou da memória de seu biografado¹⁰. No campo literário, fonte onde a não-ficção costuma buscar ferramentas para

10 Minha experiência pessoal corrobora as palavras do autor. Entre os diferentes tipos de texto que produzi diariamente nos oito anos que trabalhei como jornalista, o mais recorrente (e gratificante) eram os perfis, isto é, textos jornalísticos profundamente humanizados que se propõem a narrar um trecho da vida de alguém. Raros foram os entrevistados que conseguiam lembrar de suas histórias numa sequência de calendário, e os que conseguiram, em geral, eram pessoas que já haviam repetido a história muitas vezes. Contavam como quem lia um livro ou um receituário nas páginas da memória. Os demais narravam seus feitos, suas tragédias e anedotas de maneira fragmentária, conectando-os através dos misteriosos ganchos que as recordações espontaneamente criavam. Minha função, pois, era reordená-los e dar sentido a esta nova ordenação.

suas narrativas de maior fôlego, a mudança desta perspectiva cronológica só foi abalada, ainda segundo Bourdieu, dessa vez citando Robbe-Grillet, com a emergência do romance moderno, responsável por uma importante descoberta: “o real é descontínuo e formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório”. (ROBBE-GRILLET apud BOURDIEU. In: FERREIRA; AMANDO, 1996, p. 185). É interessante notar que uma das características mais marcantes, presente nas quatro biografias de Leminski, é justamente este caráter fragmentário, esta citada descontinuidade.

As divisões capitulares dos quatro livros realçam esta imprevisibilidade do trajeto biográfico. Como exemplo, listarei os capítulos de *Jesus a.c.*, cujos títulos revelam um pouco dessa variação: *O profeta em sua terra*; *Nem só de pão*; *A voz gritando no deserto*; *Capítulo 0, versículo 1*; *A escritura crística*; *Quanto custa Jesus*; *Jesus macho e fêmea*; *Jesus jacobino*; *O que foi feito de Jesus*; *Parabolário*; *Sobre Jesus*; e *Naquele tempo*. Leminski não narra a vida de Jesus cronologicamente, mas discorre sobre várias facetas do profeta, sobre temas que orbitam-no ou que gravitam ao redor de seu contexto, tentando dar conta de sua relevância histórica. Existem grandes oscilações temáticas mesmo dentro dos próprios capítulos, e tais oscilações são por vezes bastante abruptas. Em *A escritura crística*, por exemplo, Leminski começa abordando o tema da tradução da palavra “Cristo”, de origem grega, para então se lançar numa longa discussão sobre as peculiaridades da narrativa feita através de parábolas, discussão essa que vai envolver a análise do esoterismo da cabala, os jogos sógnicos de James Joyce – com especial relevância para *Finnegans Wake* - e um pouco do legado teórico de Marx. Quem imaginaria que Joyce, Marx e a cabala seriam referências numa biografia de Jesus? Essa maneira fragmentária e altamente referencial doa agilidade e velocidade ao texto de Leminski, aproximando-o de um “tom ensaístico” (lembrando, aqui, Staiger). Ao mesmo tempo, tira dele a cadência e a relação contextual que ajuda a dar unidade ao relato cronológico. Não a imprevisibilidade, mas a descontinuidade das biografias escritas pelo poeta, esse léu temático onde as bússolas são imprecisas, vai ao encontro do que Bourdieu nomeou de *colocações* e *deslocamentos* dos biografados e suas histórias num determinado espaço e tempo.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais

precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. (BOURDIEU, Pierre. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina, 1996, p. 190)

A fim de adentrar com maior profundidade nas *colocações* feitas por Leminski, e mapear os *deslocamentos* que propôs para narrar a vida de seus biografados, empreenderemos um debate em torno dos conceitos de *biografia* e *autobiografia*, bem como dos matizes capazes de singularizar estes relatos, para que, dessa forma, possamos esclarecer alguns dos caminhos metodológicos que o poeta empreendeu na construção de sua tetralogia. Esperamos que esse entendimento nos auxilie a desvendar a argamassa que conecta os fragmentos de cada um dos livros, e seus respectivos capítulos, além da própria relação entre eles, que configura a imagem geral e oculta que o poeta e biógrafo traçou para si mesmo.

1.3 BIOGRAFIA E BIOGRAFEMA

Os pesquisadores que enfrentaram os textos de Leminski, e com maior relevo aqueles que investigaram *Vida*, se depararam com este mesmo cenário caleidoscópico, com essa mescla de gêneros que caracteriza o estilo do autor. Por conta disso, para muitos deles, os livros se aproximam mais de ensaios do que propriamente de biografias, ainda que sejam ensaios biográficos, ou com *tom* biográfico. Entre eles está Sandra Novaes¹¹ em sua tese *O reverso do verso – Paulo Leminski: a biografia de uma obra*, apresentada em 2003 na Pós-graduação em História na Universidade Federal do Paraná. Sua proposta é traçar o percurso de construção do conjunto de textos de Leminski e entender como, paralelamente, se constrói também sua vida intelectual e consequentemente sua vida de autor. A respeito da tetralogia, Novaes a classifica como “ensaios biográficos”.

Penso que estes textos estariam melhor qualificados se chamados de "Ensaio biográfico". Essa nomeação se adequaria à sensação que emerge da leitura, a partir de um "contar" que acontece com leveza e sutileza. Nada do academicismo que frontalmente ele negava. Há dados históricos evidentemente, frutos de suas inúmeras leituras durante a vida, que circulam em movimentos acionados pela dicção da prosa leminskiana, extremamente pessoal, marcada pela afetividade, pelo envolvimento sempre urgente com a palavra, pela linguagem poética sempre presente em seus escritos. O que acontece com essas narrativas biográficas é o importante resgate das rasuras que marcam, não um homem mas a humanidade em diferentes momentos do

¹¹ Sandra Novaes é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná e mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é professora adjunta da UFPR atuando no campo da História Moderna e Contemporânea, especialmente nos temas autor, obra e biografia.

tempo, como Jesus e Trotski, e dois poetas muito especiais como Bashô e Cruz e Sousa. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 204)

Novaes reconhece a possibilidade, avolumada e esclarecida por Toninho Vaz, de que a própria editora Brasiliense tenha estabelecido um “padrão” para suas coleções. “De qualquer forma Leminski coloca o seu tom pessoal.” (NOVAES, 2003, p. 205). Isso fica bastante claro, segundo Novaes, já nas “aberturas de impacto” das biografias, em que o poeta apresenta seus biografados. Há também um certo didatismo que percorre o texto e ganha contornos mais expressivos no final, quando elenca a bibliografia consultada, sugere leituras complementares e tece comentários sobre traduções feitas ao longo dos textos. Já nas primeiras páginas do livro sobre Cruz e Sousa, Novaes identifica o descolamento do texto em relação à tradição biográfica: “Como se percebe, o ensaio biográfico de Leminski foge ao padrão das narrativas do gênero. Essa é solta, fluente, não ‘colada’ a uma cronologia. O movimento é o de um ‘contador de histórias’”. (Ibid., p. 206).

No mesmo sentido empregado por Naves, que sempre usa os termos “ensaio” ou “ensaio biográfico” para qualificar a tetralogia, o poeta e crítico Antonio Risério analisa panoramicamente a obra do poeta paranaense no artigo *Breves toques para Leminski*, publicado na revista *Exu* em 1989, e incluído no livro *A linha que nunca termina – Pensando Paulo Leminski*, Risério se refere às quatro biografias de *Vida* justamente como ensaios, todos produzidos por meio de uma linguagem telegráfica, tecida em frases rápidas.

Por essa pista, podemos atravessar um outro aspecto da produção de Leminski, a dimensão do ensaio, e aqui tenho em mente seu livrinho sobre Matsuô Bashô (Leminski escreveu outros no mesmo estilo sobre Cristo, Trótski e Cruz e Sousa, talvez o mais fraco do quarteto). É um trabalho tipicamente leminskiano. Leminski é um homem culto e escreve bem, características que já o colocam automaticamente acima da média literária brasileira. E faz parte do reduzido número de brasileiros (nikkeis fora, obviamente) que têm algo a dizer sobre o Japão e a cultura japonesa. A respeito de alguns aspectos dessa cultura, ele teria raros interlocutores entre nós, como os já mencionados Pedro Xisto e Haroldo de Campos. Mas, diferentemente de Haroldo, Leminski não tem densidade ensaística. Escreve por atalhos. Seus escritos são telegráficos, tecidos em frases rápidas, muitas vezes brilhantes, mas sugerindo, no geral, um aspecto de montagem aforismática. (RISÉRIO, Antonio. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano, 2005, p. 372)

A mesma sensação tem o poeta e biógrafo Domingos Pellegrini. Ele dedica um capítulo inteiro de sua biografia *Minhas Lembranças de Leminski*, intitulado *O Polivivente - “Escrevendo biografias posso viver outras vidas!”*, para registrar suas memórias e a leitura

que empreendeu dos livros que formam a tetralogia. Sua percepção de *Cruz e Sousa – o negro branco* é reveladora e sintomática.

Lendo *Vida*, porém, Pé Vermelho se decepçiona com a “biografia” de Cruz e Sousa, tão preciosamente brilhante em algumas passagens quanto “lacunante”. Leminski corta ou omite muito mais do que conta, inclusive apenas se referindo de passagem às mortes do poeta e sua família por penúria e tuberculose, num explícito desdém a esses “detalhes”, preferindo focar sua poesia. Acaba sendo mais um ensaio que uma biografia, mesmo para o padrão preciso/agudo de Leminski. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 124, 125)

Alguns aspectos textuais de fato reforçam a percepção de que a tetralogia é um conjunto de ensaios, como entenderam Novaes, Risério e Pellegrini. No entanto, não são raros os momentos que o texto biográfico de Leminski se assemelha a uma notícia de jornal¹², a um poema¹³, a um ensaio sobre tradução¹⁴ ou mesmo a uma biografia tradicional¹⁵, o que matiza seu estilo dando peso à sensação de um texto híbrido, que se costura por colagens e fragmentos. Não é possível afirmar categoricamente que *Vida* é um conjunto de ensaios, tampouco um conjunto de biografias em seu sentido tradicional, mas a sensação é de um texto que se funda no perpassamento de inúmeros gêneros: ele é concebido, já a princípio, numa encruzilhada em que tais gêneros sugerem caminhos, e tais caminhos se cruzam inadvertidamente, seguem juntos em partes do trajeto do texto e, em outras, se distanciam.

Insta dizer, da mesma forma, que o que chamamos de biografia tradicional, ou tradição biográfica, e até mesmo padrão biográfico, é também resultado de um processo histórico de formação deste gênero, processo este que, apesar de ainda estar em construção, já possui delineamentos razoavelmente claros. A biografia, como gênero, não é exclusividade de apenas um campo do conhecimento, mas guarda interlocuções com quase todos os ramos das

12 Um exemplo, no capítulo *o profeta em sua terra*, de *jesus a.c.*: “Jerusalém, urgente — Na tarde de ontem, alguém que atende pelo nome de Jesus invadiu as dependências do Templo, agredindo e expulsando toda a casta de vendedores que ali exercia seu ofício.” (LEMINSKI, 2014b, p. 160).

13 Como exemplo podemos citar um trecho inicial do capítulo *cruz e sousa e sua orquestra*, da biografia de Cruz e Sousa: “Com a imprensa, a letra de música emudeceu na página branca. / E virou poema. / Que sempre foi lido, como sentido. E não enquanto forma. Enquanto lindo. (Ibid., p. 63).

14 Há inúmeros momentos que Leminski não apenas trata do tema da tradução, mas efetivamente traduz passagens e poemas dos biografados, entre eles está a tradução, e a análise da tradução, de um dos haicais mais famosos de Bashô – *velha lagoa / o sapo salta / o som da água* – que o biógrafo analisa linha a linha no capítulo *nátsu (verão)*: “**o som da água** / A terceira linha do haikai representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento. Resultado distinto da conclusão de um silogismo da lógica grega aristotélica, com o qual o haikai parece ter certa semelhança formal, baseada no esquema ternário ou triádico do desenvolvimento.” (Ibid., p. 112).

15 A biografia de Trótski é que mais possui semelhanças com uma biografia tradicional, como por exemplo neste trecho do capítulo *o poder*: “Em 10 de outubro de 1917, numa casa nos subúrbios de Petrogrado, o Comitê Central do Partido Bolchevique decidiu-se a favor da revolta armada. Dos doze membros presentes, dez votaram a favor da insurreição imediata, entre eles, Lênin, Trótski, Stálin, Alexandra Kollontai e Dzerjinski, o conde polonês, que, depois, viria a ser o chefe de polícia do governo bolchevique. Zinóiev e Kamenev, cunhado de Trótski, votaram contra.” (Ibid., p. 303).

Ciências Humanas. Sandra Novaes, na já referida tese, divide a história do fazer biográfico em dois momentos: a biografia tradicional e a moderna. Valendo-se das ideias do romancista e ensaísta francês André Maurois, em sua obra *Aspects de la biographie*, Novaes explica que a biografia tradicional, também chamada vitoriana, emerge no século XIX, é bastante documental e focada nos principais feitos do biografado e nas lendas que deles derivam. “A ideia de virtude e de exemplo moral norteavam essas narrativas biográficas que eram bastante reservadas. Há também uma intenção pedagógica, uma preocupação com a formação do leitor.” (NOVAES, 2003, p. 52). A característica mais apreciada pelos biógrafos vitorianos era a conveniência, posto que a vida privada, as fraquezas, erros, loucuras, deveriam passar despercebidos ou, no mínimo, ter pouca relevância na narrativa. Os biógrafos, dessa forma, se convertiam em *testamenteiros*, tendo em vista a discrição com que narravam os pormenores de seus personagens.

O começo do século XX, contudo, torna-se um marco para o gênero biográfico, pois escancara o homem moderno, mais inquieto e carente de encontrar pares para dividir sua inquietude.

A psicanálise de Freud vai dar novos subsídios à técnica biográfica. O homem moderno passa a ser visto e contado como alguém que não só possui virtudes mas também vícios, passa a ser analisado como um ser complexo, inquieto. A figura do herói desaparece para dar lugar a um sujeito humanizado, que vive a cotidianidade e seus conflitos. Com Freud, diz Richard Elmann, outro estudioso da biografia, a "certeza de que, dentro de nós, há uma vida secreta ativa, apenas parcialmente sob nosso controle". Os leitores da época vivenciam e partilham destes sentimentos e buscam nas biografias um reconhecimento para suas próprias angústias. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 53)

Freud ajuda a complexificar a psiquê humana e, dessa forma, introduz novos dilemas ao fazer biográfico. A partir dele o interesse pelas ideias, pelo seu interior e aquilo que transita ao seu redor, ganha importância, ultrapassando inclusive o interesse por seus feitos. Nasce a recusa de que o sujeito biografado só existe a partir dos olhos do outro, dos documentos deixados, dos testemunhos mais próximos. O biógrafo se vê, então, neste ínterim: “o biógrafo disso está consciente na mesma medida em que, se reconhecendo no outro, reconhece-o em si mesmo. Este é um dos limites da biografia.” (NOVAES, 2003, p. 54). É neste momento de surgimento da biografia moderna que as noções do público e do privado se transformam em elementos constituidores do gênero biográfico. A vida cotidiana, antes descartada, passa a integrar o relato. Além dela, o fazer biográfico se traduz não mais apenas como um problema histórico, mas ético e estético.

Na realidade, a biografia só vai ser pensada como possibilidade de uma história individual de sujeitos comuns e não mais de heróis em meados do século XIX, isto é, na modernidade, quando o indivíduo comum, tornando-se objeto do relato biográfico, torna-se um herói diferente do herói de outrora que, para exercer esse papel, deveria ter praticado um "ato heróico".

[...] E compreender as suas implicações morais, sociais, políticas. E ter em mente o sujeito, objeto do contar, se dar conta das diferentes razões pelas quais ele é contado, dos diferentes olhares que lhe são voltados, dos diferentes modos de contar. A biografia possui, indubitavelmente, um caráter transgressivo. O jogo entre o público e o privado é, sem dúvida, um dos fatores que mais desperta o interesse dos leitores por esse gênero de texto ou narrativa. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 49, 50)

A biografia moderna, portanto, tenta encontrar o lugar do biografado no mundo exterior e também em seu próprio mundo interior, relatando suas relações sociais e afetivas ao mesmo tempo em que evidencia como eles viveram suas vidas, como foram impactados por seu momento histórico, como se relacionaram com os bens simbólicos, com suas leituras e escritos, e de que forma eles podem ser reconhecidos em sua jornada. Novaes pontua que alguns eventos históricos também influenciaram a forma de se pensar e escrever uma biografia, a exemplo das duas grandes guerras mundiais. É neste momento que Virginia Woolf escreve dois artigos muito importantes: *The new biography* (1927) e *The art of biography* (1932). O segundo deles, em particular, inclui um questionamento novo: poderia a biografia ser também uma arte?

The art of biography, we say —but at once go on to ask, is biography an art? The question is foolish perhaps, and ungenerous certainly, considering the keen pleasure that biographers have given us. But the question asks itself so often that there must be something behind it. There it is, whenever a new biography is opened, casting its shadow on the page; and there would seem to be something deadly in that shadow, for after all, of the multitude of lives that are written, how few survive! (WOOLF, Virginia, 2015, n.p.)

É possível dizer, argumenta Virginia Woolf, que a biografia, comparada com outras artes escritas como a prosa e a poesia, é uma arte jovem. Caso se pense nos biógrafos vitorianos, o cenário se altera, posto que eles obedeciam, quase sem questionamentos, o que lhes era pedido, registravam, sem pestanejar, o que lhes era dito: “The biographer obeyed. And thus the majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey [...]”. (WOOLF, 2015, n.p.). Com a biografia moderna, prossegue Woolf, especialmente na pena de Lytton Strachey e seus livros *Eminent Victorians*, e especialmente *Queen Victoria, Elizabeth and Essex, a biografia ganha novos ares e contornos artísticos*. “To a writer like himself, who had wished to write poetry or plays but was doubtful of his creative power, biography seemed to offer a promising alternative.” (Ibid., n.p.). Strachey

testou as liberdades da biografia e triunfou, provou seu talento e jogou luz sobre a perspectiva da biografia como uma arte. Porém, como explicar que *Victoria* tenha sido um grande sucesso enquanto *Elizabeth* avultou inúmeras falhas? “But it seems too, as we compare them, that it was not Lytton Strachey who failed; it was the art of biography. In the *Victoria* he treated biography as a craft; he submitted to its limitations. In the *Elizabeth* he treated biography as an art; he flouted its limitations.” (Ibid., n.p.).

Para Woolf, o labor biográfico a se levar a cabo em ambas biografias eram distintas, daí decorre a diferença. Sobre *Victoria* havia farto material, ampla documentação e conhecimento comum sobre sua vida – o biógrafo poderia, portanto, escolher aqueles mais interessantes para o enredo, verificá-los, e costurar sua linha narrativa.

There was Queen Victoria, solid, real, palpable. But undoubtedly she was limited. Could not biography produce something of the intensity of poetry, something of the excitement of drama, and yet keep also the peculiar virtue that belongs to fact — its suggestive reality, its own proper creativeness? (WOOLF, Virgina, 2015, n.p.)

Já sobre a rainha *Elizabeth* pouco se sabia: a sociedade em que vivia era tão remota que seus hábitos, motivações e mesmo as ações estavam envoltas em obscuridade. Ainda assim, lendas e causos a seu respeito cruzaram os tempos, o que daria ao biógrafo, hipoteticamente, a chance de mesclar biografia e literatura, transformando o ofício indubitavelmente em arte.

Nevertheless, the combination proved unworkable; fact and fiction refused to mix. Elizabeth never became real in the sense that Queen Victoria had been real, yet she never became fictitious in the sense that Cleopatra or Falstaff is fictitious. The reason would seem to be that very little was known — he was urged to invent; yet something was known — his invention was checked. The Queen thus moves in an ambiguous world, between fact and fiction, neither embodied nor disembodied. There is a sense of vacancy and effort, of a tragedy that has no crisis, of characters that meet but do not clash. (WOOLF, Virgina, 2015, n.p.)

Para Woolf, ainda que o biógrafo se queixe que esteja amarrado aos fatos, declarações e documentos, estas são limitações necessárias. Não é possível mesclar deliberadamente ficção no ofício biográfico. “No one, the conclusion seems to be, can make the best of both worlds; you must choose, and you must abide by your choice.” (WOOLF, 2015, n.p.).

By telling us the true facts, by sifting the little from the big, and shaping the whole so that we perceive the outline, the biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist save the very greatest. For few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality. But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders. Of this, too, there

is certain proof. For how often, when a biography is read and tossed aside, some scene remains bright, some figure lives on in the depths of the mind, and causes us, when we read a poem or a novel, to feel a start of recognition, as if we remembered something that we had known before. (WOOLF, Virgínia, 2015, n.p.)

Atualizando a discussão sobre o estado da arte da biografia, sua relação com a literatura, apontada acima por Woolf, bem como a importância da escrita criativa para o processo de criação, e atando tal discussão ao nosso objeto, *Vida*, traremos ao debate um autor de importância singular, Pierre Bourdieu, e seu já citado artigo *A ilusão biográfica*. Não repetiremos aqui o que já foi tratado neste trabalho, mas reforçaremos a importância dele para a conformação do gênero biográfico, pois sua crítica atingiu um ponto crucial: a linearidade que se esperava de uma narrativa biográfica. A ilusão biográfica, dessa forma, é pressupor que a vida de alguém possa ser contada numa sequência linear de fatos, com começo, meio e fim. Como vimos, essa ideia de quebra de linearidade acompanha uma tendência advinda do romance moderno, ou “*nouveau roman*”. Com o advento de novas técnicas narrativas na prosa, a biografia também internalizaria a percepção da descontinuidade do tempo, da realidade apresentando-se de maneira intermitente e mesmo aleatória, abrindo-se para imprevisibilidade. Para Novaes, a perspectiva de Bourdieu abre um espaço de liberdade fundamental para se trabalhar o relato biográfico sem a ortodoxia cronológica que marca a produção anterior. Além disso, ao abandonar a ilusão biográfica, o biógrafo se permite um enfrentamento consigo mesmo e se vê livre de um peso histórico enorme: o de contar a “verdade” de uma vida. “O que se pode fazer é produzir um discurso que revele justamente a multiplicidade de sentidos de que uma vida se constrói.” (NOVAES, 2003, p. 56).

É importante mencionar, e assim também o faz Novaes, que Bourdieu retoma, em seu artigo, uma noção anterior desenvolvida por Hippolyte Taine, a da multiplicidade. Para Taine, o ser humano é alguém *fragmentado* e sua vida cotidiana é extremamente relevante quando se deseja contar sua história de vida remontando, de alguma forma, estes fragmentos. Trata-se de um rompimento com o conceito de herói, cuja vida é um empilhamento de grandes feitos, e volta os olhos para as pessoas comuns, para as vidas “normais”, para os detalhes que nos congregam como humanos pertencentes a uma determinada cultura, geografia, história e sociedade. Ele permite, dessa forma, que a biografia se torne uma maneira interessante de entender como uma pessoa vive, age, pensa, como ela se relaciona com suas paixões, costumes, como constrói seus hábitos e nuances. Mais recentemente, contudo, a narrativa biográfica recebeu um novo ingrediente. Citando o historiador Benito Schmidt, Novaes sublinha-o.

Quanto ao espaço do campo narrativo da biografia, nas últimas décadas do século XX, ele se abre para outras áreas como vimos, mas e "sobretudo para os jornalistas que, com suas pesquisas minuciosas e seu estilo envolvente, conquistaram o público e a crítica". Esse comentário é pertinente porque o dueto historiador/jornalista é um traço marcante no ressurgimento da tarefa biográfica, não apenas no Brasil mas no mundo. Ambos desenvolvem seu trabalho tendo como retaguarda a literatura. A história, recuperando a forma da história-narrativa, banida anteriormente em favor da cientificidade do discurso histórico, o que a faz afastar-se da literatura. O jornalismo recuperando vestígios de um movimento americano dos anos 60, o "New Journalism" que "aplica técnicas ficcionais a textos de não- ficção". Na verdade a biografia, tanto para a história quanto para o jornalismo ou ainda para qualquer outra área das ciências humanas, torna-se instrumento capaz de trazer para o presente, através do resgate de trajetórias de vidas individuais do passado, as redes de sociabilidades que envolveram os biografados, as suas relações com seu mundo particular e aquelas com a mundaneidade, as suas simpatias e afinidades com suas épocas de vida e outras antes delas; também os seus desconfortos pessoais ou aqueles perante o mundo que os cerca, os seus conflitos íntimos e suas expectativas individuais. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 58)

A emergência da narrativa biográfica feita a partir da perspectiva jornalística criou alguns atritos com o campo da História, o qual confere uma relevância maior a documentos e faz a eles, a priori, questionamentos que colocam em xeque sua validade e sua dimensão. No entanto, o viés jornalístico é, por si só, multidisciplinar: ela agrega conhecimentos oriundos da prática noticiosa diária e também do jornalismo narrativo (ou literário, cujo mencionado *New Journalism* é apenas um capítulo), mas não se furta em agregar perspectivas de outras áreas, como a psicologia, a filosofia e a própria história (reverberando aqui as palavras de Sergio Vilas-Boas). As biografias escritas por jornalistas foram profundamente impactadas pelo Jornalismo Literário, o qual possui algumas variações, como o gonzo jornalismo de Hunter Thompson. No entanto, sua argamassa é retirar a centralidade do fato, da notícia, e focar a narrativa no sujeito, na pessoa, no indivíduo. Trata-se de uma expressão do real centrada no ser humano, um indivíduo envolto num grupo social – esta é a razão de ser do jornalismo literário e daí decorre o sentimento de que ele traz uma humanização para o fazer jornalístico, como escreveu Sergio Vilas-Boas em *Biografismo – Reflexões sobre as escritas da vida*.

Significa fugir aos estereótipos sociais e conceituais aplicados a pessoas com o objetivo de humanizar, ou seja, trazer à condição humana as vivências de personagens reais. Esse compromisso é mais evidente em perfis e pesquisas com histórias de vida. Mas o ser humano, e a busca por compreendê-lo, é o foco em todo tipo de matéria e em toda editoria de todos os jornais e nas revistas que publicam matérias de Jornalismo Literário (também conhecido como Jornalismo Narrativo), relembra Edvaldo [Pereira Lima]. E está de maneira marcante também em livros-reportagem, biografias e documentários audiovisuais. (VILAS-BOAS, Sergio, 2007, p. 65)

O Jornalismo Literário colocou em questão, dentro do campo do jornalismo, alguns paradigmas, como a objetividade e a imparcialidade, que durante décadas foram basilares para a profissão (e em grande medida ainda são). Mas Vilas-Boas reconhece que algumas obras biográficas, feitas a partir de qualquer campo do conhecimento, extrapolam as disputas acadêmicas e ideológicas e revelam possibilidades novas de interpretação.

The life of Samuel Johnson (1791), por James Bowell, é uma obra controversa. Diria que ele representa para o biografismo mais ou menos o que *A Sangue Frio* (1966), de Truman Capote, representa para o Jornalismo Literário: objeto de debates acalorados e fonte de inspiração duradouros. (VILAS-BOAS, Sergio, 2007, p. 198)

Pensando a partir do campo jornalístico, Vilas-Boas propõe um olhar que chamou de *metabiografia*, aquela que dá atenção também aos exames e autoexames do biógrafo sobre o biografar e sobre si mesmo. Isso porque, segundo o pesquisador, análise e autoanálise são partes constitutivas do processo de construção de uma vida pela escrita. Tal processo, ao mesmo tempo, diz respeito ao biografado e ao biógrafo, bem como a ambos, juntos, pois o processo biográfico extravasa e consagra o relacionamento entre sujeito e sujeito.

Na ciência clássica, a explicação era um princípio que excluía a aleatoriedade, a contradição (contradição era erro do pensamento) e o observador da observação; a relação era sujeito-objeto. Mas, hoje, em todas as frentes, as ciências cada vez mais procuram combinar o acaso e a necessidade, pois a reflexão implica autorreflexão. (VILAS-BOAS, Sergio, 2007, p. 41)

Parece-me que *Vida* encaixa-se neste tipo de obra que extrapola disputas acadêmicas e ideológicas e que conversa com o conceito de *metabiografia* de Vilas-Boas. Leminski revelou preocupações semelhantes no ensaio *Forma é poder*, incluído em *Ensaio & Anseios Crípticos*. Nele, o escritor afirma que em práticas de texto, o conteúdo está ligado a noções hegemônicas de “naturalidade” e que a forma “natural” é a que revela o conteúdo de forma mais imediata. Quando há a preocupação com a forma, o conteúdo se vê obscurecido, ao menos por essa perspectiva que chamou de naturalista. Este naturalismo, para Leminski, é academicista, e só é possível através de um automatismo. Dessa forma, o naturalismo se configura como uma convenção. “O natural é um artifício automatizado, uma forma de poder.” (LEMINSKI, 2012, p. 100).

O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século XIX) coincide com a explosão do jornalismo.

O discurso jorno/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do jornalismo na literatura.

O discurso jornalístico é discurso automatizado.

Sua automatização decorreu de razões práticas, do caráter de NEGÓCIO que o jornalismo tece desde o início.

(...) Norma é lei: poder. O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 101, 102)

Este discurso jorno/naturalista se afirma sobre uma linguagem verbal para contar sobre uma certa estabilidade do mundo, sobre a naturalização das relações hierárquicas. Ele busca vender-se como neutro, quando, na verdade, é puramente ideológico. Contra tal neutralidade do discurso naturalista branco, erguem-se outros discursos, o dos reprimidos, “das culturas oprimidas, o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados desse mundo. Dinamismo, também de *formas novas*.” (LEMINSKI, 2012, p. 102).

A “neutralidade” (objetividade) do discurso jorno/naturalista é uma convenção. Assim como a *clareza*, apenas uma propriedade (retórica) do discurso.

Não há texto literário sem perspectiva, quer dizer, sem intervenção da subjetividade.

No texto naturalista (ou jornalístico), essa perspectiva é camuflada, sob a aparência de uma objetividade, uma Universalidade que – supostamente – retrata as coisas “tal como elas são”. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 103)

A arma proposta por Leminski contra esse discurso jorno/naturalista é a prática do *texto criativo*, coletivamente engajado, que terá como função *desautomatizar* a linguagem, produzir estranhamento e distanciamento. Isso porque, para ele, apenas uma obra desautomatizada e inovadora é capaz de engajar ativamente a consciência do leitor no processo de descoberta e criação de sentidos e significados, abrindo-se, ao mesmo tempo, para sua inteligência e recebendo-a como parceira e colaboradora. Apenas esta obra “é verdadeiramente democrática”. (LEMINSKI, 2012, p. 104, 105). É bastante ostensiva essa prática do texto criativo em *Vida*, que resulta da negação deste discurso jorno/naturalista, bem como dos paradigmas de objetividade e neutralidade do jornalismo, já muito afetados pelos golpes de humanização desferidos pelo Jornalismo Literário.

A esta noção de *metabiografia* de Vilas-Boas, em que há, por parte do biógrafo, um processo de autorreflexão, que me parece sintomático na tetralogia de Leminski, avizinho uma outra perspectiva, que pode dar conta de um âmbito pouco explorado na crítica de *Vida*, no que diz respeito à sua conceituação como gênero biográfico: a sua dimensão afetiva. Leminski possui, nitidamente, uma relação de afeto com os biografados, mas não apenas com eles, também com muitos dos artistas e pensadores referenciados por ele ao longo do texto, e também (talvez principalmente) com a própria linguagem e mesmo com o processo de escritura.

A perspectiva que trago para auxiliar-nos a complementar a análise é a noção de *biografema* feita por Roland Barthes. O biografema não foi um conceito investigado e detalhado por ele de uma só vez, aparece esparsamente em três de seus escritos: *Sade, Fourier, Loyola*; *Roland por Roland Barthes*; e *A Câmara Clara*. A primeira aparição do termo se deu em *Sade, Fourier, Loyola*, lançado em 1971. Ainda no prefácio do livro, Barthes admite que, caso fosse um escritor morto, gostaria que sua vida fosse reduzida da seguinte maneira.

Pelos cuidados de um biógrafo amigo e devoto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutaras, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de *outro* significativo: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (BARTHES, Roland, 2005, p. 17)

Neste trecho, Barthes sugere o biografema como um retrato fragmentado de alguém por quem se tem afeto, alguém a quem se ama, conduzindo a biografemática para uma relação afetiva entre biografado e biógrafo, bem como entre escritor e leitor, algo muito próximo ao que Leminski empreendeu em sua tetralogia. A segunda aparição do biografema acontece em *Roland por Roland Barthes*, uma experiência autobiográfica também fragmentada e inespecífica. No fragmento *Projeto de livros*, Barthes cita alguns empreendimentos literários que deixou pela metade, ou que ficaram guardados apenas como ideias. Entre eles: “Uma *Vida dos homens ilustres* (ler muitas biografias e nelas recolher certos traços, certos biografemas, como foi feito para Sade e Fourier).” (BARTHES, 2003, p. 166). No mesmo livro, no fragmento *Pausa: anamneses* ele volta ao tema.

Chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haicai. O *biografema* (veja-se *SFL*, 13) nada mais é que uma *anamnese factícia*: aquela que atribuo ao autor que amo. (BARTHES, Roland, 2003, p. 126).

Aqui, os biografemas são como *anamneses factícias*, como reminiscências arbitrárias que alguém, como o biógrafo, atribui a outro que ama, a outro para quem sente afeto, como o próprio biografado. Essa mistura de prazer e suor, que integra o fazer da escritura, seja ela biográfica ou não, leva o escritor a atingir tais reminiscências, que podem ser oriundas de vivências conjuntas (como talvez seja o caso de *Minhas lembranças com Leminski*, de

Pellegrini) ou de leituras posteriores que assim também as despertaram, como acontece na tetralogia, cujos biografados não tiveram contato pessoal e direto (por questões temporais e geográficas) com o biógrafo, mas sim seus textos, sua produção poética e ensaística, sua trajetória de vida deixada em palavras (deles e de outros que escreveram sobre eles) – em suma, na linguagem, essa paixão declarada de Leminski.

Segundo explica Luciano Bedin da Costa na tese *Biografema como estratégia biográfica – escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*, apresentada no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2010, não se trata, no caso de Barthes, que tal anamnese tenha relação com a mimese aristotélica, mas sim com uma imitação que se dá mais no sentido da fabulação, aquilo que não toma como modelo da fantasia o real-imaginário, mas que o inventa de acordo com a necessidade de se empreender algo com ele.

O biografema como aquilo que se consegue escrever ao <do> autor o qual se lê e se ama, que leva o biógrafo a reencontrar uma tenuidade da lembrança. Uma lembrança que não convoca a memória pregressa, mas que a atualiza nestes encontros entre aquele que escreve e aquele sobre o qual <apaixonadamente> se deixa escrever. Escrileitura. Testemunho daquilo que faz corpo entre o escritor-leitor e seu autor amado. Uma atualização que sempre traz consigo a névoa de possibilidades virtuais, uma refrescante umidade ao ressecamento dos cérebros históricos. De qualquer forma, um regresso, uma olhadela rápida para trás <augenblick>, que <traz> consigo a batalha escrileitoral de Corazza, contra a secura dos corações e o agreste dos códigos. (COSTA, Luciano Bedin da, 2010, p. 108)

Costa amplia o sentido de anamnese, e encontra nesta ampliação um movimento de criação: *mnesis* como “memória” e *ana* como “trazer de novo”. Tem-se, assim, uma recordação de algo que se finge inacessível, a fronteira entre o que não é lembrado e o que não se quer lembrar. O que retornaria, então, “não seria a lembrança propriamente dita mas aquilo que carrega o olhar cindido de um fingidor.” (COSTA, 2010, p. 110). Na anamnese, a lembrança nunca é pura, pois está contaminada pela própria posição na qual a lembrança se encontra. “O que retornaria na anamnese é a própria simulação da lembrança, trazendo para a superfície aquilo que de fato teria pertinência, ou seja, a memória como simulacro.” (Ibid., p. 110).

Por fim, o biografema aparece rapidamente em *A câmara clara*, último livro que Barthes escreveu em vida, publicado em 1980, e profundamente perpassado pelo luto por conta da perda da mãe, três anos antes. Neste livro, ele reflete sobre a fotografia e tece suas considerações sobre os aspectos que constroem sua dualidade: *studium* e *punctum*. Resumidamente, *studium* diz respeito ao contexto em que a foto foi tirada e suas

características técnicas. Já o *punctum* é seu lado pessoal e subjetivo, os traços e detalhes que afetam quem “lê” aquela foto, cada qual a seu modo.

A Fotografia permite-me ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo que gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, Roland, 1984, p. 51)

A fotografia e sua dualidade, que entrelaça um olhar contextual e histórico a outro pessoal e subjetivo, guarda com a história a mesma relação que o biografema tem com a biografia. Há, também, na biografia essa dimensão dura e direta da análise social, histórica, da interpretação de fatos e dados em que um biografado está inserido e pelos quais é impactado. Ao mesmo tempo, há uma dimensão subjetiva, afetiva, não só inerente ao próprio biografado, mas também na relação que o biógrafo estabelece com ele na medida em que desenvolve o processo de escrita. Essa dimensão pode aguçar ou embaçar a imagem criada pelo biógrafo, porém, de qualquer maneira, ela reflete o próprio autor da biografia nesta imagem dupla (de biógrafo e biografado), sobrepondo-as, encaixando-as através das palavras escolhidas, dos fatos pinçados, dos trechos das produções do biografado que são selecionadas e analisadas, das reflexões que conectam um ao outro. Este procedimento, que ganha uma dimensão afetiva a autorreflexiva, me parece flagrante na tetralogia de Leminski, na medida em que sua autoimagem se mescla, para além da dimensão contextual, invadindo o espaço dos afetos e da admiração, à imagem que ele pinta de seus quatro biografados.

No entendimento de Costa, o biografema transborda a história ao ser um ponto, um *punctum*, que lança o sujeito para fora do contexto histórico da obra. “A apropriação sociológica é transbordada na medida que o biografema nada quer e nada contribui na superestrutura da qual a obra faz parte”. (COSTA, 2010, p. 109). O biografema, para Costa, mina os símbolos hierarquizados e estabelece uma nova ordem para o que a cultura oferece acerca do autor. O biografema não busca converter o leitor, mas convencê-lo e assim se aproxima da sensualidade do texto cartesiano, não no que diz respeito ao seu conteúdo, mas a sua estratégia sensual de convencimento, que envolve um charme, um gesto errático que, ao mesmo tempo, denuncia o prazer daquele que se propõe a convencer.

O convencimento não captura, ele insinua. O convencimento não finaliza, ele suspende. A produção de um biografema envolve todo um procedimento erótico por parte daquele que se põe a biografar. Entretanto há de se considerar uma certa finalidade na prática biografemática, talvez uma teleologia <outra>, nunca envolvendo o retrato acabado mas tão somente o

desejo de encontrá-lo, num rosto que será <sempre> etéreo. (COSTA, Luciano Bedin da, 2010, p. 108)

É certo que Leminski não se vale de uma biografemática para narrar vida e obra de seus biografados, mas há nuances dela ao longo do texto, que se avolumam quando observadas mais de perto. Afinal, é importante não observarmos a tetralogia de *Vida* somente no que tange a sua conciliação ou afastamento com os pressupostos tradicionais e modernos do gênero biográfico, mas também nos termos de sua dimensão afetiva, levando em conta o prazer e o labor do biógrafo Leminski ao selecionar e minudenciar o que lhe pareceu relevante na vida e na obra de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – dimensão essa que reverbera também um processo de autorreflexão (no sentido de refletir uma autoimagem e também de refletir sobre esta autoimagem avizinhada às imagens que criou de seus biografados), cujos fragmentos autobiográficos são pistas importantes.

1.4 AUTOBIOGRAFIA

Neste trabalho não analisamos apenas a perspectiva biográfica, mas a relacionamos com fragmentos autobiográficos inscritos por Leminski ao longo dos textos. A autobiografia tem seu trajeto próprio no fazer da escrita e na crítica, e por isso traçamos aqui um breve apanhado histórico. Para isso, nos valem da introdução da 29ª edição do suplemento de monografias temáticas da editora Anthropos, *La autobiografía y sus problemas teóricos – Estudios e investigación documental*, escrita por Ángel G. Loureiro e intitulada *Problemas teóricos de la autobiografía*.

Ele nos conta que inúmeras obras essenciais foram escritas no início dos estudos sobre o tema, como as de Bateson e Burr, Wayne Shumaker e Dilthey, até chegar ao que Loureiro chama de “ponto verdadeiramente álgido”, o artigo *Condiciones y límites de la autobiografía*, de Georges Gusdorf, que cingiu o estudo da autobiografia sobre alguns pontos. Um em especial: ela deveria ou não ser considerada um gênero? Insta dizer que a autobiografia deseja articular uma relação entre o “eu” e o texto, portanto está lidando com noções complexas de história, sujeito, representação, referencialidade, expressividade e poder. (LOUREIRO, 1991, p. 03). Além disso, há a relação com a linguagem, que não é um mero instrumento na mão do escritor, mas também a mediação entre sujeito e texto, e entre texto e leitor. Daí decorrem

problemas de outra ordem, como a textualidade e o papel da retórica na narrativa autobiográfica.

James Olney ha señalado que el estudio de la autobiografía se desarrolla históricamente en tres etapas que corresponde la palabra autobiografía: el *auto*, el *bio* y la *grafía*. Desde Dilthey y hasta aproximadamente los años cincuenta, el énfasis recae en la *bios*, al entenderse la autobiografía como la reconstrucción de una vida, no solo en el sentido de suma de datos sino, sobre todo, y siguiendo el impulso de Dilthey, como forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografiado. (LOUREIRO, Ángel G., 1991, p. 03)

Gusdorlf inclui, nessa equação que envolve a experiência, a consciência dessa experiência. Em outras palavras, ao “eu” que a viveu se soma um segundo “eu” criado na experiência da escritura, “razón por lá que concluye que el *motto* de la autobiografía debería ser ‘Crear, y al crear ser creado’.” (LOUREIRO, 1991 p. 03). Dessa forma, Gusdorlf abre perspectivas inéditas para o estudo do *autos*, em que a análise não se centrará na relação entre texto e história, mas entre texto e sujeito. O estudo passa a focar não apenas nos feitos e na rotina do autobiografado, mas também na elaboração textual que ele faz desses feitos e dessa rotina. Assim sendo, o papel da memória nessa elaboração é também transformado: ela não é mais um sistema de gravação de recordações, mas um sistema que as reelabora, que dá forma a uma vida através de um processo ativo.

Nesta etapa da pesquisa sobre autobiografia, Loureiro destaca os trabalhos de Philippe Lejeune, Olney e Elizabeth Bruss. A última, em particular, sublinha que a essência da autobiografia como gênero está nos papéis do autor e do leitor – a ênfase na importância do leitor assinala que a autobiografia possui formas externas muito diferentes, que mudam de acordo com seu tempo, e está submetida à atitude de leitura para ser considerada, de fato, uma autobiografia. “Bruss afirma que solo nuestras convenciones nos permiten ver autobiografías en textos que en otra época podían ser catalogados como apologias o confesiones.” (LOUREIRO, 1991 p. 04).

Já para Lejeune, em seu *O pacto autobiográfico*, a autobiografia seria um “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (LEJEUNE, Philippe. In: LOUREIRO, 1991, p. 48). Esta definição traz algumas implicações para a forma de linguagem (narrativa e em prosa), para o assunto abordado (a vida de alguém), situação do autor (a identidade do autor e do narrador), e a posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal, e a perspectiva retrospectiva da narrativa). (Ibid., p. 48). Lejeune,

assim como Bruss, defende que nem todas essas categorias serão preenchidas numa autobiografia, mas argumenta que é imprescindível que haja uma relação de identidade entre o autor, o narrador, e o personagem – assim se estabelece o que chamou de “pacto autobiográfico”.

Paul de Man, outro pesquisador da autobiografia, complexifica a questão: caso a figura do autor seja especular, o leitor se converte em juiz encarregado de verificar a autenticidade da assinatura e também a consistência do comportamento de quem assinou, verificando em que medida ele respeitou o pacto autobiográfico firmado.

De Man observa que tal como lo coincide Lejeune el sujeto autobiográfico deja de ser “sujeto” enteramente, pues Lejeune confunde “nome propio” y “firma”: podemos añadir que el respeto por la firma, la fidelidad al contrato de lectura, no soluciona nada, sino que simplemente plantea el problema, pues el tener ganratía de que autor, narrador y personaje coinciden (la “firma” honraría así su contrato) no nos aporta conocimiento alguno sino que precisamente en ese momento es cuando se plantea el verdadero problema, el problema del sujeto y del nombre propio. (LOUREIRO, Ángel G., 1991, p. 04)

Há outras tendências de análise dentro dessa perspectiva do *autos*, entre elas a de Paul John Eakin e seu *Fictions in Autobiography*. Eakin se vale do mesmo princípio de Gusdorlf, de que o autor não se reflete, mas que cria a si mesmo, ou seja, cria um novo “eu” que não existia antes do texto. E ele vai mais além: esse novo “eu” não poderia ser submetido a uma prova de validação por comparação com o “eu” extratextual, pois ele se justifica a si mesmo. Eakin lança mão de uma disciplina científica, a psicologia, para defender a capacidade cognitiva do texto autobiográfico e salvá-lo da ameaça da ficcionalização: o ato autobiográfico, nesse sentido, é um modo de “autoinvenção” que se pratica primeiro na vivência e se formaliza na escritura. (LOUREIRO, 1991, p. 04).

Outra tendência, esta bastante importante para nossa análise de *Vida*, posto que vai ao encontro das ideias de Leminski sobre a importância do texto criativo para a *desautomatização* do discurso, é a de Jean Starobinski, especialmente em *Le style de l'autobiographie*. Segundo Loureiro, Starobinski postula uma ideia de que o estilo da narrativa autobiográfica não é meramente um ornamento, mas um “desvio” da norma. Assim, a originalidade de um estilo autobiográfico oferece uma série de índices reveladores do indivíduo que a escreve, pois ele vai mais além da produção de efeitos técnicos e se converte num valor “autorreferencial” que pode nos conduzir a uma “verdade interna” do autor. (LOUREIRO, 1991, p. 05).

Fica a impressão que essas palavras ressoam fundo em Leminski, uma vez que seu estilo fragmentado e dispersivo, poético e reflexivo, como veremos ao longo deste trabalho, são as chaves para adentrarmos a espaços autobiográficos e enlaçarmos relações bastante pessoais e subjetivas do biógrafo com a linguagem, com as vanguardas que impactaram sua produção e sua vida, com os artistas e pensadores referenciados por ele, bem como para iluminarmos eventos de sua trajetória de vida.

A terceira etapa histórica da análise do gênero autobiográfico, a *grafê*, irá aprofundar dois debates: o problema da linguagem e do sujeito. O problema da linguagem é que ela dá, e ao mesmo tempo retira, o poder do autobiografado de narrar sua vida, posto que as palavras não têm a capacidade de apreender o sentindo total de um ser. Além disso, o texto narrativo adquire vida própria. Entra em questão, também, o desdobramento do “eu” em um “eu” narrador e um “eu” narrado, que ainda se multiplicará através de suas lembranças pela ação da memória. Isso permite ver, no texto autobiográfico, um artefato retórico que não reproduz ou cria uma vida, mas a desapropria. Este será o tema central das discussões empreendidas por Paul de Man, autor basilar da etapa *grafê*.

Por su parte, De Man sostiene que los obstáculos clásicos con que se enfrentan los teóricos de la autobiografía (la imposibilidad de definirla como género, la dificultad de distinguirla de la novela) proviene de un error básico de considerar la biografía como el producto mimético de un referente. Por el contrario, De Man señala que tal vez deberíamos pensar al revés y ver que el proyecto autobiográfico “produce y determina la vida”. En la línea de sus últimas obras, De Man busca penetrar en la estructura retórica última de los textos autobiográficos para mostrar como la estructura de la mimesis engendra la ilusión de referencialidad. La autobiografía no se distingue por porporcionarnos conocimiento alguno sobre un sujeto que cuenta su vida (no proporciona conocimiento alguno de ese tipo, añade De Man) sino por su peculiar estructura especular en que los sujetos se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esa reflexión mutua. (LOUREIRO, Ángel G., 1991, p. 06)

Dessa forma, a autobiografia não se converte em um gênero, mas em uma textualidade que tem uma estrutura de conhecimento e de leitura. Para Loudeiro, ainda que De Man não explicita, ele propõe a morte da autobiografia, ou algo similar, pois ela retira o caráter de inocência da análise do texto autobiográfico que se tinha até então e nos leva a examinar a natureza tropológica, através da qual a autobiografia conforma a ilusão da referencialidade. Outro autor que irá no mesmo sentido de imersão no niilismo, ou na desconstrução dos pressupostos constituidores do gênero autobiográfico, levando o pensamento a seus limites e enfrentando os problemas sem subterfúgios é Jacques Derrida. Na obra *L'oreille de l'autre*, em que analisa o texto autobiográfico de Nietzsche em *Ecce Homo*, Derrida propõe uma

reflexão sobre as fronteiras entre vida e obra, que em sua opinião não apresenta uma clara divisão, mas atravessa o corpo e o corpus do autor. Não é possível separar radicalmente vida e obra, nem, tampouco, explicar uma através do outra, mas robustece a necessidade de começarmos a pensar numa fronteira paradoxal que atravesse, ao mesmo tempo, ambos, corpo e corpus, vida e obra (o que, em certo sentido, vai ao encontro do impossível desvinculamento entre *projeto* e *formação* exposto por Raymond Williams em *El futuro de Estudios Culturales*).

El yo pasa siempre por el otro, lo que convierte a la empresa autobiográfica en algo paradójico en el que el *autos*, lejos de ser autosuficiente ya que no puede darse la presencia completa del yo ante sí mismo, y si el borde entre vida y obra nos deja ver que lo autobiográfico es en realidad “autográfico”, el paso necesario de la firme (y la escritura del yo) a través de la oreja del otro, convierte a lo autobiográfico en heterobiográfico¹⁶. (LOUREIRO, Ángel G., 1991, p. 07)

É importante dizer, ao fim deste percurso, que *Vida* não traz uma autobiografia explícita, mas que inscreve fragmentos autobiográficos dentro do corpo do texto biográfico. Esse ponto é relevante para o entendimento desta histórica da análise da autobiografia como gênero à luz de nosso objeto, na medida que ele não precisa reconhecer o pacto autobiográfico (afinal *Vida* não é um conjunto de autobiografias). Contudo, ao mesmo tempo em que fragiliza o entendimento da etapa do *bios* ao não pretender uma reconstrução da vida do biógrafo por meio de dados e fatos, robustece a importância dos princípios organizativos da experiência de Leminski, pois é através dos modos de interpretação da realidade histórica de cada biografado que ele interpreta, sutilmente, sua própria realidade histórica. O caráter de inscrição autobiográfica por fragmentos, por vezes bastante sutis, reforça a importância, destacada na etapa do *autos*, do mapeamento do “eu” narrado e do “eu” narrador, da interpretação do ato autobiográfico como uma autoinvenção que se formaliza pela escritura, levando em conta a originalidade do estilo leminskiano (e seus desvios com relação à norma) como índices reveladores de sua verdade interna, como um índice autorreferencial que pode justificar a capacidade cognitiva dos mesmos fragmentos autobiográficos.

No mesmo sentido, me parece que Leminski não se vale de lembranças, da memória como instrumento ativo para narrar uma história de vida, tampouco para inscrever-se nela: a instrumentação retórica que modula as inscrições autobiográficas em *Vida* me parece ser menos da ordem das reminiscências e mais das reflexões (e autorreflexões), construindo-se através de uma subjetividade balizadora da autorreferenciação pelo outro (que ecoa a

16 Sobre este tema é importante consultar Alberto Moreiras, cujo artigo *Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)* está incluído em *La autobiografía y sus problemas teóricos*.

intertextualidade recorrente nos textos), por exemplo quando emergem reflexões acerca da vanguarda concreta (e cita poetas imprescindíveis tanto para sua concepção de poesia e arte, como para sua carreira como escritor, a exemplo de Augusto de Campos) ou da origem mestiça de Cruz e Sousa (que reflete a origem mestiça de Leminski, inscrita já na dedicatória do livro). Paralelamente, mais do que buscar uma comprovação na realidade extratextual, é relevante entendermos, em *Vida*, a fronteira difusa entre vida e obra, no que diz respeito às discussões da etapa *grafê*, em que uma não explica a outra, mas em que ambas se atravessam criando essa linha divisória paradoxal entre o corpo e o corpus, que no caso da tetralogia pode ser analisada por meio dos fragmentos autobiográficos.

Quando falamos em fragmentos autobiográficos (ou mesmo vestígios, contundências, traços, vieses, pistas) nos referimos a trechos do texto em que podem ser encontradas reverberações da vida ou da obra do biógrafo. Esses trechos fazem parte do corpo do texto, mas guardam em si inscrições onde se pode ler para além deles, onde se pode relacioná-los, nessa fronteira difusa, com o projeto e a formação de Leminski. Por vezes sutis, esta ideia de fragmento vai ao encontro do que Roland Barthes escreveu em *Roland Barthes por Roland Barthes*, especificamente n’*O círculo dos fragmentos* e *O fragmento como ilusão*.

Segundo Barthes, o fragmento é seu próprio ideal, “uma alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade, mas de música”. (BARTHES, 2003, p. 110). Isso porque ele se opõe ao tom, ao que é articulado e cantado, é uma dicção onde reina o timbre. Parece-me que o fragmento, dessa forma, mostra-se como um modo de articulação, uma maneira de pronunciar o timbre, esta qualidade distinguível de um som (de uma frase, de uma inscrição autobiográfica, de uma reflexão), de mesma altura e intensidade, cuja distinção é possível determinar pela combinação de sons harmônicos e de suas intensidades em relação ao som fundamental (nesse sentindo, ao corpo do texto) e é, ao mesmo tempo, uma característica que confere à voz humana (à voz de quem inscreve o fragmento no texto) uma maior amplidão e riqueza sonora. Este timbre, esta articulação que se opõe ao tom, como dito, é distinguível e passível de interpretação.

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é *finalmente* um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada de linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário. (BARTHES, Roland, 2003, p. 110)

Quando colocados em sequência, segundo Barthes, estes fragmentos formam algo semelhante à ideia musical de um ciclo: cada peça basta-se em si e, no entanto, elas são também um interstício de suas vizinhas. É essa música, que conta de Leminski, que buscamos nas biografias de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. É importante registrar que os fragmentos autobiográficos, para além de ressoarem esse debate, possuem também um viés mais objetivo: são formas, enlaces, chaves para aproximarmos fatos e dados biográficos sobre Leminski, bem como aproximarmos o texto biográfico de *Vida* a outras de suas produções textuais (ensaios, entrevistas, romances, traduções, canções e poemas) e, principalmente, aproximarmos todas estas referências a seu entendimento de mundo, seu modo particular de ler a sociedade e a realidade de sua vida e de seu momento histórico.

1.5 CAPÍTULO A CAPÍTULO

A forma de apresentação, análise e interpretação das quatro biografias que compõem *Vida* será feita, neste trabalho, capítulo a capítulo de cada livro. Esta opção traz algumas contingências: explicita o percurso textual, os caminhos e desvios propostos por Leminski (o que é bastante importante para esta pesquisa por indicar os recursos e temas, e suas variações e retornos, utilizados pelo poeta para articular o texto biográfico); porém, ao mesmo tempo, torna o próprio trajeto de análise mais alongado, custoso e menos surpreendente. O mapeamento de fragmentos autobiográficos e as possíveis conexões com a bibliografia de Leminski, a fim de iluminar um ao outro e ambos iluminarem *Vida*, é a ferramenta que temos para tornar a leitura mais instigante e proveitosa.

No capítulo *Um poema-epígrafe*, que abre nossa análise, discutiremos um poema de Domingos Pellegrini escrito em 30 de julho de 2013, em Londrina, inexistente na edição de *Vida* da editora Sulina, e que foi incorporado como epígrafe da edição feita pela Companhia das Letras, nosso objeto de pesquisa. Pellegrini trata deste poema brevemente em seu *Minhas lembranças de Leminski*, livro que acompanhará boa parte de nossa trajetória.

No terceiro capítulo, *Leminski, o branco negro* analisaremos a primeira biografia, *Cruz e Sousa – o negro branco*, publicada em 1983. Trata-se de uma empreitada inédita e importante para o poeta, afinal seria o livro que o avalizaria, perante a editora Brasiliense, para seguir trabalhando e propondo novos personagens para futuras biografias. Em nossa análise, nos deteremos com mais ímpeto em alguns pontos. O primeiro deles diz respeito à ascendência mestiça de Leminski, bem como o processo que o levou a investigá-la e descobri-

la, além de seus impactos: seus avós paternos vieram do leste europeu, enquanto os avós maternos possuíam origem portuguesa, negra e indígena. Também abordaremos o tema do uso de colagens e sua importância para a hibridização do texto biográfico, pois Leminski se valeu de trechos de ensaios antigos, presentes no livro *Ensaio e Anseios Crípticos*, para compor a biografia de Cruz e Sousa. Um tema que perpassará grande parte desta trajetória de pesquisa é a imagem de rebeldia e insubmissão que o biógrafo confere a seu biografado, pintando-o como um poeta e um homem inconformado diante de uma sociedade escravocrata e de um campo literário parnasiano. Por fim, este capítulo abordará a exuberância de referências que de Leminski se valeu para compor a biografia de Cruz e Sousa e para orbitar, ao redor de seu biografado, temas que julgou relevantes: de Bob Marley e Billie Holliday a Djavan e Itamar Assumpção, mas principalmente Gilberto Gil, a mais frequente referência da obra, por meio desses nomes, Leminski conecta temporalidades, traz sua narrativa para o presente, os anos de 1980, e também traça um quadro bastante particular de seu próprio referencial intelectual.

No quarto capítulo, *Bashô o Japão em mim*, trataremos da segunda biografia escrita por Leminski e também publicada em 1983, *Bashô – a lágrima do peixe*. Investigaremos as origens do interesse de Leminski pelo oriente retornando a seu período de treino de judô na academia Kodokan de artes marciais, bem como a sua ligação com seus mestres. Esse interesse desembocará num fascínio pela cultura japonesa, especialmente pela literatura e pela linguagem, temas sobre os quais escreveu não apenas na biografia, mas em ensaios e traduções, que irá ganhar relevo durante sua participação no Grupo Áporo e se expressará poeticamente através dos inúmeros haicais que produziu ao longo dos anos. Trataremos também da forma como Leminski colore a faceta que deseja destacar em Bashô, como um andarilho que viajava solitário, a pé, para ensinar haicai, para estudar poesia, carente da ajuda de amigos e discípulos, como alguém que escolheu viver à margem da sociedade e confrontá-la a sua maneira. Avizinharemos esses aspectos ao conceito de *vagrant*, desenvolvido por Raymond Williams em seu artigo *Individuals and Societies*, incluído no livro *The Long Revolution*. Dois temas que perpassarão em grande medida nossa análise são o orientalismo de Leminski e sua devoção à contracultura, que encontrarão eco como expressões de seu vanguardismo estético e extra-estético. Por fim, abordaremos as analogias que percorrem o texto e também o tema das traduções, que recebe grande atenção de Leminski nesta biografia: ele não apenas trata do tema, das dificuldades de se traduzir um haicai do japonês para outros idiomas, mas efetivamente traduz poemas no corpo do texto.

O quinto capítulo de nosso trabalho, *Jesus, o superpoeta*, se debruçará sobre a análise da biografia *jesus a.c.*, publicada em 1984. A princípio, retomaremos a ligação de Leminski com a religião e a fé católica, que remontam a sua infância, quando foi estudante do Colégio Marista Paranaense, em Curitiba, e principalmente durante seu breve período no Colégio São Bento, em São Paulo, quando tomou contato pela primeira vez com os idiomas clássicos, em especial o latim e o grego. Nossa análise começa no título da obra, que explicita um desejo do biógrafo de destacar o lado humano de seu biografado, um Jesus antes da santificação. Isso fica ainda mais evidente na *Carta de Intenções*, a qual também é objeto de análise, incluída antes do primeiro capítulo e após a dedicatória, em que Leminski lista seus propósitos para a confecção desta biografia. Deteremos nosso olhar com mais detalhes em dois pontos bastante ressaltados por Leminski: a leitura de Jesus enquanto signo e poeta, exaltado em suas parábolas, e também a imagem do biografado como um revolucionário, um oriental subversivo capaz de mudar profundamente o mundo, as relações, os costumes, a religiosidade e a política. Daremos destaque à análise de uma parte do décimo capítulo intitulada *fragmento de um apócrifo – O Evangelho da Infância conhecido como Evangelho Segundo Domingos*. Isso porque existem semelhanças entre este trecho da biografia de Jesus e o livro de Domingos Pellegrini, *Andando com Jesus*. Leminski dá uma relevância enorme à análise das parábolas de Jesus, e as aproxima dos trocadilhos de James Joyce, um autor sobre o qual escreveu um ensaio, também incluído em *Ensaaios e Anseios Crípticos*. Essa relação entre Jesus, Joyce e Leminski, portanto, terá destaque em nosso trabalho, bem como a articulação que o biógrafo faz entre seu biografado, a economia e as mulheres.

O sexto capítulo deste trabalho, *O leão russo*, trata da última biografia escrita por Leminski, *Trótski – a paixão segundo a revolução*, publicada em 1986. Diferente das demais biografias, esta não saiu pela coleção *Encanto Radical*, mas pela *Antologias e Biografias*, também da editora Brasiliense. Essa não é a única diferença: a biografia de Trótski é mais linear, mais próxima de um texto biográfico tradicional, ainda que Leminski mantenha seu estilo dispersivo – tais diferenças e aproximações serão nosso primeiro tema de análise. A relação de admiração do biógrafo para com seu biografado também estará em nosso escopo: as origens dessa relação, como ela se desenvolveu e de que forma as ideias trotskistas estiveram presentes na vida e na obra de Leminski. Surpreende a opção do biógrafo de iniciar a narrativa, e estendê-la por quatro capítulos, valendo-se do livro *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. Leminski justifica-se e insiste no potencial revelador e, de certa forma, visionário, que tal clássico da literatura russa possui, contendo as estruturas de um evento que só aconteceria 40 anos depois – mesmo escrita antes da revolução, ainda no período czarista,

para o biógrafo a obra de Dostoiévski sintetiza alguns perfis e fatos históricos russos e é capaz de colocar em debate um tema que emergirá com toda sua força durante a revolução: de um lado as tradições e um estilo de vida e de governo ainda feudal, de outro a modernidade, as ideias iluministas e socialistas, que vinham de fora e cresciam no coração da maior nação do planeta. Outro tema relevante sobre o qual nos debruçaremos é a vaidade intelectual de Trótski que, ao mesmo tempo em que era um motivo de admiração de Leminski, é apontada também como uma de suas principais fraquezas, uma das causas de sua derrocada perante Stálin. Leminski vê seu biografado como um grande escritor, como um crítico literário e artístico sem paralelos, ao menos entre políticos e revolucionários, e exalta sua capacidade de entender as vanguardas artísticas da época e enaltecer seus principais nomes, algo que somente um homem com tamanho vulto e profundidade intelectual, e alta voltagem de sensibilidade, estaria apto a fazer. Leminski classifica os bolcheviques como “revolucionários profissionais”, muitos capacitados em ideias e ideologias, em conhecimento e estratégia, gente que não estava brincando, pessoas dispostas a dar a vida por uma transformação social verdadeiramente significativa. Por esse conceito de revolução e revolucionários também inclinaremos nossa análise, sempre com o auxílio do artigo já mencionado de Raymond Williams.

Em nosso sétimo capítulo, *O exílio de Paulo e Leon*, nos deteremos com mais detalhes no poema de Leminski incluído como quarto apêndice de *Trótski – a paixão segundo a revolução*, e intitulado *o velho leon e natália em coyocán*. Publicado originalmente em *Poloinases*, de 1980, e posteriormente na antologia *Caprichos & Relaxos*, de 1983, o poema ilumina um ponto importante de identificação entre biógrafo e biografado: o sentimento de exílio. Trótski foi exilado da URSS que ajudou a criar, perseguido por Stálin e seus agentes até ser assassinado no México. Leminski compartilhava com ele este sentimento em seu autoexílio na Cruz do Pilarzinho, em Curitiba, cercado pelo que chamou de “mística imigrante do trabalho” e sem pares literários ou artísticos locais para dialogar nos termos em que gostaria. Além da análise do poema, nosso percurso nos levará a investigar a relação de Leminski com sua cidade natal, Curitiba, e entender como ele lidava com o sentimento de isolamento e como este se manifestou em seus escritos e em sua postura como poeta e intelectual.

Isto posto, nosso trabalho conta ainda com esta introdução e uma conclusão, em que amarraremos as análises das quatro biografias e avaliaremos nosso trajeto de pesquisa, inserindo nele nossas considerações finais a partir do escopo bibliográfico utilizado.

2 UM POEMA- EPÍGRAFE

Outros escrevam biografias
passo a passo e dia a dia
como se exumando o passado
renascessem os biografados
seguidos de extensa bibliografia

Estas, não: são vidas recuperadas
por golpes fundos e agudos
sem intenção de mostrar tudo,
só querendo, no fim das facetas,
revelar vidas lapidadas
pela visão de um poeta

Domingos Pellegrini
Londrina, 30 de julho de 2013
(PELLEGRINI, Domingos. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 09)

Há uma diferença entre a edição de *Vida* feita pela editora Sulina e pela Companhia das Letras: a epígrafe-poema de Domingos Pellegrini, inexistente na edição de 1990. O poema de Pellegrini antecipa algumas características da tetralogia, como a enxuta bibliografia consultada por Leminski para escrever acerca dos biografados. Porém, o mais evidente no poema é o destaque que dá à diferença entre a proposta biográfica do poeta com relação às biografias tradicionais e modernas. Leminski não esquadrinha o passado dos biografados, mapeando cada um de seus passos e norteando este caminho por meio de uma farta referência bibliográfica. O que ele faz, segundo os versos de Pellegrini, é recuperar vidas sem ter a pretensão de “mostrar tudo”, de criar uma imagem acabada que relate todo o percurso biográfico, da infância até a morte. Os “golpes fundos e agudos” revelam apenas facetas destes personagens, mas não qualquer faceta: aquelas lapidadas pela visão de um poeta. Em outras palavras, Leminski, antes de ser biógrafo, é poeta, e isso interfere na escritura do texto biográfico.

A leitura que Pellegrini faz da tetralogia tem sua validade. Como veremos a partir dos próximos capítulos deste trabalho, e dialogando com o que já foi exposto na introdução acerca do gênero biográfico, a tetralogia é construída, em grande medida, por capítulos e trechos temáticos que não necessariamente abordam a vida e a obra dos biografados diretamente, mas dão conta de um contexto histórico, social e artístico que os respalda. Da mesma forma, por mais que uma biografia seja sempre a versão do biógrafo sobre o biografado, Leminski escolhe cuidadosamente as “facetas” que deseja ressaltar em Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski, no sentido de iluminar, ao mesmo tempo, temas e aspectos que são caros para sua

própria vida e para sua construção como artista, como poeta, como escritor, letrista e ensaísta. Pellegrini, na já citada biografia que escreveu de Leminski, explica a epígrafe-poema de *Vida* da seguinte maneira: “Amigo é para essas coisas, Polaco. Ou melhor: amigo não é quem quer agradar com boas palavras ou evita dizer palavras ruins; amigo é quem diz o que é preciso.” (PELLEGRINI, 2014, p. 137). Dada a relação de afeto que Leminski tinha com seus biografados, e dada a importância das obras deles na produção artística do biógrafo, as palavras de Pellegrini ecoam também, lateralmente, na relação que Leminski empreenderá com cada um de seus quatro biografados ao longo das páginas de *Vida*.

3 LEMINSKI – O BRANCO NEGRO

O primeiro biografado de Leminski foi o poeta catarinense Cruz e Sousa, filho de escravos negros criado por uma família branca e detentora de boas posses. Segundo Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, o editor Luis Schwarcz aceitou com entusiasmo a sugestão de Leminski para estreiar na coleção Encanto Radical biografando o poeta catarinense. Finalizada em tempo recorde, a primeira edição do livro, publicada em 1983 numa versão de bolso, tinha 80 páginas e um texto bastante fragmentado, que segundo Vaz acompanhava o conceito da coleção, de se criar uma “ideia” a respeito do personagem, e tinha como mérito também ter sido escrita de maneira sucinta. (VAZ, 2009, p. 239).

O livro, portanto, pretendia apenas passar uma “ideia” de quem é Cruz e Sousa: não era preciso detalhá-lo, tampouco entrar em muitos pormenores, apenas apresentá-lo em suas linhas gerais, característica que já o diferencia das biografias tradicionais, que buscam mergulho profundo na história de seus personagens. Este livro, de fato, não narra uma história de vida através de fatos e dados – cada capítulo da obra aborda ou aprofunda um aspecto, não necessariamente biográfico, de Cruz e Sousa. O capítulo *o significado do símbolo*, por exemplo, excetuadas as epígrafes, não traz qualquer menção a Cruz e Sousa – é tão somente um passeio pelos conceitos básicos do simbolismo. O mesmo ocorre com *o símbolo no brasil*, único capítulo do livro em que não há realmente nenhuma menção direta ao biografado. O capítulo *cruzamentos*, outro exemplo, traz uma análise de seis poemas de Cruz e Sousa, e *linguagem em ereção: o sexo da poesia de cruz e sousa*, como sugere o título, se debruça sobre a análise do erotismo na literatura do poeta catarinense. Apenas quatro dos 13 capítulos¹⁷ do livro se dedicam, ao menos em partes, a narrar fatos biográficos: *miséria, roupa de cetim; lehrjahren; da senzala ao balcão*, e *eco do poeta enquanto ponto*. Os demais tratam de outros temas, como a aproximação entre música e poesia na corrente simbolista, o que foi tema do décimo primeiro capítulo, *cruz e sousa e sua orquestra*.

Esta opção feita por Leminski, de apresentar seu biografado através de capítulos temáticos, distancia seu texto do perfil tradicional de uma biografia e o hibridiza ainda mais: centra-se num personagem, mas não se restringe, tampouco foca seus esforços, na narração de fatos da vida deste personagem, e sim numa análise de sua obra e de seu legado artístico. Na versão de *Vida* editada pela Companhia das Letras, *Cruz e Sousa – o negro branco* soma 62

¹⁷ O total geral de capítulos é 15, porém os dois últimos não são parte do conjunto narrativo da obra: *para achar cruz e sousa* é o título que Leminski deu para as referências bibliográficas que nortearam sua pesquisa, e *trajetória* é como chamou a sucinta linha do tempo.

páginas e mantém integralmente a divisão capitular original. Vejamos mais de perto o trajeto proposto pelo biógrafo, a começar pela dedicatória.

*ao lado negro, do lado da minha mãe
para Gilberto Gil, pai de santo, guru, sensei, mestre zen, brilho do Terceiro
Mundo, mimo de todos os orixás
para Cassiana Lacerda, pelo amor ao símbolo*
(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 17)

Cassiana Lacerda foi professora de Literatura da Universidade Federal do Paraná e ministrou palestras sobre a obra de Leminski após sua morte. Salta aos olhos, já numa primeira leitura, a figura de Gilberto Gil – é através dele e de suas canções que o poeta projeta nos anos 1980 o legado de Cruz e Sousa como um artista negro e rebelde. Mas o trecho mais notório desta dedicatória é a menção “ao lado negro” de sua genética. Os avós de Leminski por parte de pai vieram para o Brasil na grande migração de 1895, ocasião em que enormes levadas de pessoas, em sua maioria pequenos agricultores, deixaram a Polônia¹⁸ e a Ucrânia (ambos então parte do Império Austro Húngaro) após anos de seca e queda no preço dos grãos. A biografia de Toninho Vaz sugere que esta parte da família, de quem o poeta herdou o sobrenome, era originária de uma pequena província polonesa chamada Naráyow, ainda que essa informação jamais tenha sido comprovada. O avô materno, Fernando Pereira Mendes, era brasileiro nascido em Itu, estado de São Paulo, e de ascendência portuguesa. A avó materna, Inocência Alves, era filha de nativos da região de Paranaguá e Antonina, litoral do Paraná, com ascendência negra e carijó, etnia indígena que se espalhava pelo litoral sul e sudeste. (VAZ, 2009, p. 20, 21).

Estas três ascendências – europeia, negra e indígena – foram tema do ensaio *Alegria da Senzala, Tristeza das Missões*, incluído no livro *Ensaaios e Anseios Crípticos*, da Editora Unicamp¹⁹. Nele, Leminski compara estratégias de resistência e reminiscências culturais de negros, indígenas e imigrantes (a quem dedicou ainda outro artigo, *Sem sexo, neca de criação*, ao qual voltaremos durante a análise da biografia de Trótski). Como se começando a descortinar a ascendência de sua avó Inocência, Leminski escreve logo no início do ensaio:

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 seqüestrado na África e escravizado. Conquista e catequese, ou catequese e conquista. Do índio, o massacre foi completo. Já com o negro é outra a história. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 26)

18 Essa onda migratória é conhecida como “Gorączka Brazylijska” (Febre Migratória Brasileira, em tradução livre) e foi contada no livro *Os poloneses sob o Cruzeiro do Sul* (Biblioteca Iberyjska), de autoria de Jerzy Mazurek, Márcio de Oliveira e Thaís J. Wenczenowicz.

19 A edição de *Ensaaios e Anseios Crípticos* da editora Barba Ruiva também traz o ensaio *Alegria da Senzala, Tristeza das Missões*, o que não acontece com a edição do mesmo livro feita pela Editora Inventiva, que integra a Coleção Gazeta do Povo – Literatura Paranaense.

Há algo que conecta visceralmente este artigo, escrito em 1980, à biografia de Cruz e Sousa, escrita três anos depois: o intertítulo *Senzala, a alma intacta*, originalmente parte do artigo, foi incorporado integralmente à biografia e tornou-se o quinto capítulo, *sem(zala)*, com duas adições. A primeira é uma epígrafe com um trecho da música *Babá Alapalá*, de Gilberto Gil: “*Do corpo embalsamado / preservado em bálsamo sagrado / corpo eterno e nobre / de um rei nagô / xangô*”. (GIL apud LEMINSKI, 2014b, p. 34). A segunda adição é um novo trecho final de seis linhas, inexistente na versão original do artigo, em que Leminski conecta o tema original à biografia de Cruz e Sousa.

Essa fonte de vida, na presença da África, foi negada a Cruz, negro em terra onde o africano era pouco e, portanto, não podia se afirmar culturalmente, como no norte.

Cruz e Sousa não viu os orixás se movendo em torno. Nem os exus, nas encruzilhadas.

No palácio do seu corpo, o fantasma de uma alma branca. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 36)

Esta reciclagem, de um ensaio antigo para compor um novo texto biográfico (e tornar-se parte de uma composição inédita feita com outros propósitos), reforça sua característica híbrida ao valer-se de uma colagem feita no sentido de compor uma ideia de seu personagem. Esta estratégia robustece o aspecto fragmentário da estrutura narrativa do livro, dividida em blocos temáticos que se bastam em si, mas que, unidos e sequenciados, formam uma imagem caleidoscópica de Cruz e Sousa. Cada capítulo, cada fragmento, projeta algum aspecto específico que Leminski deseja ressaltar em seus biografados, e que, como começamos a ver, projeta também aspectos do próprio biógrafo. Neste caso, ao ressaltar sua ascendência materna na dedicatória, *Leminski – o branco negro*, ombréia-se por herança genética e cultural (e também por uma opção fraterna) aos negros, à negritude como símbolo de resistência e rebeldia exaltado em seu amigo (também um ídolo e fã, como veremos adiante) Gilberto Gil e principalmente em Cruz e Sousa. Mesmo sendo conhecido como “polaco” e carregando consigo um sobrenome originário do leste europeu, Leminski se inscreve, dessa forma, também como um símbolo de mestiçagem tal qual Cruz e Sousa, filho de negros criado por brancos. Ele mesmo abordou esse tema em entrevista ao jornalista Almir Feijó, para a revista *Quem*, em 1978, incluída no artigo *Paulo Leminski – uma biografia intelectual*, de Júlio Cesar Suzuki.

Paulo Leminski, signo de Virgem, 24 de agosto de 1944. Nascido em Curitiba. Minha família, do lado de papai, é de origem polonesa e do lado de minha mãe, brasileira, com a composição original tipo Gilberto Freire. Português, negro e índio. De maneira que sou, digamos assim, um mestiço

curitibano. Não tenho nenhum curso universitário completo. (LEMINSKI, Paulo apud SUZUKI, Júlio Cesar, 2007, p. 109)

Após a dedicatória, e ainda antes do primeiro capítulo, Leminski inclui uma nota do setor de pessoal da estrada de ferro Central do Brasil, onde Cruz e Sousa trabalhava como arquivista. A nota alerta a respeito do poema *O Assinalado*, encontrado em posse do poeta e para o qual “pede-se providências” - ao que Leminski escreve no fim, como que advogando em favor de seu biografado: “Este livro é uma providência.” (LEMINSKI, 2014b, p. 19). Essa inserção denota, já a princípio, as marcas de um conflito em que seu biografado está inserido, um dilema entre o poeta e o trabalhador, entre o escritor negro e a herança literária branca, o filho de escravos e a sociedade escravocrata, e sugere também uma perseguição a Cruz e Sousa, cuja rebeldia era portar um perigoso verso em que fala da loucura. Em outras palavras, Leminski começa a pintar o quadro de Cruz e Sousa como um homem imerso em paradoxos, um ser deslocado e isolado no tempo e no espaço: um negro em posse da cultura branca, um simbolista solitário frente a uma horda de parnasianos. Em outras palavras: um rebelde²⁰.

3.1 O REBELDE

Everton de Oliveira Moraes, no artigo *Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski*, parte de sua tese apresentada na Universidade Federal do Paraná em 2016, analisa a historicidade nos escritos do paranaense e atenta para esta inscrição providencial do biógrafo. Para Moraes, “essa atitude indica algo a respeito do modo como escreve a biografia.” (MORAES, 2015, p. 198). É o encontro com os poemas, fragmentos e restos da vida de Cruz e Sousa que, segundo Moraes, incitam Leminski a investigar e escrever.

Encontros aparentemente banais podem tornar-se matérias-primas para uma investigação, por causa das forças que mobilizam. A exemplo da leitura do documento em que Cruz e Sousa é denunciado, que, como um “relâmpago” benjaminiano, ilumina o “instante de um perigo” e atina Leminski para a experiência de burocratização e disciplinarização da vida contra a qual o poeta catarinense se debateu. Experiência pela qual Leminski se sente afetado, e que perturba e desajusta sua identidade com o presente, uma vez que olhar para as “batalhas não decididas” do passado pode permitir compreender diferentemente os combates do presente. (MORAES, Everton de Oliveira, 2015, p. 199)

20 Importa dizer que, nesse sentido, a visão de Leminski sobre Cruz e Sousa dista daquela do negro sofrido, tão recorrente na fortuna crítica do poeta.

É por meio desta primeira inscrição, que mescla um bilhete burocrático e especialmente um poema simbolista de Cruz e Sousa, que Leminski, ainda segundo Moraes, reconhece não a representação da angústia de seu biografado, “mas o acontecimento mesmo dos poemas como forma de resistência.” (MORAES, 2015, p. 199). São pequenos acontecimentos poéticos, breves gestos de rebeldia, de combate, e também acasos da vida, que Leminski usa para costurar a narrativa da vida de Cruz e Sousa. Para Moraes, a nota e o poema *O Assinalado*, logo no começo do livro, é o que dá origem a uma desordem que se espalha ao longo da narrativa, se multiplica e gerará outras desordens: “no gosto ‘refinado’ das elites culturais do Brasil, na estética da ‘prosa medida e rimada’ do Parnasianismo, nas mentalidades racistas, no excesso de pudor das práticas artísticas da época, nas confinantes separações entre classes sociais.” (Ibid., p. 199).

Segundo Moraes, as biografias de Leminski são constituídas por gestos e práticas, e só através do “gesto rebelde” da escrita da poesia é que se pode combater as forças sociais que assolam a ambos, biógrafo e biografado. Leminski analisa os poemas como acontecimentos históricos que respondem a certas demandas e se insurgem contra as forças que os objetificam, produzindo um novo espaço-tempo em relação ao cotidiano burocrático e normativo. Para Moraes, o biógrafo lê os poemas como reflexos do mundo em que Cruz e Sousa vivia, e mais do que isso, como armas de luta, instrumentos de que o poeta se valia para resolver questões de sua vida. O próprio ato de escrever poesia, sendo negro numa sociedade escravagista, era uma forma de se posicionar de maneira combativa e desafiadora frente a seu tempo. (MORAES, 2015, p. 200). Nesse sentido, Leminski subverte o próprio simbolismo, movimento em que a força do símbolo pressupõe inúmeras mediações antes de se chegar a suas conexões com a realidade.

É como se, apesar de tudo, apesar do racismo, do classismo, de não ser socialmente bem-visto um negro portar o repertório erudito branco repleto de conservadorismo literário, o Cruz e Sousa escrito por Leminski tivesse, ainda assim, conseguido permear sua vida de acontecimentos poéticos, tivesse conseguido fazer uma poesia inovadora: “Acontecimentos que podem ser associados ao Simbolismo, mas que também se devem a uma tomada de posição que o aproxima de uma marginalidade subversiva, irreduzível a qualquer fórmula poética ou estilo consagrado.” (Ibid., p. 201). Fica evidente, dessa forma, que mais do que detalhar fatos da vida de Cruz e Sousa e de sua poesia, Leminski queria inseri-lo num conjunto de lutas e batalhas que a vida, a geografia e seu tempo imperiosamente lhe impuseram – lutas estas que ainda ressoam no presente.

Leminski encontra nos poemas de Cruz e Sousa essa potência de radicalidade com a qual busca “desatualizar” o presente. [...] Na biografia, Leminski não se apresenta como sujeito de conhecimento que domina a realidade que descreve, transmitindo seu saber ao leitor. Ao contrário, faz da própria escrita do texto um processo de subjetivação. (MORAES, Everton de Oliveira, 2015, p. 204, 205)

Esta subjetivação, quiçá, não se restringe ao biografado, mas também ao biógrafo, que aproxima sutilmente aspectos de sua própria vida em seu personagem. Afinal, não seria o próprio Leminski também um poeta deslocado no tempo e no espaço, isolado numa Curitiba arisca às suas pretensões poéticas, um rebelde inscrito na contracultura? São fartos os materiais escritos de próprio punho que vão ao encontro desta ideia. Uma delas, bastante significativa, é uma carta enviada a Régis Bonvicino entre setembro e novembro de 1979, em que Leminski queixa-se deste isolamento.

régis meu e meu régis
tudo de vento em popa
nesta cidade simbolista
quieta
caipira
metrópole tímida
terra de bares e longas encunhações
fria
com poetas longos como agonias
não brasileira
de gente que não é pobre nem rica
média
mediana
mediocre [...]

não se pode fazer uma coisa nova toda 2ª feira
dixit décio
além do mais
tem o fator isolamento
tirando a alice (que é comprometida)
não tenho interlocutores poéticos
a altura aqui
tenho mais é fãs/admiradores/
o q é péssimo
fico sem critério
minha sina/ meu fado
v. sofre de excesso de policiamento aí
décio pra cá/haroldo pra lá
risério acha/ waly disse
eu sofro do mal contrário
(LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 157)

Essa projeção de si mesmo como um sujeito e um poeta que trilha caminho próprio por vocação, mas também por necessidade, aos poucos ganha consistência ao longo dos capítulos – lembrando que a ausência de interlocução ou de compreensão do simbolismo era das queixas de Cruz e Sousa. O primeiro deles, *cruz e sousa's blues*, tem apenas duas páginas e é precedido por uma epígrafe, cujo conteúdo é um provérbio bantu. O brevíssimo capítulo introduz temas que permearão todo o livro: a música; o simbolismo como um ato de rebeldia frente à cultura parnasiana, ou seja, a cultura da corte; e referências a artistas e ídolos negros. O capítulo articula-se também como uma introdução a respeito do grande antagonismo, que segundo Leminski atravessou vida e obra do poeta catarinense, e que será mais detalhado nos capítulos sequenciais – ser negro num país escravocrata e ter em mãos um sofisticado repertório branco para fazer sua literatura: “A figura retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa é o oxímoro, a figura da *ironia*, que diz uma coisa dizendo o contrário.” (LEMINSKI, 2014b, p. 21). O biógrafo pontua, contudo, que em sua realização enquanto “texto”, Cruz e Sousa conseguiu superar este antagonismo. Ele cita também Machado de Assis, Gilberto Gil e Pelé como símbolos, em sua acepção simbolista, da cultura negra. Encerra, finalmente, o capítulo com a seguinte frase: “Fosse um negro norte-americano, Cruz e Sousa tinha inventado o blues, só lhe restou o verso, o soneto e a literatura para construir a expressão de sua pena.” (Ibid., p. 22).

O capítulo seguinte, *blues & sousa*, tem cinco páginas e traz duas epígrafes: um trecho de *Roots, Rock, Reggae*, de Bob Marley, citado em inglês; e um excerto, citado em português, intitulado *Blues da estada de ferro*²¹. É aqui que Leminski hipoteticamente explicaria os motivos que fariam de Cruz e Sousa o inventor do *blues*. Mas é então que temos uma surpresa. Para Leminski, mais do que um ritmo musical, o *blues* é um sentimento: “É triste. Mas os sentimentos são históricos. [...] Quero falar de quatro sentimentos, quatro *feelings*, historicamente datados e localizados. *Sabishisa*. *Spleen*. ‘Banzo’. E blues.” (LEMINSKI, 2014b, p. 23). Leminski passa então a explicar cada um dos sentimentos: conecta o *sabishisa* a Bashô; o *spleen* a Baudelaire, Byron, Proust e Álvares de Azevedo; *banzo* aos negros escravizados no Brasil; e *blues* a Mallarmé, Beatles, Rolling Stones, Elvis Presley, Bessie Smith e outros nomes do jazz e do blues estadunidense. Um dado notável neste capítulo é que Cruz e Sousa, o biografado, pouco aparece, é uma presença fantasmática nas entrelinhas. Ele é citado rapidamente durante a explicação do sentimento de *spleen*: “Ter *spleen* era uma moda, no século passado (o próprio Cruz fala em *spleen*).” (Ibid., p. 24). Por fim, nas últimas

21 O excerto citado é: “vou botar minha cabeça / em alguma linha solitária / da estrada de ferro / tomara que o trem das duas e dezenove / acalme minha mente”. Trata-se, na verdade, de um trecho da música *Trouble in mind*, de Nina Simone, provavelmente traduzido livremente por Leminski.

linhas das conjecturas sobre o *blues*, Leminski inclui um trecho do poema *Violões que choram*, de autoria de seu biografado. Em nenhum momento, no entanto, Cruz e Sousa é incluído como personagem importante para o entendimento destes quatro sentimentos, e apenas lateralmente é possível vinculá-lo ao *banzo* (pelo fato de ser negro e filho de escravos), ao *blues* (pois o biógrafo acredita que ele poderia tê-lo inventado, ao menos em sua acepção musical) e ao *spleen* (pois este é o sentimento em que Cruz e Sousa estaria historicamente inserido).

Sandra Novaes, em sua tese *O reverso do verso - Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*, voltou seus olhos para as entrelinhas contidas nas palavras do poeta sobre o *spleen*. Novaes detecta nestes trechos notórias nuances que aproximam o texto a um ensaio biográfico e o distanciam de uma biografia tradicional. Além disso, eles revelam também a relação “clandestina” entre as mestiçagens de Cruz e Sousa (um negro criado por brancos) e Leminski (um branco que descobre a ascendência negra).

Aproveitando o elo que o sentimento chamado "spleen" provoca entre alguns, sentimento esse expressado por Byron, que também entra na história de Cruz e Sousa como o reflexo do que sentiam os poetas na época romântica, Leminski inclui Baudelaire, que sentia muito "spleen". Alvares de Azevedo que viveu muito "spleenético", além do próprio Cruz e Sousa que sabia bem o que significava essa sensação.

[...] Como se percebe, o ensaio biográfico de Leminski foge ao padrão das narrativas do gênero. Essa é solta, fluente, não "colada" a uma cronologia. O movimento é o de um "contador de histórias".

[...] Assim é que, entre nomes e sentimentos, a história de Cruz e Sousa vai se fazendo. [...] O tema do negro-branco, (e clandestinamente o do branco-negro Leminski) caminha por entre os dados, os traços da raça preservados, ao contrário dos índios, que desde o início do Brasil descoberto foram "massacrados". O "currículo branco do negro Cruz". (NOVAES, Sandra, 2003, p. 206, 207)

Seguindo esta mesma linha, permito-me alongar-me um pouco mais nesta relação entre Cruz e Sousa e o *spleen*, tendo como norte a conexão feita por Leminski. Segundo o biógrafo, este é o sentimento que margeou a época dos românticos europeus e avançou fronteiras temporais e geográficas, alcançando os simbolistas brasileiros poucos anos mais tarde. Para melhor compreendê-la, Leminski retorna à palavra inglesa *spleen* e sua tradução fisiológica e mais direta: “baço”. A medicina de Hipócrates já atribuía o mau humor a uma disfunção no órgão, atesta o poeta. (LEMINSKI, 2014b, p. 24). Nesta mesma direção, *spleen* ganhou o significado de má disposição, acabrunhamento, depressão e, sobretudo, tédio. Por influência de Byron e outros românticos ingleses, o *spleen* se espalhou pela Europa, encontrando terreno fértil na França. O termo caía como uma luva para substituir outro, *melancolia*, já amarelecido pela repetição excessiva e pelo empilhamento de significados.

Além do mais, combinava muito bem com as primeiras grandes metrópoles, e quiçá o *spleen* tenha sido o primeiro mal estar – em seu sentido freudiano – de ordem essencialmente cosmopolita. É certo que *spleen* e *melancolia* são diferentes, assim como tristeza e melancolia, no entanto, Leminski engloba tudo numa caixa só, para daí tirar partido deliberadamente: em Cruz e Sousa, há mais tristeza e melancolia do que *spleen*, a ironia baudelaireana, apesar de alguns críticos dizerem o contrário, não aparece com tanta força no poeta catarinense.

Não à toa, quem encampou o termo como nenhum outro e muniu-o de significados inéditos foi Baudelaire, especialmente com a sequência de *As Flores do Mal*, a que chamou de *Spleen e Ideal*, e do livro *O Spleen de Paris*. Seguramente, Cruz e Sousa conhecia muito bem a literatura do francês. Ele pinçou nas últimas palavras do poema *A une heure du matin*, do *Spleen de Paris*, a citação para a epígrafe de seu livro mais conhecido, *Broquéis*: “*Seigneur, mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent a moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que' je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.*” (BAUDELAIRE apud SOUSA, 1993, p. 135).

O *spleen* de Cruz e Sousa, apesar de inspirado no de Baudelaire, não era da mesma espécie e nem podia ser: a revolução industrial era então um fenômeno unicamente europeu e o *spleen* parisiense refletia uma guinada para um estilo de vida urbano, uma alteração de sensibilidade derivada do levante industrial que chacoalhava a Europa, que criava uma nova classe chamada proletariado, mudava paisagens e em suas sombras cunhava uma nova espécie de solidão: a solidão compartilhada, a solidão em seu banho de multidões.

Aqui, em nossas paragens, em nossa recém ex-colônia portuguesa, a ordem do dia era a cantadela republicana, na época em conflito com a então regente Princesa Isabel e seu marido, conde d'Eu. Foi ele quem assinou a libertação dos escravos paraguaios depois da vitória da Tríplice Aliança na Guerra do Paraguai, o que deixou a elite brasileira bastante inquieta e preocupada. Cruz e Sousa era catarinense e negro, filho de um escravo e de uma ex-escrava, e morreu apenas dez anos depois da promulgação da Lei Áurea. Durante boa parte de sua vida, foi jornalista, diretor do periódico Tribuna Popular, onde se notabilizou pela luta antiescravagista, e redator no Folha Popular. Cruz teve quatro filhos, todos mortos ainda jovens de tuberculose (doença que mais tarde também o mataria), responsável, em grande medida, por levar sua mulher Gavita Gonçalves à loucura. O poeta se encarregou dos cuidados médicos da esposa até o último dia.

Abro aqui um parêntese: em carta enviada em 17 de junho de 1979 a Régis Bonvicino, Leminski escreve sobre esta relação entre Cruz e Sousa e Gavita Gonçalves. Ele conta ao

amigo que está esquematizando uma novela com dois personagens: Privada Joke (o hippie contracultural) e O Slogan (o bolchevique).

Joke escreve 1 texto no livro “Gavita Cruz & Sousa enlouqueceu” s/ a mulher de Cruz e Sousa q enlouqueceu c/ o texto vai se desenrolando 1 poema de Cruz... O Assinalado... [...]

v. sabe, a mulher do poeta cruz enlouqueceu, uma das agruras da vida dele q teve tantas. da época, são os poemas de loucura de cruz e sousa (ora, direis, ouvir quilquerres!)

o texto vai sair dentro da novela. em partes. NUMA CAIXA DIFERENTE DO RESTO (texto dentro do texto).

com este texto, desenrola-se o poema “O Assinalado” de cruz, q mando. é genial.

(texto dentro de texto dentro de texto: mas tudo natural, comunicativo, sem firulas nem embaixadas vanguardistas...)

(LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 134, 135, 136)

Despontam neste trecho, quatro anos antes do início da feitura das biografias, dois de seus biografados: Cruz e Sousa e Trótski. A ideia, nunca finalizada por Leminski, para esta obra era “discutir tudo que me obseda: participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º Mundo, TUDO!” (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 137). Nas cartas sequenciais, Leminski volta a falar deste projeto, afirmando que pretende incluir passagens de Paulo Freyre para falar de seu tempo e dos fatos que os afligem (a ele e a sua época). Ele deseja unir contracultura e marxismo através do poema *O assinalado* e da experiência terrível que Cruz e Sousa teve com o enlouquecimento de sua mulher, Gavita. Nota-se aqui, precocemente, a oportunidade que Leminski vislumbra em valer-se da biografia e da poesia do poeta catarinense para abordar temas contemporâneos – o que levou a cabo, de fato, apenas na biografia.

Após este parêntese, voltemos ao *spleen* de Cruz e Sousa, que diante de uma vida tão cheia de causas urgentes, de tantas agruras, poderia ser tudo, menos sinônimo de tédio. Há nele, por outro lado, a mesma reivindicação de Baudelaire por uma expansão nas possibilidades de criação e expressão da alma do poeta. Ele também se vale de reflexões e pequenos relatos, de parábolas, devaneios sensoriais e imagens diabólicas, como fica evidente, por exemplo, em seu poema *Spleen de Deuses*, publicado no livro póstumo *Faróis*. (título dado pelo poeta Nestor Vitor, inspirado no poema *Phares*, de Baudelaire em *Spleen et Idéal*).

Oh! Dá-me o teu sinistro Inferno
Dos desesperos tétricos, violentos,
Onde rugem e bramem como os ventos
Anátemas da Dor, no fogo eterno...

Dá-me o teu fascinante, o teu falerno

Dos falernos das lágrimas sangrentos
 Vinhos profundos, venenosos, lentos
 Matando o gozo nesse horror do Averno.

Assim o Deus dos Páramos clamava
 Ao Demônio soturno, e o rebelado,
 Capricórnio Satã, ao Deus bradava.

Se és Deus — e já de mim tens triunfado,
 Para lavar o Mal do Inferno e a bava
 Dá-me o tédio senil do céu fechado...
 (SOUSA, CRUZ e, 1993, p. 58)

O léxico satânico usado neste e em outros poemas é próprio da escola simbolista, e deve muita de sua herança aos mestres franceses. Não por acaso, Cruz e Sousa se reuniu, em poesia, com Baudelaire *No Inferno* de suas *Evocações*. A “perversa” relação entre os poetas foi objeto de estudo da professora Marie-Hélène Catherine Torres no artigo *O Satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire*. Ele integra a 26ª edição da Revista Travessias, de 1993, publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, dedicada inteiramente ao poeta da terra. Em seu artigo, Catherine Torres classifica os dois poetas como satanistas do amor: do amor carnal, idealizado, platônico e espiritual. (um tema do qual Leminski tratará no capítulo *linguagem em ereção: o sexo da poesia de cruz e sousa*). Para Catharine Torres, Deus pertence ao espírito e à pureza, enquanto ao diabo cabe a carne, o desejo sexual, a lascívia, a luxúria, o coito, a masturbação e toda e qualquer maravilhosa sorte de práticas sexuais. Os dois poetas, conclui a autora, fazem uso do campo semântico da religiosidade, que por si só reflete suas preocupações poéticas: “Explorando esse tema do Mal, os poetas satânicos atestam a experiência de uma consciência nostálgica de um mundo ao mesmo tempo anterior e ideal.” (TORRES, 1993, p. 141).

Existem decerto outras fortes conexões entre Baudelaire e Cruz e Sousa. Inúmeras delas foram mapeadas pela professora Gloria Carneiro do Amaral em seu livro *Aclimatando Baudelaire*, especialmente no nono capítulo, *Cruz e Sousa*. A construção do poema em prosa, distintivo de ambos, guarda características comuns, a mais evidente, segundo Gloria Carneiro, é a maleabilidade. Mas há, também, diferenças entre eles. É especialmente em *Evocações* que Glória enxerga a singularidade de Cruz e Sousa, pois é nesta obra que o autor se vale da poesia para apresentar seus pontos de vista acerca da literatura. Isso porque, de acordo com Glória Carneiro, é neles que percebemos a conversão dos poemas em prosa em textos que são praticamente de crítica, mas que são capazes de manter seu vés poético. É também em *Evocações*, segundo a pesquisadora, que se nota outra distinção das mais importantes na

poesia de Cruz e Sousa (distinção essa que faz de seu *spleen* algo deveras singular): a utilização de formas literárias bem como a posição do artista diante da hostilidade da sociedade.

Os dois poetas apresentam traços biográficos comuns: eram ambos marginalizados socialmente e afogavam-se em um mar de problemas financeiros que enfrentavam de cabeça erguida, mantendo sempre veemente dignidade. Na juventude, em fase de largueza, eram dândis elegantes, de vestimenta impecável e coletes acintosamente coloridos²². (AMARAL, Glória Carneiro do, 1996, p. 234)

Fica evidente a conexão entre o fazer poético de Cruz e Sousa e o dos simbolistas e pré-simbolistas franceses, particularmente Baudelaire. A poesia do catarinense estava numa rota oposta à tendência literária em voga na época, o parnasianismo, cujas figuras centrais eram Olavo Bilac, Raimundo Correia²³ e Alberto de Oliveira, e cujos expoentes europeus eram Théophile Gautier, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, entre outros (que não incluíam Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine). Esse fato ressalta a visão que Leminski enseja sobre o poeta catarinense: além de ser um negro munido do melhor saber letrado branco, como poeta ia de encontro ao padrão formal da poesia de seu tempo, ceifando um caminho próprio, sem pares, para si mesmo. Um rebelde por destino e vocação, em vida e em obra – este é o Cruz e Sousa de Leminski.

Mas não seria ele também, Leminski, um rebelde por destino e vocação, em vida e em obra? O poeta e crítico Antonio Risério, no artigo *Leminski e as vanguardas*, incluído no livro *A linha que nunca termina – Pensando Paulo Leminski*, discute seu percurso literário e algumas de suas escolhas de vida. Para Risério, são recorrentes as análises que aproximam o poeta paranaense das vanguardas estéticas, particularmente do concretismo, mas estas análises esquecem as vanguardas extra-estéticas: “Mais precisamente seu engajamento na contracultura e seu ingresso na esfera da movimentação dos negromestiços brasileiros. E aí nós podemos ver a imbricação das duas espécies de vanguarda na figura de Paulo Leminski.” (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 365). Vou além: aí nós podemos vislumbrar também esta faceta rebelde que o poeta desenhou para Cruz e Sousa, na qual se inscreve também uma faceta sua.

22 Leminski também notou essa elegância colorida e dândi de Cruz e Sousa: “Cruz sempre foi notado como dândi, fantasista e caprichoso em suas roupas, africanamente escandalosas, dentro dos padrões da vestuária europeia e branca do século XIX.” (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 37).

23 Em *ais ou menos*, incluído em *Toda Poesia*, Leminski escreve um poema cujo título homenageia este poeta, *rosa rike raimundo correia*: “uma pálpebra / mais uma, mais outras, / enfim, dezenas / de pálpebras sobre pálpebras / tentando fazer / das minhas trevas / alguma coisa mais / que lágrimas”. (LEMINSKI, 2014a, p. 213).

Antes de mais nada, Risério vale-se da noção de Viktor Chklóvski, de que vanguarda é um “desvio da normalidade”, ou um “comportamento desviante”, posto que tal noção se aplica tanto às vanguardas estéticas como não-estéticas. No primeiro caso, o comportamento desviante se aplica a um conjunto de padrões artístico-intelectuais, enquanto no segundo trata de uma dimensão existencial. Risério argumenta que, no caso de Leminski, ambas se mesclam e se alimentam mutuamente. No campo extra-estético, Risério aponta não apenas o gosto de Leminski pela maconha e pelas viagens de ácido, a ecologia e o orientalismo (sobre o qual trataremos no próximo capítulo), mas principalmente para aquilo que mobilizou muito de sua energia criativa: a relação Brasil e África e sua própria ascendência negro-africana. (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 369). Risério destaca que até os anos 1980, Leminski nunca havia falado de sua ascendência negra, e enfatizava sempre a origem polonesa. Foi de repente que ele resolveu assumir todos os seus ancestrais e reconhecer-se como um mestiço negro-polaco. Este fato, segundo Risério, é da maior relevância para entender vida e obra de Leminski.

Risério fala numa “conjunção” de fatores que ajudou o poeta a reverenciar suas origens negras: o “milagre brasileiro”; o influxo do movimento negro norte-americano, do *black power* à *soul music*; o surgimento de novas nações negras de língua portuguesa na África e sua luta contra o colonialismo; a projeção da música popular negro-mestiça no Brasil da década de 1970; a formação do Movimento Negro Unificado; e os terreiros de candomblé. Foi através dessa “conjunção”, na qual Leminski estava inserido e interessado, que a consciência a respeito de suas origens emergiu: “Os orixás iorubanos passaram a compartilhar seu espaço memorial, lado a lado com as recordações polonesas.” (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 370). É neste espaço que se dá um entrecruzamento de códigos das vanguardas estética e extra-estética: “Uma encruzilhada para o ir-e-vir desses repertórios, entre o estético e o existencial. E não tenham a menor dúvida de que Paulo Leminski sonhou por aqui.” (Ibid., p. 370).

Em *Entre o percurso e a vanguarda – alguma poesia de P. Leminski*, Manoel Ricardo Lima analisa os recursos mais recorrentes na produção artística do poeta e tenta significá-los à luz das perspectivas artísticas, pessoais e políticas da época. Lima dedica um capítulo às biografias e também localiza em Cruz e Sousa essa demanda de Leminski pelo reconhecimento de suas origens mestiças, bem como a identificação de sua rebeldia com as vanguardas – lembrando que, para o poeta, o simbolismo de Cruz e Sousa era uma rebeldia contra os padrões parnasianos de seu tempo: “Os simbolistas foram os primeiros modernos.” (LEMINSKI, 2014b, p. 57).

O propósito verdadeiro de Paulo Leminski com essa biografia de Cruz e Sousa era definir-se poeticamente, encontrar-se, como um sujeito movido pela história presente, pela diluição do sujeito no objeto e do objeto no sujeito: poesia é vida, e vice-versa. Leminski queria estabelecer-se, mulato em um pequeno estado do sul do país, em uma capital predominantemente branca e provinciana, como dizia, Curitiba (com tradição de contistas, não de poetas), e procurava construir uma poesia que também trouxesse um diálogo com o que acontecia de mais inovador no país e fora dele: as ditas vanguardas. (LIMA, Manoel Ricardo, 2002, p. 34)

A rebeldia de Leminski está, portanto, bastante ancorada em sua relação com as vanguardas estética e extra-estética – no primeiro caso com o tropicalismo, poesia marginal e especialmente o concretismo; e no segundo caso com sua veia contracultural e seu reconhecimento das próprias origens negras. Não à toa, foi após esse reconhecimento, ou seja, após o começo da década de 1980, que Leminski estreou na coleção Encanto Radical biografando Cruz e Sousa, este rebelde em vida e obra, tal qual o próprio Leminski – um registro e um reconhecimento de suas origens feitos em texto, literariamente²⁴.

Everton de Oliveira Moraes, no artigo já citado aqui, *Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski*, também percebe esta imagem rebelde que emerge da biografia de Cruz e Sousa e reflete o próprio Leminski. De acordo com Moraes, todos os biografados são para o biógrafo signos “de uma vida guerreira que luta contra os imperativos de seu tempo e sobrevive a ele”. (MORAES, 2014, p. 193). No caso do poeta catarinense, trata-se de “um simbolismo subversivo que teria aberto caminho para uma série de experimentações modernas.” (Ibid., p. 193). No entanto, para Moraes, Leminski não falava apenas do simbolismo do século XIX, mas o relacionava com uma subversão artística de seu próprio tempo.

Exemplar a esse respeito é a apropriação que Leminski faz dos simbolistas curitibanos: enquanto Dalton Trevisan queria bani-los do rol de artistas significativos para a arte paranaense, o poeta curitibano enxergava nos simbolistas uma espécie de “antecipadores” das vanguardas artísticas que introduziram na arte, de maneira intuitiva, o princípio da incerteza, segundo o qual “o observador, ao observar, perturba a coisa observada”, rompendo com o naturalismo. (MORAES, Everton de Oliveira, 2014, p. 195)

24 Também não foi à toa que Leminski biografou Bashô, como veremos no próximo capítulo. Entretanto, há nestes dois biografados – Cruz e Sousa e Bashô – um vínculo que conecta as vanguardas estéticas e extra-estéticas de Leminski, como é possível perceber neste trecho de uma carta enviada a Antonio Risério em outubro de 1979, e incluído em *O vampiro elétrico de Curitiba*, artigo que faz parte do livro *A linha que nunca termina*: “fico muito feliz mesmo / de te ver te ouvir / com todos os teus esplendores críticos/utópico / claro que não concordo com detalhes / já não curto maciel the way I used to do / tenho uma aversão zen-nipo-bolchevique-concreta / contra tudo que vem da índia / [...] se fosse navegador / eu jamais descobriria as índias / sou zen-oxóssi / uma raça de camponeses sem muita fantasia / práticos / amantes de realidades concretas físicas karatês / eu descobriria o japão cuba os tupinambás”. (LEMINSKI apud RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 376, 377).

Para Moraes, no momento em que Leminski valoriza um traço do simbolismo rejeitado por uma parte significativa dos modernistas, ele sugere que há no passado uma potência para interferir no presente. Não é todo o passado que interessa ao biógrafo, na visão de Moraes, mas sim aquele capaz de afetar, sensibilizar, revirar e apropriar o presente: “Talvez tenha sido justamente essa atenção dada à poética simbolista que tenha chamado a atenção de Leminski para Cruz e Sousa.” (MORAES, 2014, p. 195). Ainda segundo o pesquisador, o biógrafo esforça-se para compreender um passado dotado de uma sobrevida que ainda o afeta, desordena e joga-o para fora toda sua identidade. “Trata-se de um acontecimento rebelde a qualquer temporalidade fechada sobre si mesma, que irrompe para incomodar o presente.” (Ibid., p. 195).

Da mesma forma que relacionamos a rebeldia de Leminski a sua relação com as vanguardas, e a rebeldia de Cruz e Sousa a sua relação com o simbolismo, creio ser necessário relacionar o que entendemos por “rebelde” ao campo dos Estudos Culturais. Colho esta definição num artigo que irá permear muitos momentos deste trabalho: *Individuals and Societies*, que integra o livro *The Long Revolution*, escrito por Raymond Williams. O artigo versa sobre um tema único: a definição da relação essencial, da verdadeira interação, entre padrões apreendidos e criados na mente e padrões comunicados e ativados em relacionamentos, convenções e instituições.

Culture is our name for this process and its results and then within this process we discover problems that have been the subject of traditional debate and that we may look at again in this new way. Among such problems, that of the relationship between an individual and his society is evident and crucial. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 89).

Ao tocar no tema da sujeição de indivíduos perante a sociedade, Williams elenca aqueles que fazem parte do rol dos “não-conformados”, ou “inconformados”, os quais, segundo o autor, são tão variados quanto aquele dos “conformados”. De um lado, portanto, estão os indivíduos que aceitam as regras sociais, os quais Williams chama de “membros”, “sujeitos” e “servos”. De outro estão os que não as aceitam: “rebeldes” (entre eles os revolucionários), “vagabundos” (*vagrants*, que possui uma significação ampla), e os “exilados” (entre os quais estão também os autoexilados).

The idea of the *rebel* still carries a strong positive valuation, though in fact rebels are few. The rebel resembles the member in that he has made a strong personal commitment to certain social purposes, a positive identification of his personal existence with a particular pattern of social effort. The ways of his society are not his ways, but in rebelling against one social form he is seeking to establish another. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 106)

Williams sublinha que em geral os rebeldes se insurgem contra padrões políticos, mas o mesmo vale para a moralidade, religião e também para a arte. Para o rebelde, uma dada sociedade – ou uma dada e aclamada tendência artística – é uma tirania, e portanto ele se rebela contra ela, luta contra os padrões sociais e/ou artísticos e apresenta alternativas melhores. Por outro lado, sua rebeldia cobra um preço.

The rebel, while more exposed to real danger in that he is attacking his society at its crucial points, has a degree of positive relationship by the very fact that is actively living out his personal values. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 107, 108).

A rebeldia de Cruz e Sousa, neste sentido, se dá na literatura – um simbolista enfrentando a tendência parnasiana – e na vida – um negro, criado por brancos, lutando contra os preconceitos de uma sociedade escravagista. Da mesma forma, a rebeldia de Leminski se insere na literatura através da aproximação com as vanguardas, e na vida, por meio do reconhecimento de sua origem negro-mestiça (e toda a história de resistência que a acompanha) e especialmente pela contracultura, que enfrentava uma sociedade regida por valores conservadores e imersa numa ditadura militar²⁵.

3.2 AXÉ OPÔ AFONJÁ

Após esta longa reflexão por onde o segundo capítulo da biografia de Cruz e Sousa nos levou, podemos voltar os olhos para o próximo: *miséria, roupa de cetim*. Ele possui três páginas e uma epígrafe com um trecho da música *Refavela*, de Gilberto Gil. De todos os capítulos, este é o que apresenta maiores similaridades com as biografias tradicionais²⁶. Nele, Leminski conta rapidamente a infância de Cruz e Sousa, atravessada pela contradição entre a casa-grande e a senzala: “Imaginem um negrinho da senzala criado com todos os desvelos e sofisticações da casa-grande. Esse foi Cruz e Sousa.” (LEMINSKI, 2014b, p. 29). O biógrafo

25 É possível que Leminski esteja fazendo algo similar ao procedimento do grupo concretista, ou seja, compondo o seu próprio paideuma, a sua tradição seletiva. Dessa forma, ele tenta inserir Cruz e Sousa neste paideuma concretista e, assim, inserir-se no grupo. Nesse sentido, a ideia rebelde dota-se de ambiguidades.

26 Um exemplo dessa similaridade é o primeiro parágrafo do capítulo, em que Leminski descreve a cidade em que Cruz e Sousa nasceu: “Nossa Senhora do Desterro, capital da província de Santa Catarina, era, no século passado, um desses burgos que os lusos e sua prole pingaram, aqui e ali, no litoral brasileiro, uma matriz cercada de casas acanhadas por todos os lados, à sombra da imagem da padroeira, pequeno comércio, pequenos ofícios, vida pequena, vegetando na calmaria que desviou as naus de Cabral.” (LEMINSKI, 2014b, p. 28). Ainda assim, é possível notar um tom bastante lírico em suas palavras e, somado a isso, logo na sequência, Leminski inclui um trecho do poema *Marginália II*, de Torquato Neto, que ao mesmo tempo em que prediz os sentimentos paradoxais que Cruz e Sousa viveria, ecoa-os na contemporaneidade: “*Eu brasileiro confesso / minha culpa meu pecado / Meu sonho de cada dia / Tropical melancolia / Negra solidão*”. (NETO apud LEMINSKI, 2014b, p. 28).

atenta para um detalhe: tanto o pai biológico quanto o “adotivo” têm o mesmo primeiro nome: Guilherme – respectivamente Guilherme da Cruz e Guilherme Xavier de Sousa. “O pai-escravo e o pai-senhor chamam-se pelo mesmo nome. Esta figura, em retórica, se chama *antanáclase*: consiste em dar à mesma palavra um sentido diferente [...]. As figuras do conflito, do estraçalhamento e da contradição vão perseguir a vida do poeta. E – naturalmente – determinar o curso de sua poesia.” (Ibid., p. 29). Leminski faz, então, uma comparação com Edgar Allan Poe - “precursor do símbolo, que Cruz e Sousa tanto admirava” - que também incorporou um nome, “Allan”, do homem que o adotou. (Ibid., p. 30). Sublinhe-se aqui, novamente, a ênfase dada pelo biógrafo à faceta de Cruz e Sousa como um ser deslocado, isolado por conta de sua mestiçagem, mas que, por outro lado, vale-se deste paradoxo (entre *negro* e *branco*) para fazer-se poeta.

O quarto capítulo, *lehrjahren*, é aberto com duas epígrafes: um trecho do poema *Vida obscura*, de Cruz e Sousa; e duas linhas da música *Tradição*, de Gilberto Gil. Como o título do capítulo sugere – *lehrjahren*, em tradução livre do alemão para o português: anos de instrução – conta, em suas duas páginas e meia, sobre os anos de formação escolar do poeta catarinense, ou seja, seus anos no Ateneu Provincial, então a única escola secundária de Santa Catarina. Leminski ressalta o fato de Cruz e Sousa ser o único negro em meio aos colegas brancos - este é o gancho que Leminski usa para criticar a “razão burguesa branca”, que fora das fronteiras europeias, segundo ele, se traduziu em imperialismo militar, político, econômico e industrial, e favoreceu o florescimento de teorias racistas que desvalorizaram não apenas os negros, mas também os amarelos, o índio e todas as raças mestiças. Em outras palavras, gente como Cruz e Sousa e o próprio Leminski.

Já abordamos o capítulo que segue, *sem(zala)*, uma colagem que o autor fez de um texto previamente publicado, a dizer, uma reutilização de um artigo antigo para outros fins, nesse caso, biográficos. Quero atentar, no entanto, para um fragmento autobiográfico contido nele, que vai ao encontro das palavras citadas anteriormente por Antonio Risério: as seguidas e longas referências a Mãe Stella, mãe de santo do terreiro Axé Opô Afonjá, um dos mais tradicionais de Salvador. Segundo Toninho Vaz, foi em janeiro de 1980 que Leminski viajou, junto à filha Áurea e a companheira Alice Ruiz, para Salvador, hospedando-se na casa do poeta Erthos Albino. Lá, Leminski frequentaria a Boca do Rio, um *point* da época, onde se reencontraria com Caetano Veloso, Moraes Moreira, Jorge Mautner, Waly Salomão, veria Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Maria Bethânia e Dona Canô. Foi também em Salvador que Leminski e Alice conheceriam o terreiro de Stella de Oxóssi, a Mãe Stella. (VAZ, 2009, p. 221). Esta visita a Salvador, que incluiu a visita ao terreiro de

candomblé, levou Leminski a escrever o artigo original, *Alegria da senzala, Tristeza das missões*, de onde o capítulo *sem(zala)* é retirado. No trecho introdutório deste artigo, que foi suprimido de *sem(zala)*, Leminski registra este fato (atente-se para seu caráter autobiográfico e registre-se, uma vez mais, a inclusão de parte ampla do artigo na biografia de Cruz e Sousa).

Assim, de repente, no meio da esbórnia que este poverêu faz para o Senhor do Bonfim, face visível do orixá Oxalá, nesta Salvador, 1980, a noite atroada de trios elétricos, Hendrix tocando Capiba, o curitibano, até que não tão de samba assim, matuta em como foi distinto o destino da senzala. Donde saiu este Brasil norte, e o destino das Missões, matriz longínqua do sul nosso de cada inverno que eu vou te contar. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 26)

Sem(zala) traz um longo trecho em que o biógrafo descreve uma entrevista concedida por Mãe Stella a um “etnomusicólogo norte-americano, professor numa Universidade de Nova York”, a quem Leminski não nomeia. O autor, por fim, dedica a porção final do capítulo – que nada mais é que um novo trecho do artigo original – para celebrar o valor simbólico que o terreiro Axé Opô Afonjá representa para a mestiçagem brasileira. A viagem a Salvador e a visita ao terreiro não apenas imbuíram Leminski a voltar-se às suas origens negras, como também se tornaram parte de sua bibliografia²⁷.

Aqui, no amplo espaço sagrado do Axé Opô Afonjá, com suas cores, branco e vermelho (as de Xangô), sua frondosa gameleira branca (o orixá Roku, o Tempo, invocado por Caetano em sua “Oração ao tempo”), aqui está o segredo da sobrevivência da cultura negra, da alma negra, raiz de toda a criatividade baiana. Os missionários se foram (hoje, a Igreja católica já está até abandonando o conceito de catequese dos povos não cristãos). A polícia não persegue mais os candomblés, como fazia até bem pouco. O Axé Opô Afonjá prossegue sua obra de civilização, irradiando os mitos e valores das classes mais baixas da população negra do Recôncavo Baiano, mitos e valores de uma cultura antiquíssima e requintada, de beleza e sabedoria incomparáveis. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 35)

Da senzala ao balcão, sexto capítulo, traz como epígrafe o seguinte trecho da música *Meio de campo*, de Gilberto Gil: “Fazer um gol nessa partida / não é fácil meu irmão”. (GIL apud LEMINSKI, 2014b, p. 37). Trata-se de um capítulo de cinco páginas, mas na terceira delas há tão somente uma foto de Cruz e Sousa, já na segunda, quarta e quinta constam a íntegra dos poemas *A Cruz e Sousa*, de Nestor Vitor, *Ante o cadáver de Cruz e Sousa*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Beatitude*, de Cecília Meireles. Restou para o texto biográfico em si, dessa forma, uma única página – exatas 229 palavras. O brevíssimo capítulo busca elencar as profissões do biografado – professor, caixeiro-cobrador, balconista,

²⁷ Um detalhe interessante: em carta a Régis Bonvicino datada de 15 de fevereiro de 1977, ainda antes da viagem a Salvador, Leminski escreve: “caríssimo régis / desculpe i’m sorry pela demora / é o verão curitibano / muito sol / ando numa preguiça baiana / logo eu polaco baiano convertido”. (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 41).

revendedor de charque e etc. Por ser poeta, Cruz e Sousa teve acesso a jornais locais e recitais públicos, alcançando certa notoriedade. É então que o jogo vira: “Seus poemas começam a ser objeto de crítica de aberto racismo: em algumas, Cruz chega a ser chamado de ‘negrinho mau rimador’.” (Ibid., p. 37). Por outro lado, ele despertou admiradores e fez bons amigos, como o poeta Nestor Vitor. Neste capítulo, Leminski dá ênfase ao caminho repleto de dificuldades, recheado de preconceitos, que seu biografado teve de percorrer na vida e na poesia. Note-se aqui dois aspectos: a relação direta entre o sentido do capítulo proposto pelo biógrafo e a epígrafe, que o conecta à contemporaneidade e a Leminski; note-se também que as dificuldades e os preconceitos ressaltados são ações da sociedade (escravagista e preconceituosa) contra o indivíduo, o que reverbera as palavras de Raymond Williams e sua noção de *rebelde*.

Sétimo capítulo, *eco do poeta enquanto ponto*, traz três epígrafes: trechos das músicas *Deixar você* e *Zazueira*, de Gilberto Gil e Jorge Ben, respectivamente; e um excerto de *Triunfo supremo*²⁸: “estes versos são o epitáfio de Cruz”. (LEMINSKI, 2014b, p. 42). O capítulo de sete páginas e meia (sendo quatro delas exclusivamente íntegras de poemas do biografado) trabalha como uma continuação e um aprofundamento do anterior, como se aquele fosse apenas uma introdução deste, e este fosse o ponto final de sua história de vida, porém não de sua história poética. Leminski escreve sobre a experiência de Cruz e Sousa quando foi parte da trupe do circo do português José Simão Nunes Borges. Seu trabalho era soprar as falas para as estrelas do show. Destaco aqui um trecho deste capítulo em que o biógrafo novamente resalta o isolamento de Cruz e Sousa, e na sequência empreende um salto cronológico longo, sem maiores avisos.

Só que na excursão da companhia teatral Cruz não seria ator, nem diretor, muito menos dramaturgo: o seu era o trabalho obscuro, inglório, subalterno, de ponto, a voz oculta no subsolo, soprando as falas para as estrelas do show. Nos palcos da vida, Cruz se sentirá sempre aquele ponto invisível, trabalhando na peça sem direito a aplausos. Invisível. Negro. Cego. Ray Charles. Stevie Wonder.

Mas viver, nesta vida, não é tudo.

Não quero dar, nestas páginas, espaço maior à vida de Cruz do que o tempo que ela teve no espaço-tempo concedido aos animais deste terceiro planeta depois do Sol. Basta dizer que mudou-se, definitivamente, para o Rio de Janeiro em 1890, na efervescência dos primórdios da República: os militares tinham derrubado o Império, um ano depois da “abolição”. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 43)

28 “*Quem florestas e mares foi rasgando / E entre raios, pedradas e metralhas, / Ficou gemendo, mas ficou sonhando*”. (SOUSA apud LEMINSKI, 2014b, p. 42).

Em dois rápidos parágrafos, Leminski salta uma década e desembarca Cruz e Sousa no Rio de Janeiro, onde ele se tornará jornalista, tomará contato com livros trazidos da França por Medeiros e Albuquerque (como Baudelaire e Edgar Allan Poe), conhecerá sua futura esposa Gavita e ingressará definitivamente no simbolismo. O biógrafo dá relevo às intempéries que Cruz e Sousa enfrentou na vida e na literatura: destaca que Gavita enlouqueceu poucos anos depois, em 1896, e que daí originam-se seus poemas sobre a loucura; sublinha que seus quatro filhos morreram; e por fim, ressalta uma vez mais seu árduo caminho poético.

Ser negro e — ainda por cima — simbolista, no Brasil do século XIX, parnasiana casa-grande, onde grandes eram os Bilac, Raimundo Correia, escoltados pelos críticos, donos da opinião, nos jornais, como esse mediocre José Veríssimo, o Wilson Martins da época, obtuso ao novo, fustigado pelo bem mais interessante Sílvio Romero (que teve a grandeza de vislumbrar a grandeza de um Odorico Mendes, de um Sousândrade, por exemplo). Não era fácil ser Cruz e Sousa. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 44)

Após os poemas *Mudez perversa* e *Ressurreição*, que ilustram o lirismo sobre a loucura, tema recorrente em Cruz e Sousa, o biógrafo inclui um trecho final, que soa como o ponto final da biografia, ainda que restem outros seis capítulos.

O poeta terminou a vida funcionário da estrada de ferro Central do Brasil (primeiro, praticante, por fim, arquivista). Seus últimos dias (morava no Encantado, na rua que, hoje, se chama Cruz e Sousa) foram marcados pelo avanço da tuberculose, certamente provocada por precárias condições de vida. Tinha trinta e sete anos. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 49)

Perceba que estamos ainda na metade do livro, porém o biógrafo encerra precocemente a história de vida de seu personagem. Mais do que isso: dos seis capítulos escritos até o momento, apenas quatro deles, bastante breves, realmente narram fatos da vida de Cruz e Sousa. Quantitativamente, das 28 páginas que escreveu até este momento, apenas nove trazem dados e memórias sobre a trajetória do poeta catarinense. A partir do oitavo capítulo, a biografia escrita por Leminski embrenha-se exclusivamente na poesia de Cruz e Sousa, em sua bibliografia e não mais, efetivamente, em sua biografia. É possível, a partir deste ponto, traçar um paralelo entre os próximos capítulos e as análises e operações textuais promovidas por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyola*, livro sobre o qual tratamos na introdução deste trabalho quando aplicamos sua ideia de biografema. Tal qual Barthes, Leminski passa a partir de agora a voltar seus olhos e suas palavras para os textos de seu biografado, ou seja, para sua produção artística, respingando apenas lateralmente em fatos de sua vida.

3.3 SIMBOLISTA OU EXPRESSIONISTA?

Linguagem em ereção: o sexo da poesia de cruz e sousa, próximo capítulo, traz as seguintes epígrafes: trechos dos poemas *Dilacerações*²⁹ e *Lubricidade*³⁰, do biografado; excerto da música *Logunedé*, de Gilberto Gil; e um fragmento de *Pikante*, de Eduardo Kac: todas as quatro epígrafes exaltam a linguagem erótica. Através do caráter sensual da poesia de Cruz e Sousa, Leminski começa a desenvolver uma hipótese: ele jamais foi um simbolista, mas sim um expressionista³¹.

De que sexo era a poesia de Cruz? Priápica, ninfomaniaca, a musa de Cruz era, provavelmente, lésbica, com furor uterino: uma musa, é claro, *expressionista*.

Penso aclarar (olha aí o preconceito) algumas coisas sobre a poesia de Cruz dizendo, como quem testa, em química, jogando um tornassol, dizendo, eu dizia, que a poesia de Cruz é, por exemplo, expressionista. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 51)

Trata-se de uma provocação repleta de ironia³², recurso que Leminski dispõe para desnudar a poesia de seu biografado e alumiar seus contornos sob uma luz mais quente. Ele sabe, e deixa expresso nas próximas linhas, que a categoria estética “expressionismo” não existe na história das formas literárias brasileiras³³. Sabe também que a dificuldade em se entender o expressionismo, mesmo como uma categoria restrita às artes plásticas, traz consigo uma abundância conceitual, que como consequência periga que seu conteúdo resulte movediço demais para sustentar qualquer hipótese séria. Para sustentá-la, vale-se das palavras de Albert Soergel, para quem o expressionismo “é a dissolução pessoal do objeto na ideia, para desprender-se dele e redimir-se nela” (SOERGEL apud LEMINSKI, 2014b, p. 51).

Partindo desta definição, Leminski se pergunta *o quê* ou *quem* a poesia de Cruz e Sousa *expressa*, e chega a uma conclusão pouco usual e muito significativa: *a partir de dentro*, do mais íntimo de seu inferno interior, Cruz expressa múltiplas formas de desejo. Um, em especial: o desejo sexual, que só em parte é um legado satânico herdado dos românticos europeus. Isso porque há, neste desejo de Cruz e Sousa, de forma intensa, a libido e o erotismo negro, a sensualidade e também a violência, a opressão e a escravidão,

29 “Ó Carnes que eu amei sangrentamente...”. (SOUSA apud LEMINSKI, 2014b, p. 50).

30 “saltar-te aos seios de fluidez cheirosa / e bajulá-los e depois mordê-los...”. (SOUSA apud LEMINSKI, 2014b, p. 50).

31 Retomando a ideia de seu próprio paideuma, este seria o processo pelo qual Leminski começa, também, a inserir Cruz e Sousa na tradição concretista.

32 A ironia, o *oxímoro*, o qual, para Leminski, é a figura de retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa.

33 Leminski empreende aqui um procedimento similar ao que Haroldo de Campos empreendeu com Oswald de Andrade, ao vinculá-lo ao cubismo e ao simultaneísmo das vanguardas.

características que Leminski tacha como singulares em sua obra. O desejo sexual, dessa forma, se torna mais do que carnal, mais do que poético: se torna político.

Como se comportou o desejo de Cruz e Sousa, nesse quadro?

Expressionisticamente, transformando em signos sexuais os símbolos do opressor: sinais de proibição à penetração do fálus negro em vaginas brancas. [...] Em Cruz, um certo estilema simbolista de fascinação pelo branco, que, em Mallarmé, é a página, antes do poema, traduz-se, por signos bem evidentes, em tesão pela carne da mulher branca: papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta.

Na poesia brasileira, Cruz é o negro que deseja a branca, seu turbilhão, a tempestade de quem quer botar o preto no branco. Ou melhor dizendo: o preto (fálus) na branca (vagina).

Cruz é a classe dominada que quer *comer* a classe dominante. Por isso, fantasia com ela, como *fêmea*. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 53, 54)

Leminski não segue sua provocação, não a alonga, não polemiza ou complexifica o suposto expressionismo de Cruz e Sousa: trata-se de mais uma provocação feita em seu estilo telegráfico (ecoando aqui Antonio Risério³⁴). Contudo, no sentido de balizar sua hipótese, ele analisa os poemas *Alda* e *Cristo de bronze*, de Cruz e Sousa, a fim de encontrar elementos eróticos que o complementem. O expressionismo, nesse sentido, guarda íntimas similaridades com o simbolismo. Ambos desejam traduzir de forma figurada a natureza humana (ainda que no simbolismo essa característica seja mais acentuada), primam pela expressão de sentimentos (o que é mais notável, dentro do simbolismo, na obra de Cruz e Sousa) e escanteiam a descrição objetiva da realidade. Ambos têm apreço por temas proibidos – como o satânico, o sexual e o perverso – e revelam um quadro de angústia existencial e um tom por vezes pessimista. É possível que esse pessimismo expressionista seja, no fundo, aparentado com o *spleen* cosmopolita dos românticos: ele também é resultado de um tipo novo de isolamento e alienação, inaugurado pela era industrial, afinal o impacto das primeiras metrópoles na alma dos poetas não pode ser ignorado.

3.4 OUTRA COLAGEM

No nono capítulo, *significado do símbolo*, Leminski vale-se do mesmo procedimento de reciclagem e colagem feito em *sem(zala)*: transcreve, desta vez com ajustes mais finos, um artigo homônimo publicado anteriormente e também incluído em *Ensaios e Anseios Crípticos*. O artigo original tem três partes: uma introdução e os intertítulos *Ícone: antes de*

³⁴ Um aspecto interessante deste eco aqui é a forma como Leminski tentar articular, por meio da subjetividade, concretismo e contracultura, vanguarda estética expressionista e política.

tudo, uma polissemia e Cinco sentidos, cinco códigos. Para a biografia, Leminski pinça as partes que lhe parecem cabíveis da introdução (excluindo cinco parágrafos e alguns trechos dos próprios parágrafos escolhidos) e inclui, no capítulo da biografia, uma imagem da capa da revista *Hórus* produzida por simbolistas brasileiros (inexistente no artigo original), seguida de um parágrafo novo, em forma de legenda, em que explica a simetria dos arabescos que compõem a imagem. O primeiro intertítulo do artigo original é todo descartado, possivelmente por se tratar de uma análise do *ícone* e não do *símbolo*. Já o segundo intertítulo é incluído quase na totalidade, excluindo apenas seis parágrafos bastante breves. Até mesmo o título deste intertítulo – *cinco sentidos, cinco códigos* – é integrado ao texto, mas com uma diferença: ele deixa de ser título e torna-se apenas uma linha, a qual conecta dois parágrafos.

“Mistério” é palavra grega, de um radical que significa “fechar a boca”. Só há mistérios para o código verbal.

Cinco sentidos, cinco códigos.

A consciência icônica inovadora do simbolismo não se revela apenas na iconização do verbal, como na grafia fantasista da palavra “lírio”, grafada pelos simbolistas como “lyrio”, a letra Y funcionando como ícone (desenho) da flor/referente. Revela-se, ainda, na revolução que associamos às Correspondances de Baudelaire ou ao soneto das vogais de Rimbaud. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 59)

Leminski faz também duas inclusões que não constam no artigo original. Ao explicar a fonética cromática de um poema de Rimabud, ele insere um trecho esquemático seguido de um poema do soteropolitano Pethion de Vilar.

A — branco.
O — preto.
U — roxo.
I — vermelho
e
E — verde.

Sim, toda vogal tem um aroma e uma cor,
Que sabemos sentir, que poderemos ver de
Cima do Verso, de dentro do nosso Amor.
PETHION DE VILAR, 1901
(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 59, 60)

Os parágrafos e excertos excluídos, tanto do intertítulo quanto da introdução, focam numa análise do *ícone*, o que nos permite inferir que Leminski tomou cuidado e providências para recortar somente as porções que interessavam à compreensão da poesia simbolista de Cruz e Sousa. É importante lembrar que a relação entre *ícone*, *signo* e *símbolo* era uma obsessão para Leminski: não é à toa sua admiração pelos simbolistas e principalmente por Mallarmé, tampouco seu vínculo com os concretistas. Existe em Leminski uma relação

bastante íntima entre linguagem e vida. Para Celia Pedrosa, no já referido artigo *Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida*, esta relação encena uma historicidade em crise: “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.” (PEDROSA, 2006, p. 64). Pedrosa retoma uma noção de Décio Pignatari - “talvez os signos sejam contra a vida” - a qual é capturada, reformulada e “transtornada” por Leminski: “a vida não é contra os ícones nem contra os índices/ vida é ícone (dança, sexo, guerra)/ e index (caminhos, direções, roteiros)/ é o símbolo que é contra a vida” (Ibid., p. 65). A pesquisadora acredita ainda que a biografia de Cruz e Sousa é uma das inscrições mais nítidas desta relação.

Essa formulação pode ser bem compreendida se acompanharmos, por exemplo, o processo pelo qual a leitura de Leminski, de novo fundindo vida e linguagem, dota de sobrevida a figura e o texto de Cruz e Sousa, ao escrever uma biografia cujo eixo é justamente uma releitura do significado do símbolo e do Simbolismo. Segundo ele, os simbolistas foram os primeiros modernos, em sua descoberta do caráter concreto, icônico, da experiência sgnica, direcionada por eles para a tensão sempre não resolvida entre pensamento, palavra e imagem. Nessa tensão, a linguagem se constitui como lugar de afirmação de um resto, de uma mais-valia, de uma abertura à indeterminação que implica intersemiotividade, rompimento de fronteiras dos sentidos e do sentido. (PEDROSA, Celia, 2006, p. 65)

Leminski inclui na biografia de Cruz e Sousa, portanto, um tema que lhe é muito caro: a análise do símbolo. Mais uma vez a escritura da biografia é atravessada por um tema pessoalmente caro ao biógrafo. Esse procedimento, noutra direção, opera um desmembramento da poesia e da vida de Cruz e Sousa em fragmentos (a infância do poeta, o simbolismo no Brasil, o erotismo na poesia de Cruz e Sousa, as profissões do poeta, a loucura de Gavita, o legado da cultura negra e etc.), que pincelam sua história de vida e contextualizam sua produção artística. A união destes fragmentos constrói uma imagem caleidoscópica do biografado, imagem esta que se projeta e se reflete no próprio biógrafo. O procedimento de Leminski é similar, porém não idêntico, ao que Roland Barthes empreendeu em parte do livro *Sade, Fourier, Loyola*.

Barthes trata disso em outra obra, *Roland Barthes por Roland Barthes*. No fragmento em que conta a respeito de seus projetos inacabados, ele cita: “Uma *Vida dos homens ilustres* (ler muitas biografias e nelas recolher certos traços, certos biografemas, como foi feito para Sade e Fourier).” (BARTHES, 2003, p. 166). De fato, nos textos sobre Sade e Fourier o autor respinga, quase borrifando, dados biográficos que vão ao encontro de seu estudo bibliográfico no

sentido de complementá-lo, embasá-lo ou questioná-lo³⁵. Mas, no caso da biografia de Cruz e Sousa, como ler estes biografemas à luz dos fragmentos temáticos?

Como? Quando se colocam fragmentos em sequência, nenhuma organização é possível? Sim: o fragmento é como a ideia musical de um ciclo (*Bonne Chanson, Dichterliebe*): cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas. (BARTHES, Roland, 2003, p.109, 110)

Retomo esta citação de Barthes, já incluída neste trabalho, pois me parece que esta reciclagem de textos antigos e essa colagem feita por Leminski, abarcam a ideia de Barthes de que a obra é feita de páginas avulsas. Cada capítulo é um fragmento destas páginas (que por sua vez também é composto por outros fragmentos, uma espécie de texto telegráfico, valendo-me aqui mais uma vez das palavras de Antonio Risério). E sendo a leitura final da sequência destes fragmentos – a imagem que se forma quando unidas as partes do quebra-cabeças – nada mais do que um ciclo musical (ou sua partitura, caso pensemos no texto que contém as informações sobre este ciclo musical), arrisco-me a afirmar que a biografia de Cruz e Sousa, na pena de Leminski, seria o ciclo de uma canção de Gilberto Gil.

Contudo, o próximo capítulo, *o símbolo no brasil*, é o único em que não há qualquer alusão a Gilberto Gil. É também o único que não apresenta uma epígrafe. Junto ao primeiro capítulo, *cruz e sousa's blues*, formam o par solitário que não traz epígrafes com trechos de alguma canção do tropicalista, ainda que o primeiro, em seu oitavo parágrafo, faça uma menção literal ao cantor. *O símbolo no brasil* é curto, tem apenas 271 palavras, e se inicia com uma frase impactante: “A principal característica do simbolismo brasileiro é que não houve simbolismo brasileiro. Sua existência (de, mais ou menos, 1890 a 1920) foi underground.” (LEMINSKI, 2014b, p. 61).

Trata-se de mais uma provocação que vai no mesmo sentido da caracterização de Cruz e Sousa como um expressionista. Para Leminski, o simbolismo ocorreu quase exclusivamente nas províncias da Bahia, Paraná, Ceará, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Minas Gerais – e foi periférico, marginal, um fenômeno de resistência e reação das províncias contra a Corte: “no Rio, próspero, reinava o parnasianismo, com seus príncipes, senhores da casa-grande das Letras (Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia). Simbolismo: destruir o sentido, tal como o Parnaso o encarnava.” (LEMINSKI, 2014b, p. 61). Sendo Cruz e Sousa o expoente maior do simbolismo brasileiro, lemos mais uma vez, nas entrelinhas, o poeta como um

35 Aos dados biográficos conhecidos e significativos (especialmente para Barthes) em Sade e Fourier, Barthes escreve um capítulo a parte, e creio que seja particularmente esse capítulo que, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele aproxima ao biografema: trata-se de *Vidas*, capítulo dividido em dois intertítulos (*Vida de Sade e Vida de Fourier*) e organizado em tópicos numerados – 22 para Sade e 12 para Fourier, sendo o último deles um tópico aglutinador: “12. Fourier havia lido Sade.” (BARTHES, 2005, p. 225).

rebelde – na acepção de Raymond Williams que, nesse caso, avança pelo campo literário -, como um destruidor de sentido, um idealista lutando contra padrões estabelecidos pelos literatos brancos da capital.

3.5 POESIA NÃO É LITERATURA

O próximo capítulo chama-se *cruz e sousa e sua orquestra*, possui duas epígrafes – um trecho de *Sonata*, de Cruz e Sousa; e um excerto da música *Logunedé*, de Gilberto Gil – e soma no total seis páginas. O tema é a aproximação e o afastamento entre a música e o texto, particularmente a poesia, ao longo das escolas literárias e das vanguardas, com especial relevo, é claro, para o simbolismo.

Poesia não é literatura. É outra coisa: é arte, mais para o lado da música e das artes plásticas, como Pound viu (ou ouviu) muito bem.

Da imprensa às vanguardas do início deste século, durante o período de sequestro da poesia pela literatura (na Idade Média, a lírica era oral, envolvendo canto, dança e festas, camponesas ou cortesãs; os textos, raros, eram manuscritos, primores caligráficos de forma e cor; com a imprensa, a poesia virou “letra”, na homogeneidade linear dos inodoros, insípidos e incolores ABCs de Gutenberg; no século XX, com as vanguardas e a música popular, a poesia volta à vida dos sentidos, em forma, voz e cor), nesse período, algumas coisas ficaram dizendo que a poesia não era bem a literatura que estavam querendo fazer com ela. Entre essas coisas, a métrica. E, sobretudo, a rima. Nessas materialidades a poesia manteve sua individualidade. Não basta *dizer*. Tem que dizer *bonito*. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 64, 65)

No decorrer deste capítulo, Leminski vai nos munido de pistas sobre os motivos que o levaram a referenciar tantos cantores, em especial Gilberto Gil. Segundo Leminski, é no simbolismo que a música passa a destruir os significados do poema: “um massacre do sentido pelos sons”. (LEMINSKI, 2014b, p. 65). Ele exemplifica seu ponto com os versos de *Ángelus*, de autoria de seu biografado, os quais, em sua análise, não permitem que se encontre sentido, afinal neles os sentidos “são apenas retratos do meio enquanto mensagem”. Dessa forma, além de um destruidor de sentidos, Cruz e Sousa, para o biógrafo, “é um sonoplasta”. (Ibid., p. 67). Na poesia simbolista, ainda segundo Leminski, a métrica só se justifica pela presença da melodia, portanto os simbolistas mudaram o sentido do poema do olho para o ouvido: a partir deles há a necessidade de voltar a escutá-lo, e não apenas de lê-lo. É interessante notar que, nesse viés, Leminski propõe uma ideia oposta à de Celia Pedrosa a respeito da questão visual

e icônica do signo. Essa dupla e ambígua valorização também diz respeito à posição dúplice de Leminski, ancorado entre o concretismo e a contracultura.

Nunca foi tão funda a saudade da poesia pela música perdida quanto no simbolismo. [...] O poeta simbolista é um músico. Músico de palavras, de sílabas, de vogais e consoantes. Seus poemas: baladas, sonatas, sinfonias. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 65)

Nessa direção, o poeta simbolista se torna um músico, um destruidor de sentidos, alguém que devolve à palavra escrita sua melodia perdida. Nada mais justo para uma biografia de sua lavra, portanto, que ombreá-la aos seus ecos na contemporaneidade, aos ecos que o biógrafo ouviu e identificou entre os músicos destruidores de sentidos de seu tempo. Assim, temos a conexão feita, repetida e afirmada através de menções, citações literais e principalmente através das epígrafes, entre um poeta-músico simbolista negro do século XIX, e um músico-poeta tropicalista negro do século XX: Cruz e Sousa e Gilberto Gil – o último sendo o eco mais forte e distinguível da poesia do primeiro, à luz do texto de Leminski.

O penúltimo capítulo, *cruzamentos*, traz duas breves epígrafes dos dois: “*Largos Silêncios interpretativos* – CRUZ E SOUSA, ‘SILÊNCIO’”; e “*Olha, lá vai passando a procissão* – GILBERTO GIL, ‘PROCISSÃO’”. (SOUSA; GIL apud LEMINSKI, 2014b, p. 69). É neste capítulo de seis páginas que Leminski se dedica a analisar mais detidamente os poemas de Cruz e Sousa, como diz, a “cruzi-ficá-los” por meio de um método “pound-faustino-paideumático”. (LEMINSKI, 2014b, p. 69). Os poemas escolhidos são *Acrobata da dor*, *O assinalado*, *Caveira*, *Dupla via láctea*, *Esquecimento* e *Rir!*. As análises dos poemas seguem o estilo telegráfico, com frases e parágrafos curtos e abundância de referências. Através de *O assinalado* (poema que já havia aparecido integralmente no livro, antecedendo o primeiro capítulo) Leminski estabelece uma conexão direta entre seu biografado e os músicos negros de seu tempo: Cruz e Sousa foi marcado e assinalado, portanto destacado dos demais membros da sociedade por algo que lhe é essencial – a pele negra – assim como Itamar Assumpção, Djavan e Gilberto Gil também foram muitos anos depois.

Foi quando, contaminado, Cruz sintetizou a experiência poética e a loucura, o desvario, num só momento. Sem falar na loucura social de um negro retinto, no Brasil do século XIX, possuir o repertório de bens abstratos que um Cruz e Sousa possuía.

O poeta como assinalado. O marcado (Caim?) por um sinal. Sinal para ver mais longe. Mas para sofrer mais fundo.

A negritude como sinal total: visibilidade integral.

Itamar Assumpção e Djavan, presos pela polícia paulista. Apenas porque eram negros. Gil, em Florianópolis.

Mas como é bonita essa “algema” que anagramatiza, mas que rima, em “tua AL-ma suplicando GEMA”. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 65)

O último capítulo tem como título um trecho do poema *Meu filho*, publicado no livro póstumo *Faróis: ah! vida! vida! vida! incendiada tragédia (meu filho)*. Ele tem duas epígrafes e tão somente 33 palavras, menos do que a segunda epígrafe, um longo trecho da música *You are what you is*, de Frank Zappa, com 61 palavras. A primeira epígrafe é um excerto de *Aqui e agora*, de Gilberto Gil. Apesar de curto, este capítulo me parece um dos exemplos mais notórios do estilo telegráfico e poético que Leminski empregou ao longo da obra, e também uma confissão de sua inscrição autobiográfica.

Perfeição só existe na integração/dissolução do sujeito no objeto.
Na tradução do eu no outro.
É por isso que você gostou tanto deste livro.
Você, agora, sabe.
Você, eu sou Cruz e Sousa. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 75)

Você, leitor, agora sabe que eu, autor, sou meu personagem: eu, Leminski, sou Cruz e Sousa, e quem sabe você, leitor, também seja. O Cruz e Sousa de Leminski, um gênio marcado, assinalado e distinguido pela pele negra, mestiçado pela cultura branca, a qual ousou enfrentar como um rebelde que singra sua trincheira no fronte da poesia e na retaguarda de uma sociedade escravocrata. Além de uma inscrição de alteridade, esse trecho derradeiro na biografia de Cruz e Sousa traz consigo uma significação importante para Leminski. Como escreveu Alice Ruiz no prefácio de *Vida*.

“Você, eu sou Cruz e Sousa.” Assim termina o livro que começa esta série. Um brinde à inquietude desse Cruz e Sousa, poeta negro e de cultura acima da média entre os poetas de sua época. O “acrobata da dor” que nos “transcendentaliza” deu brilho próprio ao simbolismo no Brasil. O simbolismo passou, mas o pôr do sol lilás, na Curitiba esotérica, conserva seus reflexos, deixando marcas na poesia de seus filhos mais sensíveis. Como Paulo Leminski, também um pouco negro, também excessivamente culto, tão culto que teve raríssimos e esparsos interlocutores, e sofreu daquela dolorosa solidão para a qual não existe anestésico, a não ser, talvez, a transcendentalização. Em comum, também, a poesia como ideia fixa, apesar e por causa da marginalidade. (RUIZ, Alice. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 11, 12)

3.6 UMA BREVIDADE E UMA EXUBERÂNCIA

Por fim, destaco dois aspectos que trazem consigo relevantes traços autobiográficos: a breve bibliografia consultada e a incrível abundância de referências a nomes dos mais variados – de Khlébnikov a Bob Marley. É ônus comum aos biógrafos esquadriharem a

fundo a vida de seus personagens, e quando estes já são póstumos há muitas décadas, uma ampla pesquisa bibliográfica passa a ser prioridade. Era o caso de Cruz e Sousa, mas não foi o que Leminski fez. Para a feitura deste livro, o poeta cita as fontes consultadas: *Poesia Completa*, do próprio Cruz e Sousa; *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy; *Poesia e vida de Cruz e Sousa*, de Magalhães Júnior; e *Cruz e Sousa: literatura comentada*, escrito por vários autores e organizado por José Gonçalves Aguinaldo.

Não creio que esta enxuta bibliografia insinue uma displicência de Leminski para com a fonte mais rica onde poderia colher dados biográficos, afinal este primeiro livro seria decisivo para a continuidade de seus trabalhos na editora Brasiliense, e como vimos, há um método de divisão temática cujo objetivo é traçar uma ideia de quem foi Cruz e Sousa, contextualizando-o e construindo pontes entre ele, seu contexto e os anos 1980. Sugere, desta forma, que o poeta estava mais interessado em dados paralelos e análises contextuais, bem como em sua produção artística, que fossem capazes de conectar Cruz e Sousa com expoentes da cultura contemporânea, particularmente com artistas negros daquela década e com referências literárias, teóricas e biográficas do próprio biógrafo – em particular o registro e o reconhecimento de sua mestiçagem (que se dá no campo biológico, mas também no campo cultural).

O biógrafo e amigo de Leminski, Domingos Pellegrini, tem uma percepção similar, e assim qualificou o livro *Cruz e Sousa – o negro branco*: “Parece um tributo a seu sangue negro, mas também reúne algumas sacadas brilhantes sobre a poesia do ferroviário e sobre o simbolismo.” (PELLEGRINI, 2014, p. 125). A biografia é sobre Cruz e Sousa, mas o livro é uma ode às origens negras do biógrafo, origens que o fazem um mestiço.

Atentemos agora, e a princípio de maneira meramente quantitativa, ao caráter extremamente referencial da biografia de Cruz e Sousa. Leminski cita os nomes e transcreve poemas e citações de inúmeros escritores, poetas, compositores, músicos, teóricos, pensadores e pintores ao longo do livro. Este recurso, para além de dinamizar os saltos em tempo e espaço e assim afastar o texto do padrão de uma biografia tradicional, reforça o ponto de vista do biógrafo no sentido de iluminar sua própria trajetória intelectual: são suas referências culturais e teóricas que fazem a costura dos temas enfocados em cada capítulo, em cada parágrafo, com seu biografado. Paralelo a isso, é por meio deste recurso recorrente na biografia de Cruz e Sousa que Leminski cria uma ponte de significados entre passado e presente. Nas palavras de Everton de Oliveira Moraes, este é um sinal de “sobrevida” do texto e do autor.

Nas epígrafes são citados Nina Simone, Bob Marley, Jorge Ben, Eduardo Kac, Frank Zappa, Mallarmé e Gilberto Gil (dez vezes). Nas notas de rodapé ele cita Antonio Austregésilo. Leminski transcreve trechos de músicas e poemas de Nestor Vitor, Carlos Fernandes, Cecília Meireles, Gilberto Gil, Torquato Neto, Pethion de Vilar e Khlébnikov. Há aspas com breves citações literais de Baudelaire, Reginald Horace Blyth, Caetano Veloso, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine e Virgílio. Nas Legendas de imagens, ele menciona Oscar Rosas, Von Hofman, Franz Werfel, Mallarmé, Poe, Nestor Vitor, Alphonsus de Guimarães, Rimbaud e Baudelaire. Já no texto corrido, há menções a Camões, Rimbaud (cinco vezes), Ezra Pound (três vezes), Maiakóvski, Oswald de Andrade, Machado de Assis (duas vezes), Gilberto Gil (duas vezes), Pelé, Bashô (duas vezes), Hipócrates, Byron, Baudelaire (sete vezes), Álvares de Azevedo, Sartre, Antonioni, Proust, Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones, “Big” Bill Broonzy, Lead-Belly, T-Bone Walker, Bessie Smith, Billie Holliday, Mallarmé (seis vezes), Edgar Allan Poe (três vezes), Darwin, Euclides da Cunha, Cabral, Mãe Stella, Nestor Vitor, José Simões Nunes Borges, Vladimir Propp, Ray Charles, Stevie Wonder, Medeiros e Albuquerque, Huysmans, Villiers de l’Isle-Adam, Olavo Bilac (três vezes), Raimundo Correia (três vezes), José Veríssimo, Wilson Martins, Silvio Romero, Odorico Mendes, Sousândrade, Gérard de Nerval, Novalis, Peirce, Raul Pompeia, Van Gogh (duas vezes), Emil Nolde, Kadinsky, Paul Klee, Kokoschka, Schönberg, Kafka, Trakl, Gottfried Benn, August Stramm, Brecht, Albert Soergel, Freud, Otto Maria Carpeaux, Júlio Ribeiro, Dario Vellozo, Alberto de Oliveira, Manuel Bandeira, Gilka Machado, Marinetti, Soffici, Apollinaire, Breton, Éluar, Arnaut Daniel (duas vezes), T.S. Eliot, John Donne, Andrew Marvell, Richard Crashaw, William Shakespeare, Gutemberg, Lênin, Wagner, Beethoven, Verlaine (duas vezes), Goethe, Ferdinand de Saussure (três vezes), Starobinski, Castro Alves, Itamar Assumpção, Djavan, Khlébnikov e Haroldo de Campos.

É interessante notar a fartura de referências ao universo pop – Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Nina Simone, Bob Marley, Jorge Ben, Frank Zappa, Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones, Bessie Smith, Billie Holliday, Ray Charles, Stevie Wonder e etc. -, grande parte deles ainda bastante ativa durante a década de 1980, e na maioria dos casos, expoentes de negritude da época. Isso nos permite inferir que o excesso de referenciação, para além de uma característica comum nos textos em prosa do poeta, era também uma forma de aproximar Cruz e Sousa da contemporaneidade, como pedia o conceito da coleção Encanto Radical. Mas essas citações trazem consigo também outras possibilidades de análise e interpretação: a exuberância de citações é também uma forma de Leminski evidenciar sua própria exuberância intelectual e registrar seus próprios caminhos teóricos.

Não era apenas na vida – nas conversas com amigos, nos papos de bar – que Leminski pavoneava-se de seu amplo repertório literário e intelectual. Em sua obra sobre Cruz e Sousa, esse proceder – ou seja, a superabundância de citações, referências, registros e conexões com músicos, poetas, pensadores, pintores e etc. – é uma das técnicas constitutivas de seu fazer biográfico. E mais: é constitutivo principalmente de seu fazer autobiográfico. Importante parte dos inúmeros nomes citados fazem parte do repertório constitutivo de Leminski como poeta, como pensador, como homem: Vladimir Propp, estruturalista russo, impactou tanto o paranaense que foi ficcionalizado e tornou-se personagem de sua novela *Agora é que são elas*; Bashô foi de tal maneira um norte em sua produção poética que foi escolhido como um de seus biografados; Ezra Pound, poeta com quem Leminski viveu uma intensa relação de admiração e repulsa, foi citado inúmeras vezes nas cartas enviadas a Régis Bonvicino; Edgar Allan Poe, um símbolo de marginalidade para o poeta; Sousândrade, também muito querido pelos concretistas, e sobre quem Leminski gostaria de ministrar palestras³⁶. Há inúmeros outros exemplos nessa linha, mas destaco um bastante notável: as referências a Mallarmé.

O poeta simbolista francês, para André Dick no artigo *Paulo Leminski: depois do acaso*, incluído em *A linha que nunca termina*, é a figura principal e indispensável para entender o poeta paranaense. Isso porque Mallarmé, segundo Dick, é o “mestre de seus mestres”, ou seja, mestre dos concretistas, um homem a quem Leminski chamou, em carta a Régis Bonvicino, de “papa Mallarmé”. (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 67). Nesse sentido, dentro da biografia de Cruz e Sousa, o poeta francês se torna um evidente rasgo autobiográfico, dado também detectado por André Dick.

A obsessão de Leminski por Mallarmé já se fazia perceber na minibiografia sobre outro simbolista, Cruz e Sousa, no início dos anos 1980, quando, na busca de uma aproximação do *blues* com o Simbolismo do poeta em questão, Leminski recorda o “l’azur” insistente de Mallarmé. [...] Talvez seja Mallarmé o autor que reúna características de Propp (o professor perfeccionista e estruturalista que enlouquece o aluno em *Agora é que são elas*), e Occan (o vírus linguístico de *Catatau*) e de Narciso (à espera de um riocorrente que traga imagens mitológicas em *Metaformose*). (DICK, André. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano, 2005, p. 70, 71)

36 “Logo que foi possível, Leminski escreveu aquela que seria a primeira de uma longa série de cartas a Augusto de Campos, a 23 de agosto de 1963, um dia antes de completar 19 anos. Ele dizia (como de costume, iniciando as frases com letras minúsculas): Amigo Augusto, são e salvo, cheguei sem mais, 10 da noite — Neiva e sogra esperavam na rodoviária, turma aqui toda entusiasmada com a coisa, ontem mesmo relatei as ocorrências da semana na aula de literatura portuguesa, levei todo o material — noigandres, invenção, apresentei à classe que está no momento lendo Garret, imagine. surpreendente, ninguém por aqui conhece o cavalheiro de nome Sousândrade. Providenciarei, conferências na biblioteca, talvez já na semana próxima, ó mas possibilidades de aceitação, o ar fresco é sempre bem recebido na estufa, bons elementos não faltam, em especial meu amigo Sérgio Zippin, bom latinista, conhecedor do inglês, o dono da antologia grega, lembra-se?”. (LEMINSKI apud VAZ, 2009. p. 51, 52)

Mas é possível que o traço autobiográfico mais evidente nessa superabundância de referências seja as menções a artistas que faziam parte do círculo de convivência de Leminski, alguns deles amigos e parceiros de composição, como Itamar Assumpção, Caetano Veloso e especialmente Gilberto Gil. Aos baianos, o poeta manifestou profunda admiração em carta a Régis Bonvicino. Um detalhe: ele conta do show em que Gilberto Gil dedicou a ele a canção *Logunedé*, a qual teve um trecho destacado como epígrafe do oitavo capítulo.

Nos 3 dias de show, Gil dedicou para mim “Logunedé” (soube depois q em Porto Alegre ele dedicava a mesma música a Caetano q estava lá) com o seguinte comercial: para Paulo Leminski, grande poeta do Paraná, poeta realce, uma das inteligências mais faiscantes deste país...

Num dos shows, Caetano cantou a pedido meu “Cajá”, dizendo “esta música é para um amigo meu, o grande Paulo Leminski”...

Quer dizer: em matéria de ego, não posso querer mais... definitivamente, meus ídolos são meus fãs. (LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 155)

Na biografia de Cruz e Sousa há também a citação a um de seus mestres, Haroldo de Campos, além de Dario Vellozo, simbolista curitibano fundador do Templo das Musas (atual Instituto Neo-Pitagórico), que além de ser constantemente frequentado por Leminski, fazia parte do roteiro alternativo que o poeta fazia questão de percorrer com os amigos que vinham visitá-lo pela primeira vez em Curitiba. (VAZ, 2009, p.186).

Através das alusões a todos estes nomes, Leminski foi capaz de registrar parte importante de sua trajetória de leituras, de seu aprendizado autodidata, assim como de suas parcerias musicais. Alinhavou, portanto, sua vida e sua obra – e o fez nas linhas e entrelinhas de sua primeira biografia, portanto dentro de uma obra que narra a vida de outro, com quem mantém uma relação de afeto (reverberando aqui as características do biografema). Na versão biográfica proposta por Leminski, portanto, compreendemos Cruz e Sousa através dos poemas de Nestor Vitor e Cecília Meireles, das concepções linguísticas de Vladimir Propp, das ideias sobre religiosidade e negritude da ialorixá Mãe Stella, lemos suas reverberações poéticas na canção *Clara*, de Caetano Veloso e etc. Mais do que ajudar a compreender o poeta catarinense, é através de Itamar Assumpção, Djavan e principalmente de Gilberto Gil que Leminski propõe a revelação do legado de Cruz e Sousa como um poeta negro, seu reflexo na contemporaneidade, seus ecos líricos negromestiços (como bem colocou Antonio Risério) com a roupagem dos anos 1980. Não por acaso, este reflexo só encontra unidade quando o espelho é o próprio Leminski – é ele, sua obra e sua história que conectam Cruz e Sousa a Gil, Djavan, Caetano Veloso, Dario Vellozo, Edgar Allan Poe, Sousândrade e Bashô.

Elisa Helena Tonon, na tese *Vida, coisa pra ser dita: envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski*, tem uma percepção similar. As referências, e o deslocamento no tempo e no espaço que elas ensejam, bem como as aproximações que Leminski faz entre seus biografados e estas referências, lhe são muito próprias, ajudam a compor lacunas deixadas no texto, ao mesmo tempo em que insinuam possíveis respostas para completá-las – Leminski, mais uma vez, é a chave para acessá-las.

É surpreendente, também, a relação traçada entre o simbolismo, com toda a sua sinestesia, e o concretismo brasileiro no seu caráter verbivocovisual; ou mesmo a aproximação entre o haikai japonês e a tradição dos epigramas latinos. Mais do que uma desierarquização entre culturas e procedimentos, o que os textos de Leminski nos revelam é a concepção anacrônica do tempo. Essa leitura não percebe os elementos estéticos e culturais de forma sucessiva e evolutiva, mas observa insistentemente como os tempos se tocam, como as questões estéticas e culturais retornam sob variadas formas, e continuam a vibrar, a exigir respostas da arte e da história. (TONON, Elisa Helena, 2014, p. 101)

Já para Everton Oliveira Moraes, em *Um corte radical no tecido da História*, para além deste anacronismo – que ecoa de Cruz e Sousa e repercute em Gilberto Gil, Bob Marley, Itamar Assumpção – as epígrafes, menções e citações compõem uma espécie de montagem de fragmentos de tempos heterogêneos, cuja função não é apenas recuperar o passado e reconhecer traços dele no presente, mas também de afetar o presente, de exercer nele um papel de criação. A montagem e a reorganização das imagens do passado, em que a abundância de referências é recurso importante, é o método que Leminski usa para selecionar o que lhe parece relevante dentro da tradição e então presentificá-la.

Recuperar para a atualidade as potências “malditas e minoritárias” do passado é inseri-las em uma “linhagem de radicalidades”, rearranjá-las em outra ordem de legibilidade. Um gesto que permite não apenas entender de outro modo o lugar que ocupam em sua própria temporalidade, mas perceber como essa linhagem de radicalidades pode fazer parte de uma política do presente, que busca abrir novas possibilidades para o futuro. (MORAES, Everton Oliveira, 2015, p. 203)

Ao conectar passado e presente através de referências que lhe são muito particulares, e que ajudaram cunhá-lo como sujeito, Leminski se insere nesta “linhagem de radicalidade”, coloca sua assinatura na tradição dos rebeldes, na biografia dos inconformados e insurretos. Para assim proceder, de acordo com Moraes, Leminski se vale de referências anacrônicas e inusitadas – como quando coloca poemas de Cruz e Sousa próximos de canções de Gilberto Gil; ou quando um poema de Torquato Neto surge como uma aparição no meio do parágrafo.

Essa montagem heteróclita parte de uma reminiscência (“como não lembrar de...”) para sugerir não uma continuidade ou influência, mas uma

sobrevivência, uma apropriação, como se os poetas contemporâneos tivessem, em seus poemas, sabido ocupar o espaço aberto a duras penas pela luta de Cruz e Sousa. (MORAES, Everton Oliveira, 2015, p. 203)

Como vimos, a biografia de Cruz e Sousa escrita por Leminski traz as mais diversas referências – de Djavan a Van Gogh – ou seja, artistas e pensadores vindos de diferentes campos, tempos e saberes. No entendimento de Moraes, essas analogias não têm caráter didático, tampouco explicativo, mas sim uma função de multiplicar sentidos. Leminski não deseja ler Cruz e Sousa, nem sua poesia, como um produto de um local e tempo específico (a poesia catarinense do século XIX, por exemplo), da mesma forma que não pretende lê-la por meio de um paradigma lógico, mas sim entender as conexões de Cruz e Sousa e sua poesia com o mundo, por meio da alteridade e da multitemporalidade que o atravessam. Cruz e Sousa torna-se, assim, um agregado de temporalidades que envolve as lutas que encampou na vida e na literatura, contra o racismo, a burocratização da vida cotidiana, os padrões literários da corte e etc. Moraes acredita que as menções a poetas europeus do século XIX - Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, etc. - são uma forma de evidenciar que a poesia de Cruz e Sousa não é apenas um produto de seu contexto, mas que se comunica com outras temporalidades, espaços, pessoas, imagens – todos eles também elementos da poesia de Cruz e Sousa e formas dela abrir-se para o futuro. Em outras palavras, ao alinhar analogias e aproximar citações e fatos díspares, Leminski estava construindo sentidos, e seu território preferido eram lugares insuspeitos (como por exemplo no meio do capítulo *eco do poeta enquanto ponto*, quando aproximou, em parágrafos sequenciais, Vladimir Propp e Stevie Wonder³⁷). Essa é “uma das formas de alertar para as sobrevivências na atualidade de um passado que se acreditava estar morto.” (MORAES, 2015, p. 204). É, portanto, a experiência levada a cabo no texto biográfico, com suas diversas instâncias de comunicação entre passado e presente, para Moraes, o que constitui a historicidade desta obra de Leminski.

Trata-se, nessas biografias literárias, de pensar um livre uso do passado, contra toda exemplaridade, objetividade e lucratividade. Para usar a expressão de Walter Benjamin, está em questão saquear a tradição, ir ao passado para buscar armas para as lutas políticas do presente, mas também fazer da própria tradução desse passado uma arma. “Recuperar” as “invenções” dos “malditos e minoritários”, reconstituindo uma “linhagem de radicalidades” que pode funcionar como inspiração para uma atitude radical

37 “Para falar com ‘propp’-riedade, isto é, conforme a Morfologia da fábula do teórico russo Propp, o Herói saiu de Casa para Enfrentar o Dragão. Só que na excursão da companhia teatral Cruz não seria ator, nem diretor, muito menos dramaturgo: o seu era o trabalho obscuro, inglório, subalterno, de ponto, a voz oculta no subsolo, soprando as falas para as estrelas do show. Nos palcos da vida, Cruz se sentirá sempre aquele ponto invisível, trabalhando na peça sem direito a aplausos. Invisível. Negro. Cego. Ray Charles. Stevie Wonder. Mas viver, nesta vida, não é tudo.” (LEMINKSI, 2014b, p. 43).

no presente. Mas, também, rasgar o “tecido da história” deixando ver o emaranhado de tempos que se agitam sob a superfície aparentemente lisa e contínua do presente. (MORAES, Everton Oliveira, 2015, p. 206)

Este trabalho não pretende entender a fundo a historicidade de Leminski na produção de suas biografias, no entanto, percebê-la em seu anacronismo qual uma ponte entre passado e presente, no qual o poeta é curador da cancela, permite-nos espiar algumas pistas autobiográficas interessantes: os saltos no tempo e no espaço, que muitas vezes se dão pela abundância de referências, revelam percursos muito particulares do biógrafo, dos quais ele se valeu para biografar, a sua maneira, Cruz e Sousa, um expoente de rebeldia na vida e na poesia, tal qual Leminski.

Em termos formais, se comparada às biografias de Bashô e de Jesus, *cruz e sousa – o negro branco* mostra-se mais tradicional, menos inventiva. Apesar de na biografia de Trótski, como veremos, essa característica ser mais pujante, em Cruz e Sousa ela também é perceptível. É provável que por se tratar do livro inaugural, que abriria caminho para os demais, Leminski estivesse mapeando o terreno, contendo em certa medida os devaneios (mas não todos, evidentemente), construindo sua maneira particular de narrativa biográfica, ainda em desenvolvimento. De qualquer forma, em *cruz e sousa – o negro branco*, Leminski parece preocupado em explorar o viés sonoro da poesia, a migração do olho para o ouvido, um lirismo que se aproxima da música, o que fica mais evidente nas inúmeras aproximações que Leminski faz entre Cruz e Sousa e o simbolismo com compositores e canções de sua época, no destaque que deu à sonoridade dos poemas de seu biografado. Além do mais, através de *cruz e sousa – o negro branco*, me parece que o biógrafo debate, ainda que nas entrelinhas, conceitos e ideias bastante subjetivas a respeito da literatura, da poesia e do que é ser um poeta. Ele introduz Cruz e Sousa em sua própria tradição seletiva, em outros termos, em seu paideuma. O poeta, aqui, é um rebelde, um subversor e literatura e poesia são os campos onde sua insurgência se expressa, se exalta para, a partir delas, lograr um impacto social. Dessa forma, a poesia e a literatura são espaços e ferramentas de luta, seu conteúdo e especialmente sua forma oferecem possibilidades de intervenção literária e social – cabe ao poeta, ao rebelde, valer-se delas.

4 BASHÔ O JAPÃO EM MIM

Em abril de 2016, durante a apuração para uma reportagem que eu escrevia para a revista TRIP, entrevistei o poeta curitibano Roberto Prado, que conviveu com Leminski em meados dos anos 1980. Ele era jovem e tinha o polaco (o mestiço polaco) como uma espécie de guru. No meio da entrevista, Roberto lembrou-se de uma história. Ele queria começar a treinar caratê e procurou a academia Kodokan de artes marciais. Espantou-se logo que pisou no lugar: na parede estava pintado, em letras grandes, o poema *Tai-otoshi para a kodokan*, de Leminski. Curioso, perguntou sobre a inscrição ao mestre, que lhe explicou que Leminski, anos atrás, treinara judô ali por muito tempo.

tai-otoshi para a kodokan

passos lentos

escrevem

VONTADE DE CHEGAR

precisa andar

como quem já chegou

chega de chegar

depressa

é muito devagar

(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 382)

É bastante conhecida a admiração de Leminski pela cultura japonesa, sua própria bibliografia atesta isso: traduziu *Sol e Aço*, de Yukio Mishima, sobre quem escreveu no ensaio *Taiyo to tetsu*; produziu inúmeros haikais (em todos os seus livros de poesia constam haicais livres) e publicou ensaios sobre sua feitura em *Click: zen e a arte da fotografia*; estudou os ideogramas japoneses e falou sobre poesia nipônica em *Bonsai – Niponização e miniaturização da poesia brasileira*; escreveu sobre algumas das mais conhecidas manifestações artísticas japonesas, como o teatro Nô, Kabuki e Ikebana em *Ventos ao vento – rabiscos em direção a uma estética*; produziu o ensaio *Tradução dos ventos*, sobre o poeta japonês Takuboku Ishikawa; criou o personagem Kutala, o velho de características nipônicas que qual um mestre zen acompanhou parte da jornada do protagonista Baita no livro *Guerra dentro da gente*; e por fim biografou Matsuo Bashô para a coleção Encanto Radical, em 1983.

A admiração pelo haicaísta japonês é antiga, como sugere Haroldo de Campos em texto publicado junto à primeira edição de *Caprichos & Relaxos*, publicado no mesmo 1983, em que conta do primeiro encontro que teve com Leminski.

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos,

como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso. (CAMPOS, Haroldo. In: LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 394)

O livro póstumo *La vie en close*, de 1991, que reúne poemas selecionados por Leminski e Alice Ruiz em 1988 (e que inclui poemas mais antigos) também traz duas menções diretas a Bashô: a primeira é uma espécie de legenda lírica de tradução, já a segunda é um poema em que Leminski ombréia dois de seus poetas vitais, Mallarmé e Bashô.

Kawásu

“Kawásu” é “sapo”, em japonês. Imagino ter relação original com “kawa”, “rio”. O batráquio é o animal totêmico do haikai, desde aquele memorável momento em que Mestre Bashô flagrou, quando um sapo “tobikômu” (“salta-entra”) no velho tanque, o som da água. (LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 305)

mallarmé bashô

um salto de sapo

jamais abolirá

o velho poço

(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 306)

Note que as presenças de Bashô e Mallarmé não se restringem às biografias e ensaios, mas abrangem também sua produção poética. Some-se a isso o dado de que as duas menções feitas em *la vie en close* têm mais uma característica em comum: ambas recuperam trechos ou palavras do haikai mais famoso do poeta japonês, publicado por volta de 1686: “furu ike ya / kawazu tobikom / mizu no oto”. Em tradução literal de Sérgio Bento do japonês para o português: “um velho tanque / uma rã salta / barulho de água”³⁸. (BENTO, 2008, p. 02).

Bento dedicou o artigo “*Mallarmé Bashô*”: *a tradução-apropriação como via para o silêncio*, incluído na 9ª edição dos *Cadernos de Literatura em tradução*, da Universidade de São Paulo, para analisar o poema de Leminski. Segundo Bento, o primeiro e terceiro versos fazem referência ao famoso haikai de Bashô, enquanto o segundo refere-se ao axioma principal de *Un coup de dés*, de Mallarmé: “um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

Ao unir tais obras, Leminski encarna três das características mais marcantes da poesia pós-moderna: a tradução como forma de criação, a intertextualidade como marca de referencialização da literatura e o silêncio como recurso utópico para vencer a falibilidade da linguagem. (BENTO, Sérgio, 2008, p. 02)

38 Na biografia de Bashô, Leminski arrisca inúmeras traduções dos poemas de seu biografado, incluindo este, o qual traduz da seguinte maneira: “velha lagoa / o sapo salta / o som da água”. (LEMINSKI, 2014b, p. 112). Em *Minhas lembranças com Leminski*, Domingo Pellegrini traz um dado interessante: o primeiro poema escrito por Leminski, por volta dos nove anos de idade, levava o título de *O Sapo*, o qual Pellegrini lê, liricamente, como um prenúncio da paixão do amigo pelo haikai e particularmente pela poesia de Bashô. (PELLEGRINI, 2014, p. 20).

Para Bento, ao valer-se de uma técnica haicaística, Leminski incorpora o legado do japonês ao do francês, e não o contrário. “Assim, ‘Mallarmé Bashô’ é uma releitura do simbolista ‘à maneira de Bashô’, ou seja, na forma do micropoema. O nome ‘Bashô’, no título, adquire função adjetiva.” (BENTO, 2008, p. 06). Leminski, portanto, se apropria do instante poético mallarmaico - “a percepção da transgressão ao verso” - e o funde com a ideia do haikai a fim de captar o medo do acaso, do velho poço, aquele que é fundo e escuro. Dessa forma, fazendo uso da intertextualidade, segundo Bento, Leminski se abstém de falar e se coloca como um mediador entre algumas vozes do passado.

O insight do poeta brasileiro está na percepção de que a reflexão atomística contida no haikai apropriado/traduzido de Bashô é a fugacidade da inspiração artística, a impossibilidade de se dominar o momento da imagem poética, e associar tais idéias com o dilema de Mallarmé sobre deter ou não o controle de sua criação.

[...] Assim, em “Mallarmé Bashô” tem-se o retrato da poesia pós-moderna: o uso da tradução enquanto apropriação de obras do passado para recriá-las, não de maneira destrutiva, mas como revitalização à luz do presente. Com isso, o poeta abstém-se de expor a sua voz de maneira direta, e aproxima-se tanto da utopia mallarmaica como do ideal da técnica haicaística: vencer a falibilidade limitante do signo lingüístico e atingir a liberdade do silêncio absoluto. (BENTO, Sérgio, 2008, p. 07, 10)

Leminski escreveu muito sobre Mallarmé, conhecia intimamente sua produção e chegou a abordar diretamente o poema *Un coup de dés* no ensaio *O tema astral*, incluído em *Ensaaios e Anseios Crípticos*³⁹. Nele, Leminski afirma que, para os poetas de linhagem mallarmaica (entre os quais ele pode ser inserido), “o céu estrelado é a metáfora extrema da página. Ou, com o adjetivo favorito dos simbolistas, a metáfora suprema. A página máxima.” (LEMINSKI, 2012, p. 76). A genialidade de Mallarmé, para Leminski, está em jogar os holofotes sobre o símile e assim constituir “sob certos aspectos, obra lume da poesia ocidental moderna, ‘*Un coup de dés*’, poema póstumo, loucura última, todos os começos da poesia do século XX.” (Ibid., p. 77). A estrela, segundo o biógrafo, é a distância e a esperança, um espaço entre o desejo e o objeto de desejo, entre o relativo e o absoluto.

‘*Un coup de dés*’ é a ‘constellation’ com a qual Mallarmé tentou abolir o acaso, instaurando o lance-de-dados-poemas como um absoluto, acima de todas as contingências, substância-objeto puro, imune a acidentes, no sentido

39 Não é para menos, afinal, como Leminski bem sabia, *Un coup de dés* é um dos poemas basilares para o concretismo. Ele foi listado entre os precursores da poesia concreta no *Plano-piloto para a poesia concreta*: “precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1987): o primeiro salto/ qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”, espaço (*blancs*) e/ recursos tipográficos como elementos substantivos da composição.” (CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 215, 216). Foi também tema de alguns ensaios de Augusto de Campos, entre eles *poetamenos*, publicado originalmente como introdução à série *poetamenos* (janeiro/julho de 1953), na segunda edição da Noigandres, em que ele também analisa os demais precursores do concretismo, como *Finnegans Wake*, de James Joyce, outro autor que Leminski utilizou largamente em *Vida*, e sobre o qual Leminski escreveu ensaios e ainda traduziu uma obra.

filosófico e no sentido viário. Toda obra de arte é homenagem ao trabalho, atividade humana por excelência, que tira o ser (o artefato) do nada (a matéria-prima) e funda o signo. Este tem uma direção, gera tensão, é projeto de transcendência. De ir além. Isto é a cultura humana, correalidade, além da realidade material dada. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 77)

Percebe-se que essa “intertextualidade” mencionada por Bento não é exclusividade da poesia, tampouco dos ensaios de Leminski, que se valeu de Mallarmé, e mesmo de Bashô, para biografar Cruz e Sousa. Percebe-se também que o uso recorrente de suas próprias referências é um procedimento corriqueiro em seu trabalho. Para Elizabeth Rocha Leite na tese *Leminski – o poeta da diferença*, editada em livro pela Edusp, o trabalho do poeta gira em torno do próprio questionamento do uso da linguagem e do ato poético. Sua reflexão sobre os recursos linguísticos e os processos criativos caracteriza toda sua produção literária, que é “ao mesmo tempo, autorreferenciada e intertextual”. (LEITE, 2012, p. 70). Neste mesmo sentido, ainda segundo Leite, não há uma fronteira entre as convenções culturais e a natureza humana para Leminski: no processo de criação ele lança mão tanto da tradição linguístico-literária quanto das contingências do real. “O poeta nunca está sozinho em seu percurso rumo à poesia. Pelo contrário, ele se faz acompanhar de seus autores preferidos e, em todos os momentos, reafirma a intertextualidade como uma condição indissociável do ato criativo.” (Ibid., p. 71).

Este trânsito entre a intertextualidade e as contingências do real, que reverberam a relação entre vida e obra, e entre projeto e formação, se fazem presentes e latentes⁴⁰. Estas características, segundo Elizabeth Rocha Leite, tornam o fazer literário de Leminski um ato de *experimentação* que busca demarcar uma *diferença* em sua linguagem, e nesse sentido “a cultura oriental, com sua escrita não fonética, totalmente diversa da nossa, significou para ele um novo espaço de invenção poética.” (LEITE, 2012, p. 111). Segundo a pesquisadora, trata-se de uma opção estratégica, afinal o pensamento japonês não sofreu grandes influências dos sistemas logocêntrico e metafísico, bases da tradição filosófica ocidental. “Ou seja, o poeta crítico do cartesianismo defrontou-se com uma visão de mundo com a qual prontamente se identificou e com um tipo de composição imagética e sintética – o *haikai* – que em tudo se relaciona com sua poesia.” (Ibid., p. 111).

Bashô – a lágrima do peixe, se mostra, dessa forma, como uma reverência a esta identificação, bem como uma forma de registrar seu percurso intelectual pela cultura e literatura japonesa. Manoel Ricardo de Lima, no já citado *Entre percurso e vanguarda*, chama atenção para dois fatores abarcados nessa biografia: a importância do *haikai* para a formação

40 Um exemplo bastante notável é a inclusão, na biografia de Cruz e Sousa, da prisão de Itamar Assumpção, Djavan e Gilberto Gil. O encarceramento de artistas negros, de parceiros e amigos, um fato real que Leminski acompanhou, ganhou as páginas de sua primeira empreitada biográfica.

poética de toda uma tradição da poesia ocidental⁴¹, na qual Leminski desejou incluir-se; e a filosofia zen, com todas as suas implicações na vida e na obra do poeta, particularmente através de Bashô⁴². (LIMA, 2002, p. 34).

Como bem aponta Lima em seu estudo, Leminski dividiu o livro em cinco capítulos, quatro deles seguindo o ritmo de um estilo popular na poesia japonesa, o relato de viagem, e a divisão do mais famoso deles, *Sendas de Ôku*, de Bashô.

Um relato que tem uma divisão feita a partir das estações do ano e suas significações para um mestre zen. Assim, Leminski faz o mesmo com a biografia: *Haru* (a primavera), o nascimento, a filosofia, o samurai; *Natsu* (o verão), a poesia, o haikai, a língua; *Âki* (o outono), estação dos frutos maduros, prontos, o amor de Bashô ao pequeno, ao aparentemente insignificante, o minimalismo; e *Fuyú* (o inverno), estação de frio, de recolhimento, de pensar e falar sobre si mesmo, o zen e sua força determinante. (LIMA, Manoel Ricardo de, 2002, p. 35)

Mas é possível que Leminski tenha escolhido esta divisão capitular por motivos ainda mais profundos e metalinguísticos. Antonio Risério, em *Uma palestra sobre Leminski* (1989), compilado junto a outros artigos e ensaios sob o título de *O vampiro elétrico de Curitiba* para inclusão no livro *A linha que nunca termina*, lembra que o culto da natureza é algo intimamente ligado à cultura japonesa. “As estações ditam as cores do quimono, o haikai é sazonal (assim como a lírica occitânica) e mesmo os nomes próprios remetem a circunstâncias climáticas”. (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 368). Para Risério, as estações do ano são “categorias do pensamento japonês tradicional”, muito embora essa categorização e taxonomia sejam bastante difíceis de serem compreendidas para um ocidental. Leminski era um ocidental, mas era também um estudioso e admirador da cultura japonesa, e é possível que tenha se valido destas “categorias do pensamento” para capitular sua biografia, mais do que simplesmente emprestar a capitulação de um livro clássico de seu biografado.

Somam-se a estes quatro capítulos, divididos em estações do ano, ainda um posfácio, uma introdução com um trecho de *Sendas de Ôku*, bibliografia, linha do tempo, dedicatória, epígrafe e capa, contabilizando assim 74 páginas. Seguindo a mesma linha metodológica que

41 Essa influência oriental é verificável em inúmeras correntes artísticas, entre elas o simbolismo e o impressionismo, que se alimentaram da *chinoiserie*, presentes inclusive em autores como Mallarmé, tão importante para Leminski. A esse respeito, indico o artigo *Impressionismo e Taoísmo*, de Paulo de Tarso Cabrini Jr., publicado na *Revista E-scrita*, do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.4, Número 3, de maio-agosto de 2013.

42 Corroborando as palavras de Lima, Domingos Pellegrini, em *Minhas Lembranças de Leminski*, escreve que a biografia de Bashô, assim como todas as demais, merece aspas (são “biografias”), porém, “é bem mais densa [que a de Cruz e Sousa], embora também muito menos biografia que ensaio sobre o haikai e o pensamento zen.” (PELLEGRINI, 2014, p. 125).

empregamos no capítulo anterior, percorreremos parte a parte a biografia de Bashô, começando pela dedicatória, que traz menção a cinco pessoas do convívio de Leminski.

Para Kenjiro Hironaka, Makoto Yamanouchi e Aldo Lubes, meus mestres de judô, na Kodokan.

Para Alice Ruiz que, entre tantas coisas, ainda acha tempo para ser uma haikaisista japonesa do século XVIII.

Para Haroldo de Campos, inventor da poesia japonesa no Brasil. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 81)

Alice Ruiz é sua companheira, mãe de seus filhos e parceira no estudo e publicação de poemas, muitos dos quais haikais (pelos quais Alice se notabilizou) e entre eles a parceria *Hai Tropikais*, de 1985. Haroldo de Campos, para além de ser um dos criadores do Concretismo e um amigo e mestre que a poesia lhe trouxe, escreveu o ensaio *Operação do texto*, “um texto fundamental sobre o teatro nô”; além do livro *A arte no horizonte do provável*, que Leminski considera “a melhor introdução ao assunto”: o assunto, no caso, é a análise e tradução de haikais. (LEMINSKI, 2014b, p. 153). O livro compila ensaios de Haroldo de Campos sobre variados temas da literatura e da poesia, incluindo *Haikai: homenagem à síntese*, do qual Leminski muito se valeu para a produção da biografia de Bashô. É interessante notar que Leminski não cita nominalmente este ensaio e sim o livro, cujo ensaio do qual empresta o título, *A arte no horizonte do provável*, tem como eixo principal a análise da produção poética de Mallarmé, especialmente o livro *Lance de Dados*, e seu poema mais notório, *Un coup de dés*. Percebe-se aqui, uma vez mais, a mediação do concretista e sua relevância para a poesia de Leminski (lembrando seu poema *Mallarmé Bashô*, do qual tratamos há pouco) e também para sua produção biográfica.

Já Kenjiro Hironaka, Makoto Yamanouchi e Aldo Lubes nos remetem diretamente à vida de Leminski fora da produção literária. Aldo Lubes abriu sua academia, na época localizada no centro de Curitiba, em 1965, e convidou seus dois *senpai* (alunos experientes), Kenjiro Hironaka e Makoto Yamanouchi, para auxiliá-lo. Ele era discípulo de Minoru Kamara, um mestre renomado que ostentava o 7º grau de Judô e 3º grau de Caratê, Kendo e Aikido. Kamara mudara-se para o Japão no outono de 1964, e em sua homenagem, o dojô foi batizado de Kodokan, nome do instituto em que o mestre estudara em Tóquio, no Japão. Segundo a biografia de Toninho Vaz, Leminski começou a treinar judô na Kodokan em meados de 1966, portanto com 21 para 22 anos, a convite do irmão Pedro (que se afastaria do judô ainda na faixa branca), sendo discípulo do sensei Aldo Lubes. Após quatro anos de treino, Leminski chegaria ao primeiro *dan*, a faixa preta, e participaria de diversos campeonatos, algumas vezes inclusive representando a seleção paranaense. “Foi campeão

com o quimono da Academia Kodokan numa disputa direta com atletas das Forças Armadas, durante uma competição realizada no ginásio da Sociedade Thalia. “ (VAZ, Toninho, 2009, p. 59).

Foi nessa época, segundo Vaz, que Leminski passou a estudar profundamente a poesia oriental e o zen-budismo, e a ler com assiduidade autores como Alan Watts, Teitaro Suzuki e Thomas Merton: “Aos poucos, moldava-se nele um tipo absolutamente singular e magnético, uma mistura de atleta com intelectual, onde o físico e a mente recebiam igual tratamento de saúde.” (VAZ, 2009, p. 60). Pouco tempo depois, Leminski teve de submeter-se a uma cirurgia para retirada de uma hérnia que atrapalhava seu desempenho no tatami, o que fez no Hospital Militar de Curitiba. Nesta mesma época, por volta de 1967, reuniu-se com os poetas Ivan da Costa, Lélío Sottomaior Jr., Alice Ruiz, Pedro Leminski, Carlos João e sua primeira esposa, Neiva, para conformar o grupo Áporo.

Afinal, tinha encontrado em Lélío e Ivan dois afinados interlocutores, ambos, como ele, comprometidos com o “novo”. Como elemento comum e aglutinador, os três apresentavam em seus discursos e comportamento um certo tom de revolta que acabaria por se transformar no *leitmotiv* da juventude dos anos 60. Deste encontro sairia muita faísca, ou melhor, a criação de um grupo que seria batizado de Áporo, uma referência a um poema de Carlos Drummond de Andrade. A idéia era concentrar a atividade intelectual nas três áreas — literatura, cinema e música — e partir para a publicação e editoração de artigos em jornais e revistas. Planejavam “cerrar fogo na produção intelectual para afastar a pasmaceira que reina na cidade”. (VAZ, Toninho, 2009, p. 59)

No Áporo, segundo Toninho Vaz, Leminski começou a exercer liderança e posicionar o grupo como um arauto das novas tendências da arte, a dizer, das vanguardas. O grupo lançou um manifesto de 30 laudas e em meio a elas vinham críticas severas aos literatos importantes da época, particularmente Dalton Trevisan, a quem acusavam de trazer atrás de si uma horda de “daltônicos”. A estratégia da polêmica funcionou e o artigo repercutiu, particularmente na Boca Maldita (ponto de encontro de intelectuais e literatos locais), o que gerou uma série de artigos em represália. (VAZ, 2009, p. 65). Vaz cita uma reportagem da época, publicada no *Diário do Paraná*, que trazia uma foto do grupo, em sua formação completa, e cuja legenda explicava que ele havia nascido “para fazer de Curitiba uma cidade de homens que, face às coisas da cultura, tomem partido em termos agressivos”. (Ibid., p. 74). Foi nesta mesma época que Leminski se aproximaria de Alice Ruiz (que pouco depois de entrar para o Áporo se tornaria sua companheira) e iniciaria uma aproximação mais radical com a contracultura.

Enquanto intensificavam-se as doses diárias de “birita”, Leminski deixava o cabelo e abarba crescerem e mostrava-se cada vez mais relaxado com as roupas, perdendo o aspecto bem comportado de seminarista. Continuava evitando tomar banho e, como novidade, passaria a cometer o mesmo desleixo com os dentes, escovando-os apenas esporadicamente. Usava óculos escuros redondos e segurava constantemente um cigarro entre os dedos. O apartamento do São Bernardo transformara-se em ponto de encontro de alunos e intelectuais que chegavam atraídos pelo magnetismo do jovem poeta, que segundo os jornais “já tinha reconhecimento nacional”. (VAZ, Toninho, 2009, p. 87)

Entre os que frequentavam o apartamento do São Bernardo, onde Leminski morava na época, estava o escritor Wilson Bueno, que pouco depois seria o editor do jornal *Nicolau*. Em depoimento a Toninho Vaz, ele comenta: “O reduto liberal da cidade era o São Bernardo e o seu mentor Paulo Leminski, que ficava deitado nas almofadas lendo Spengler, *A decadência do Ocidente*, enquanto eu namorava o Darci.” (BUENO apud VAZ, 2009, p. 89). Ivan da Costa, também em depoimento a Toninho Vaz, explica a motivação daqueles anos de juventude: “A postura iconoclasta seria um fenômeno mundial, uma atitude de contracultura diante de um país vivendo os ‘anos de aço’ da ditadura militar. Éramos rebeldes com boas causas. Na França os motivos eram outros, mas a reação foi a mesma.” (COSTA apud VAZ, 2009, p. 89). Mesmo o consumo de maconha, segundo Ivan, tinha um significado especial: a ideia era de fazer frente ao sistema e quebrar a estrutura política vigente.

Na época, ainda de acordo com Vaz, Leminski arrumou um emprego como professor de cursinho e sua rotina ganhou um pouco de constância: dava aulas de manhã, folgava a tarde e voltava ao cursinho à noite. Os amigos costumavam chegar no São Bernardo por volta das 23h e o sono começava geralmente depois das 4h. Com isso, os treinos na Kodokan foram ficando cada vez mais raros, até que enfim findaram completamente, ainda que o contato com o sensei Aldo Lubes permanecesse vivo na esfera da amizade até seus últimos dias. Sem adversários nos tatamis, Leminski especializou-se em dar golpes de judô nos amigos. Alguns dos que confessaram terem sido levados ao chão por ele foram o irmão Pedro, Antonio Risério, Waly Salomão⁴³, Reinoldo Atem e Jorge Mautner.

É possível, através desse breve percurso biográfico, alinhar com os fios do tempo e espaço, a prática no judô, o estudo da poesia oriental e do zen-budismo⁴⁴, seu primeiro grito

43 Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, entrevistou Waly Salomão e sua declaração a respeito do tema que investigamos é curiosa: “O Leminski era um grande apreciador de Canabis sativa. Fazíamos verdadeiras toras, algo parecido com uma flauta doce, como se diz na Mangueira, com a qual embalávamos horas e horas de conversa. Entre uma baforada e outra, ele sempre tentava me aplicar um golpe de judô, o que deixava tudo muito elétrico. A conversa era concentrada e ao mesmo tempo dispersa, pela própria natureza da Canabis.” (SALOMÃO apud VAZ, 2009, p. 195).

44 Em entrevista a Ademir Assunção intitulada *Paulo Leminski: um kamiquase na Idade Média*, Leminski fornece ainda outros elementos que conectam o zen ao seu fazer poético. Perguntado sobre quem é Deus, o

público de inconformidade contra os padrões literários estabelecidos e o sistema político de então (através do grupo Áporo), e a conformação de um primeiro núcleo de articulação entre amigos, artistas e intelectuais (que se reuniam no apartamento do São Bernardo).

4.1 A VIAGEM PARA FORA E A VIAGEM PARA DENTRO

Retornando ao texto de *Bashô- a lágrima do peixe*, logo após a dedicatória, o biógrafo inclui uma longa epígrafe, um trecho do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luís Borges.

[...] e um cone de metal reluzente, do diâmetro de um dado. Em vão um garoto tentou recolher esse cone. Um homem mal conseguiu levantá-lo. Eu o tive na palma da mão alguns minutos: recordo que o peso era intolerável e que, depois de retirado o cone, a opressão perdurou. Também recordo o círculo preciso que me ficou gravado na carne. Essa evidência de um objeto tão pequeno e a uma só vez pesadíssimo deixava uma impressão desagradável de asco e medo. (BORGES, Jorge Luís. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 83)

Danilo Bernardes Teixeira, na dissertação *Vida e Verso: A Lágrima do Peixe - um estudo da biografia de Bashô escrita por Paulo Leminski*, dedica algumas linhas a analisar a correspondência entre este trecho e o livro. Para ele, o tom misterioso do conto de Borges reforça o “espírito epigráfico” da obra (ainda que, diferente da biografia de Cruz e Sousa, nesta haja poucas epígrafes capitulares), e sugere uma relação entre o “cone” e o haikai, “também uma forma de pequenas proporções, a despeito de sua profundidade, de seu alcance poético.” (TEIXEIRA, 2008, p. 32).

Se a epígrafe de fato faz uma alusão ao haikai, já se configura desde já um procedimento que vai nortear toda a biografia: a identificação entre a figura do biografado e sua obra, seu universo. Tal identificação conhecerá níveis extremos nesta obra de Leminski, tanto pelo foco de atenção do narrador, quanto pela inserção, no corpo do texto, de representações do próprio Bashô (seus poemas, trechos de seus livros etc). Leminski sabe que está representando a vida de um homem que produziu suas próprias representações. E que tais representações, por sua força, acabaram por gerar uma impossibilidade de dissociação entre o criador e suas criaturas. De

poeta responde: “Acredito que, como um ser vivo do planeta, eu pertenço a uma ordem maior do que a mim, uma ordem que vai do tubarão ao gafanhoto. Desde o carvalho até um amor-perfeito. Eu estou no interior do mistério. É difícil compreender o mistério. As religiões todas, pra mim, são uma tentativa tosca e grosseira de homenagear o Mistério, com letra maiúscula. Eu me dou por satisfeito de ter a sensação de pertencer ao Mistério. [...] Tudo o que a gente tem a fazer é realmente homenagear o Mistério.” O entrevistador pergunta, então, como Leminski faz para homenagear o Mistério. “Escrevendo. É o único tipo de oração que eu sei.” Por fim, Assunção questiona se essa oração tem algo a ver com o zen. “De todos os tipos de atitude de homenagear o Mistério, para mim, a atitude superior é o zen. Claro.” (LEMINSKI. In: ASSUNÇÃO, 2012, p. 35, 36).

forma que, e a biografia de Bashô é a prova disso, o próprio ser do poeta japonês se veja confundido com o ser de sua poesia. (TEIXEIRA, Danilo Bernardes, 2008, p. 32)

Como apontou Teixeira, parece-me que salta aos olhos a relação entre o cone – pequeno, porém pesado, e que deixa a marca de seu peso na mão – e o haikai - geralmente formado por 17 sílabas distribuídas em três versos, no esquema 5-7-5. Recuperando as ideias de Everton Oliveira Moraes, mais uma vez Leminski traça sua intertextualidade através de referências “insuspeitas” (desta vez com as palavras de Borges, escritor argentino do século XX, introduzindo uma biografia de Bashô, poeta japonês do século XVII), conectando temporalidades e autores de forma surpreendente e deixando lacunas a serem preenchidas pelo leitor (como escreveu Elisa Helena Tonon).

Logo após a epígrafe de Borges, o biógrafo insere um desenho, um autorretrato feito pelo próprio Bashô, no qual ele é representado como um viajante, caminhando com uma vara de apoio na mão direita e carregando alguns pertences no ombro.

Figura 1 – Autorretrato de Bashô

Fonte: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 84

Como legenda do desenho, Leminski escreve: “‘Tabi’ (viagem) é uma das palavras prediletas de Bashô (a outra é ‘yumê’, sonho). Assim viajou Bashô, a pé, em sua vida errante, por todo um Japão agreste e agrário, atrás de luas, lagos, templos dentro de florestas, buscando o vaga-lume do haikai.” (LEMINSKI, 2014b, p. 84). Ele principia, dessa forma, a pintura de sua imagem de Bashô como um andarilho em busca do haikai, um homem na rota da iluminação poética, desprendido de bens materiais mas muito dado às coisas do espírito. Esse viés é escancarado no fim da biografia, quando Leminski inclui novamente este mesmo

desenho, porém invertido e com uma legenda reveladora: “A viagem para fora é a viagem mais para dentro”. (Ibid., p. 150).

Figura 2 – Autorretrato invertido de Bashô

Fonte: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 150

Para Teixeira, esse recurso ajuda a ressaltar não apenas a imagem de Bashô como um viajante, mas instaura nele, e em sua biografia, uma ideia de temporalidade cíclica, também cara ao haikai. (TEIXEIRA, 2008, p. 34). A imagem reforça também a ênfase de que as viagens de Bashô, por mais longas e duras que fossem, objetivavam alcançar um horizonte interior, ou seja, ele percorria a pé um caminho para dentro de si mesmo, onde a poesia está – a morada do haikai. Uma jornada, por fim, de autoconhecimento.

Antes do primeiro capítulo, Leminski inclui ainda um trecho de *Sendas de Ôku*, “o mais célebre dos relatos de viagem de Matusô Bashô”, do qual, como vimos, aproximou a divisão capitular da biografia, através das estações do ano, além de ser, também, um tema recorrente no haikai. (LEMINSKI, 2014b, p. 86). Note-se que antes de iniciar a biografia propriamente dita, a exemplo do que fez com Cruz e Sousa, Leminski dá a Bashô a palavra, e neste caso foi ainda mais longe e deu a ele também a imagem – assim Leminski deixa que seu biografado se apresente por si mesmo antes de começar a descrevê-lo. É claro que esta abordagem é também uma escolha deliberada do próprio biógrafo, que empresta as palavras de outro para introduzir as suas. Destaco abaixo trechos que me parecem importantes.

Luas e sóis (meses e dias) são viajantes da eternidade. Os anos que vêm e se vão são viajantes também. [...] O ano passado dediquei a vagar pela costa. No outono, voltei a minha cabana às margens do rio e a limpei de teias de aranha. Aí, me surpreendeu o fim do ano. Quando veio a primavera e houve neblina no ar, pensei em ir a Oku, atravessando a barreira de Shirakawa.

Tudo o que via me convidava a viajar, e estava tão possuído pelos deuses que não podia dominar meus pensamentos. Os espíritos do caminho me faziam sinais, e descobri que não podia continuar trabalhando.

[...] Quando desembarcamos num lugar chamado Senju, a ideia de começar uma viagem tão longa me encheu de tristeza. De pé sobre o caminho que talvez ia nos separar para sempre nesta vida que é como um sonho, chorei lágrimas de despedida:

primavera
não nos deixe
pássaros choram
lágrimas
no olho do peixe

(BASHÔ, Matsuô. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 86)

Percebe-se, nesta citação direta de Bashô, uma espécie de justificativa do biógrafo para o título de sua biografia, e também uma nuance do poeta como um andarilho, como um viajante, reverberando a imagem anterior. Ou, como escreveu Alice Ruiz no prefácio de *Vida*, em *Sendas de Ôku*, Bashô mostra uma marginalidade semelhante à de Cruz e Sousa, ao escolher a viagem como vida e a vida como viagem.

A mochila na mão e o próximo haikai na cabeça. Seu grande projeto zen: transformar a vida em arte. A fórmula: fazer de sua vida o único alimento dessa arte. Ex-samurai (um tipo muito especial de militar), Bashô optou pela estrada da poesia na metade da vida, e caminhou a segunda metade com o desapego, o desprendimento, a interiorização e a concretude de um monge zen. Esse pai do haikai, que se recusava a dar aulas de poesia, deixava em cada verso e em cada gesto um ensinamento. Porque é assim que o zen é. Realiza-se e transmite-se através da prática. (RUIZ, Alice. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 12)

Bashô era samurai, “um tipo muito especial de militar”, enquanto Leminski era filho de um militar, um filho que, segundo Alice Ruiz, abandonou o sonho de seguir as pegadas paternas para seguir, como Bashô, a poesia. Leminski seria, nas palavras de sua companheira, um “nipônico de coração” que imergiu profundamente na cultura japonesa e como poeta mereceu o codinome de “samurai”, usado por muitos críticos e admiradores, entre eles Haroldo de Campos e Leyla Perrone-Moisés (além de André Dick, Antonio Riserio, Domingos Pellegrini e etc.). “Assim, foi zen e monge, a seu modo. Salvando, de forma atravessada, o conceito de santidade contido em vidas que foram conduzidas, de forma excessiva, em direção à luz.” (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014b, p. 12).

4.2 OS SAMURAI

O primeiro capítulo da biografia, intitulado *haru (primavera)*, traz apenas uma epígrafe: “(dói aquilo / dentro do elmo / um grilo – Bashô)”. (BASHÔ apud LEMINSKI, 2014b, p. 87). Além de ser o primeiro, é também o único capítulo dedicado a contar e explicar fatos da vida do biografado, os demais centrarão foco na análise do haikai e sua tradução, além de um percurso pelo pensamento zen e suas conexões com as filosofias ocidentais – como na biografia de Cruz e Sousa, a estrutura do livro escolhida por Leminski sugere um texto híbrido em que breves informações biográficas são cercadas por capítulos contextuais e analíticos.

Neste capítulo solitário sobre a vida de Bashô, Leminski narra a saga que levou o samurai a se tornar um rônin (samurai sem senhor) e então abraçar a poesia e o haikai. Ele conta que Bashô é um pseudônimo – em tradução para o português significa “bananeira”, uma árvore que o poeta japonês admirava muito – e que pouco se sabe de sua infância e adolescência. Ele pontua que para entender Bashô não se pode esquecer sua origem: “Um samurai. Uma obra de arte.” (LEMINSKI, 2014b, p. 88). Os samurais, segundo Leminski, eram um grupo altamente especializado em sua função social, como “os escribas do Egito, brâmanes da Índia, jesuítas, bolcheviques da Revolução de Outubro, os samurais se pareciam muito com as ordens combatentes da Idade Média europeia (Templários, Cavaleiros de Malta, Ordem dos Cavaleiros Teutônicos).” (Ibid., p. 89). Ele então arrisca sua própria definição para o que é ser um samurai: “ao mesmo tempo, um guerreiro e um idealista. Um atleta, um místico, um artista.” (Ibid., p. 88, 89).

A forma poética como Leminski descreve este grupo especializado, os samurais, aproxima-se, me parece, de visão que têm de si mesmo como um poeta-samurai. Como vimos, ele também era chamado de “samurai”: era um artista (renomado poeta e escritor) e foi atleta (faixa preta de judô); seu misticismo talvez esteja refletido no estudo do zen-budismo, em seu orientalismo e no seu vínculo com a contracultura; já seu idealismo se vê na aproximação com as vanguardas artísticas e com grupos trotskistas (voltaremos a esse tópico durante a análise da biografia de Trótski). O samurai de Leminski não é, portanto, um mero espadachim dotado das melhores artes marciais, mas um híbrido que se paraleliza com a especialidade literária dos escribas egípcios, com a elevação espiritual de um membro da casta sacerdotal hindu, com a catequização religiosa dos jesuítas, ou com o idealismo dos revolucionários soviéticos. Dessa forma, além de vincular lateralmente pelo menos dois de seus outros biografados (Jesus e Trótski), ele os aproxima de Bashô e localiza características

comuns entre eles, características estas que os aproximam do próprio biógrafo. Desenha-se assim um ascetismo idealista, posto que, nesse sentido, há variação caso comparemos o dionisíaco em Cruz e Sousa e o apolíneo em Bashô a partir da pena leminskiana.

4.3 O VAGRANTE E O VAGABUNDO

Após a morte de seu senhor, o barão Todô Shinshirô, em 1667, Bashô se transforma num rônin e decide entrar para o funcionalismo público, tornando-se Superintendente das Águas, cargo que exerceu por pouco tempo: “Logo está Bashô tentando sobreviver como professor de poesia. Isto é: instrutor de haikai.” (LEMINSKI, 2014b, p. 91). Este será o destino de seus últimos vinte e sete anos de vida, em que viajaria a pé, sustentado por discípulos, amigos e desconhecidos.

Com a inclusão do trecho de *Sendas de Ôku*, somado aos primeiros parágrafos deste capítulo inicial, Leminski passa a colorir sua imagem de Bashô: um homem que largou tudo para viajar a pé (como um atleta) e em suas andanças ensinar haikai (como um idealista), estudar e produzir poesia (como um artista); um andarilho que carecia integralmente da ajuda de outros para sobreviver; um poeta que apostou suas fichas num estilo de poesia popular sem grande prestígio literário na época; alguém que escolheu viver à margem da sociedade e confrontá-la a sua maneira. Retornemos, com isso, às definições de Raymond Williams sobre os modos de não-conformidade dos indivíduos em relação às sociedades, sobre aqueles que por desejo ou por alguma necessidade da vida posicionaram-se em ordem de contrariedade, ativa ou passiva, para com o sistema ou as regras sociais. Dentre o rol dos inconformados, segundo Williams no já referido artigo *Individuals and Societies*, incluído no livro *The Long Revolution*, estão os “*vagrants*”, que em tradução livre correspondem aos andarilhos, mendigos ou, em linhas bastante generalistas, vagabundos. Para Williams, estes “*vagrants*”, desejam traçar rumo próprio, pois não encontram na sociedade, mas sim em si mesmos, algum sentido de existência. Ao mesmo tempo, não rejeitam radicalmente a sociedade, como os rebeldes ou os exilados, tampouco a aceitam de bom grado como os demais membros, mas enxergam nela um conjunto sem sentido de regras, das quais desejam evadir.

For the vagrant has gone so far that he cannot even acknowledge society, even to oppose it. The events that others interpret as 'society' are to him like such natural events as storm or sun; the farthest principle he can see is one of bad luck or good luck, by which he stumbles on money or warmth, endures until he can move away from constraint and cold. These are, moreover, not incidents on a journey, for he is not going anywhere, in the sense of having a

particular direction; his life is just happening to be passing this way.
(WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 109)

Williams faz um alerta: sua ideia de “*vagrant*” não pode ser reduzida a um conceito deturpado de “mendigo” ou “vagabundo”, conceito este que os aloca na mesma margem da sociedade onde se encontram os criminosos. O “*vagrant*” de Williams vaga como um ser apartado da sociedade, indiferente às construções de significado mais corriqueiras e refinadas dos demais membros, e indiferente também às proposições de enfrentamento dos demais inconformados, como os rebeldes e os revolucionários. Conformidade ou revolta, servidão ou exílio, sujeição ou insurreição – nada disso importa ao “*vagrant*”, ele faz o que deseja, como a personificação do império individualista. Ele não luta por mudanças sociais, porém, da mesma forma, serve a qualquer mestre por interesses imediatos ou por conveniência, não por princípio. “The one thing the vagrant is certain of is that all the others who are not vagrants are fools, killing themselves for meaningless meanings, pretending to meanings whereas the only thing that matters is oneself”. (WILLIAMS, 1965, p. 110). Segundo Williams, para o “*vagrant*”, a sociedade é um nome usado por outras pessoas com as quais cruzará em sua jornada, pessoas essas a quem recorrerá quando a oportunidade aparecer.

Bashô era certamente um tipo específico de andarilho: vagava em busca de uma iluminação poética e apesar de migrar geralmente sozinho, deixava para trás discípulos a quem sempre poderia voltar. Diferente do “*vagrant*” de Williams – que fará tudo que for necessário para sobreviver e que não vê nesta atividade de sobrevivência nenhum significado pessoal ou social, apenas um mecanismo para continuar respirando e caminhando – Bashô possuía propósitos bastante nobres, como o ensino do haicai e o aprendizado do zen. Ou seja, sua jornada era repleta de significado. Não era ele, portanto, um andarilho típico, mas um tipo idiossincrático de andarilho. Sua alteridade e a dependência que tinha da ajuda dos outros estava amparada não apenas em desconhecidos, mas também em pessoas com as quais tinha uma relação profundamente afetiva, a quem gostaria de cativar, deixar uma marca, um ensinamento, em outras palavras, deixar um traço de significado. Por outro lado, guarda com o “*vagrant*” de Williams as semelhanças essenciais: o vagar imparável, o sentimento de não-conformidade com as regras sociais, o desapego aos bens materiais, a sensação de que a sociedade carece de sentido (e que por isso empilha todos que pode sobre significados fúteis) e principalmente a negação da relação entre indivíduos e entre indivíduo e sociedade da forma como a própria sociedade a impõe e a encarna.

Assim como seu biografado, Leminski direcionou seu horizonte para a poesia, organizando a vida e os afazeres de modo a liberar o máximo de tempo possível para se dedicar a ela, como deixou claro no evento *Um escritor na biblioteca*, em 24 de junho de 1985, quando foi convidado a palestrar e responder perguntas de estudantes numa sabatina coordenada por Reinoldo Atem e Marise Manoel.

Disciplina profissional. Eu não sou poeta de fim de semana, nem faço por hobby, como quem faz poesia quando vai para a praia. Faço poesia 24 horas por dia. Montei a minha vida de tal forma que a produção textual me permite pagar o aluguel no fim do mês, a escola das minhas filhas, o meu cigarro, o vinho. Para mim, não há hora, de preferência 24 horas por dia, isto é, qualquer hora. [...] Antigamente, eu trabalhava mais no sentido de adquirir aquela perícia artesanal que todo mundo tem que ter. Agora, acho que as coisas estão mais automatizadas em mim. Quer dizer, com dois toques eu estou chutando em gol. (LEMINSKI, Paulo, 1985, p. 13)

Em muitas das cartas que Leminski enviou a Régis Bonvicino, ou em trechos delas – afinal também nas missivas Leminski era dispersivo, tornando-as um caleidoscópio de diário, poemas, rabiscos, desenhos, planos e pensamentos - trazem temas como o zen e o haikai, como atesta Bonvicino na introdução de *Envie meu dicionário*, ao listar os temas que ocupam o espaço das cartas, dentre os quais “a influência de um certo orientalismo na vida e na poesia de Leminski – orientalismo vindo de seus anos *hippies* que foram, em linguagem, encontrar expressão na sua paixão pelo haikai.” (BONVICINO. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 23). É interessante notar como Bonvicino identifica na fase *hippie* de Leminski – portanto em sua fase de formação contracultural – a origem de seu orientalismo. Isso não apenas vai ao encontro de nosso breve percurso biográfico anterior – que conformava num mesmo período o Grupo Áporo e a prática do judô – como também faz eco à descrição de “samurai” feita por Leminski: um idealista, um artista, um atleta. Há um fio que ata, não apenas cronologicamente, sua contracultura e seu orientalismo (usando aqui a expressão de Bonvicino). Antonio Risério, em *Uma palestra sobre Leminski (1989)*, também constata essa vinculação. Antes, porém, define o que entende por contracultura no contexto dos anos 1980 no Brasil.

A contracultura pode ser definida como uma movimentação esteticopsicossocial. Uma viagem de natureza neo-romântica, trazendo à crista das nuvens coisas como as drogas alucinógenas, o pacifismo, a ecologia, o orientalismo, o movimento feminista, o pansexualismo etc. Leminski surfou nessa maré. Mas, antes de falar aqui do seu gosto pela maconha, de suas viagens de ácido lisérgico (LSD), vou destacar dois temas: o orientalismo e a ecologia. (RISERIO, Antonio. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano, 2005, p.366)

Há uma importância crucial, para Risério, no entendimento da contracultura em Leminski – ela é uma expressão maior de seu vanguardismo extra-estético, ela é o desvio que sai da pista da obra, “do pensamento, e vai se inscrever na vida e no corpo do indivíduo. O comportamento desviante assume, aqui, dimensão existencial. É o desvio do sujeito, não em relação ao cânone estético, mas à norma social”. (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 365). A contracultura, e seu reflexo nítido, o orientalismo, perpassam sua obra e vão ter, na sua vida, uma dimensão de enfrentamento das regras sociais, uma dimensão rebelde, uma expressão de inconformidade. É possível que ecoe aqui o *vagrant* de Williams em sua acepção mais geral, *vagabundo*, ao mesmo tempo, este *vagrant* se faz presente num ascetismo que destaca aspectos de um polo oposto e mais desalumiado de Leminski, o do escritor concentrado, compenetrado e silencioso, cuja manifestação maior talvez acontecesse em momentos de solidão, da página em branco aguardando as ideias ganharem tinta e a tinta ganhar o papel, em momentos de leitura imersiva, ainda carentes de determinação.

O próprio Leminski deu sua definição de “vagabundo” no ensaio *Sem sexo, noca de criação* (sobre o qual voltaremos a tratar mais detidamente no capítulo 7), incluído no livro *Ensaio e Anseios Crípticos*. Neste ensaio, Leminski trata da “mística imigrante do trabalho”, aquela que direciona moralmente a sociedade curitibana, qual uma regra social, em direção à produtividade, à contenção de despesas e à poupança das economias ganhas, em direção ao trabalho. Ao mesmo tempo, essa mística coloca a sociedade em rota de colisão com alguns de seus membros mais inconformados.

Esse trabalho repressor dos instintos mais básicos expressa-se, por exemplo, no insulto mais típico entre nós. O de “vagabundo”. Nenhuma monstruosidade se compara à de ser um vagabundo, isto é, alguém refratário às delícias da ordem e da disciplina necessárias para o trabalho. Quando o imigrante chegou aqui, ele só tinha um meio de se dar bem; trabalhando, evidentemente. E, trabalhando, o imigrante elaborou para si, seus filhos e netos uma ideologia centrada no trabalho. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 112)

E quem seria um vagabundo típico? O poeta, é claro, quem não produz nada além de linguagem, ao passo que qualquer imigrante está careca de saber que versos não enchem a barriga de ninguém. É importante ressaltar que neste artigo, Leminski tenta entender os motivos que levam Curitiba a não ser culturalmente expressiva no cenário nacional, a não conseguir *criar* mesmo sendo uma cidade com níveis elevados de prosperidade econômica – a “mística imigrante do trabalho”, para o poeta, é a forma que a sociedade encontrou para tolher a criatividade e punir aqueles que ousem ser criativos em arte e cultura. Fazer poesia é, dessa forma, um ato de rebeldia por si só. Esta mística imigrante do trabalho é, para Leminski, a

encarnação curitibana do que há de pior no capitalismo da pós-revolução industrial: “Como tal, é inimiga mortal das liberdades do homem, entre as quais está a de produzir essas liberdades, que são produtos culturais, poemas, visões, músicas... A preguiça é que é de vanguarda.” (LEMINSKI, 2012, p. 118).

Retomando as palavras de Antonio Risério, a preguiça de Leminski, uma exaltação do *vagabundo* como um inconformado com as regras sociais, particularmente com a mística imigrante do trabalho, é uma parte imprescindível de sua vanguarda extra-estética, cuja expressão maior está na contracultura, formada em grande medida por seu orientalismo. É no campo contracultural, para Risério, que vida e obra de Leminski deixam flagrar seu vínculo, e mais do que isso: a impossibilidade de sua desvinculação.

É evidente que há, em seu orientalismo, a marca do “esprit de géométrie” do Concretismo, rebrilhando com nitidez mondrianesca no “plano piloto para a poesia concreta”. E é evidente que há também o influxo contracultural, mistura de “satori” e LSD, *rock* e zen, Eros e koan. (RISERIO, Antonio. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano, 2005, p.366)

Nas décadas de 60, 70 e 80 havia, evidentemente, uma relação bastante direta entre o descobrimento da cultura e tradições do Oriente e a contracultura, que tinha como premissa justamente levar a cabo esse descobrimento. Citando Ernest Fenollosa⁴⁵ – para quem, na entrada no século XX, apareceram para os olhos ocidentais outras “culturas universais”, dentre as quais a chinesa, sob a qual tratou mais detalhadamente – Antonio Risério explica como essa relação se desencadeou.

A contracultura nada diz de diferente de seu orientalismo. A diferença é que, enquanto Fenollosa “diz” que o Ocidente precisa incorporar ideias orientais, a contracultura pretende incorporar de fato, na prática da vida, elementos e formas culturais nascidos no Oriente, das túnica à ioga, passando pela adoção do “zazen” e da macrobiótica. Este é um aspecto básico, por mais ingênua que possa ter sido nossa revivescência de condutas e posturas, ou de ritos e mitos, não ocidentais. Luiz Carlos Maciel viveu numa comunidade, Rogério Duarte foi monge budista, Roberto Pinho montou a “refazenda” Guariroba (prevendo desde a implantação de uma economia de subsistência até contatos com extraterrestres) e assim por diante. Tentava-se encarnar no cotidiano o que se pensava das coisas e do mundo. (RISERIO, Antonio. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano, 2005, p. 366)

É a partir deste contexto que Risério lê o orientalismo e a contracultura em Leminski, como um sujeito inserido e interessado nestas novas práticas e ideias, e cercado de outras

45 Não é a toa que Risério cita Fenollosa. Para ele, o procedimento composicional dos concretistas, que tanto influenciaram Leminski, era algo radicalmente novo, fundado em Fenollosa e Ezra Pound. Risério se refere, nesse ponto, ao “método ideográfico”, derivado da poesia oriental, uma peça-chave na estética concretista. A forma como esta vanguarda brasileira se valeu do ideograma, para Risério, era diferente da forma como outras vanguardas europeias do século XX o fizeram, especialmente depois que Apollinaire definiu “calligrame” como “poema ideográfico”. (RISERIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 366).

peessoas, que admirava e convivia, também inseridas e interessadas. É nítido demais, para Risério, o amor de Leminski pela cultura japonesa, pelo zen budismo e pela poesia de Bashô. No entanto, é menos importante mapear o influxo poético do texto criativo do andarilho japonês no biógrafo curitibano, e mais importante notar como o último “via o haicai com olhos experimentalistas: sintaxe de montagem, visualidade escrita, harmonias fônicas, jogos de imagem, signos que se espelham e se espalham. Mas via também com os olhos de andarilho contracultural.” (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 369). Para exemplificar como isso se dava, Risério conta de uma tradução que Leminski fez de um texto nipônico: “traduziu ‘tabi’ (viagem) por ‘trip’, expressão que empregávamos para nossas decolagens canábicas e lisérgicas. Tabi/trip – transavam aí o Concretismo, com sua tese da tradução criativa, e a contracultura, com suas ‘drogas para a expansão da consciência’”. (Ibid., p. 369).

Como Bashô, a poesia era também para Leminski, ao mesmo tempo, um norte e um caminho – uma viagem, uma *tabi/trip* – que ele trilhava vagando de livro em livro, de referência em referência e de bar em bar. Não era um andarilho como Bashô, mas um andarilho contracultural, assim que vagueava muito por Curitiba – não tinha discípulos como o poeta japonês, mas colecionava amigos, colegas e admiradores. Em abril de 2016, como já referi neste trabalho, produzi uma reportagem para a revista TRIP, intitulada *O guru polaco*, em que abordei esta característica de Leminski: ter atrás de si uma horda de admiradores, qual um guru. Entrevistei alguns familiares e amigos, entre eles o cancionista Oswaldo Rios, que conheceu o poeta em meados dos anos de 1980, quando tinha pouco mais de 20 anos. Sua declaração foi esclarecedora: “Ele era um mito pra mim, tinha esse negócio de ser guru e ao mesmo tempo ser muito acessível, o que era maravilhoso, porque eu sabia que uma das minhas grandes inspirações estava ali, nos mesmos bares que eu”. (RIOS apud BELLÉ, abr. 2016, *Revista Trip*. Ed. 253, p. 75). O poeta Roberto Prado conheceu Leminski quando ainda era adolescente, com 17 anos. Ele e o irmão Marcos, na época um ano mais moço, liam assiduamente os livros de Leminski e o viam nos bares, até que um dia resolveram se aproximar.

Era sensacional ter alguém que te desafiava e te incentivava como ele. Eu ficava instigado a escrever porque sabia que ele iria entender a graça, ou a complexidade, ou a novidade, e iria dar um feedback interessante, uma leitura comprometida, mesmo que fosse uma crítica. [...] Ele era contra a caretice e ao mesmo tempo contra a interferência de um partido ou ideologia na arte, isso inspirou muita gente a produzir uma arte mais autônoma, gente que como eu tinha o Leminski realmente como um guru. (PRADO, Roberto apud BELLÉ JUNIOR, Valcir, abr. 2016, *Revista Trip*, ed. 253, p. 75)

Para a mesma reportagem, entrevistei a filha do poeta, Áurea Leminski, que relatou uma história curiosa, que vai ao encontro do que dissertamos sobre a contracultura de Leminski ser parte de seu vanguardismo extra-estético. Segundo Áurea, seu pai estava sempre atento às novidades dos jovens, tentando permanecer contemporâneo das contraculturas que iam nascendo quando ele já era um homem de meia idade. Ela tinha cerca de 16 anos quando começou a namorar um rapaz punk, que vivia paramentado com roupas de couro rebitadas. De acordo com Áurea, seu pai logo notou um frescor naquela atitude e passou a investigar aquele novo universo. Chegou ao ponto de assistir seguidamente o filme *Sid & Nancy* e não admitia que ninguém tirasse os discos do Sex Pistols da vitrola. Pouco depois, começou a vestir-se como punk e a usar uma pulseira de tachinha. Certo dia, ele pediu ao namorado da filha para que lhe emprestasse a jaqueta de couro com rebites, e passou a usá-la frequentemente – chegou vesti-la para uma entrevista ao Jornal Hoje, da Rede Globo. (BELLÉ, abr. 2016, *Revista Trip*. Ed. 253, p. 72). Na mesma entrevista, Áurea contou sobre o convívio dos pais com os amigos e artistas, exaltando o caminho contracultural que escolheram.

Meus pais eram meio hippies e adeptos da contracultura. A quebra de regras e tradições era uma ordem, e não os bons costumes. As pessoas se sentiam a vontade para chegar em nossa casa sem avisar ou mesmo sem serem convidadas e sabiam que seriam bem recebidas”. [...] [A casa] Estava sempre lotada de amigos dos meus pais. Nos finais de semana, as festas chegavam a durar 24 horas. As pessoas iam chegando e cada um trazia comes e bebes, ficavam em torno das rodas de violão. Foi na primeira casa do Pilarzinho que Gal e Caetano apareceram um dia de repente, saltaram de um táxi e bateram na porta perguntando se por acaso naquele endereço morava um tal Paulo Leminski. (LEMINSKI, Áurea apud BELLÉ JUNIOR, Valcir, abr. 2016, *Revista Trip*, ed. 253, p. 72)

Apesar da casa estar sempre cheia, e a exemplo de seu biografado e do *vagrant* de Williams, Leminski e família viviam de forma frugal, com poucos bens materiais (com exceção dos livros, que ele empilhava desordenadamente pela casa). Domingos Pellegrini, na biografia *Minhas lembranças de Leminski*, atesta esta frugalidade recorrente nos lares do poeta nas inúmeras vezes em que lá esteve.

Pé Vermelho aparece na casa do Pilarzinho, a primeira, com sótão. Sílvio Back está lá e, na sala apertada onde falta conforto embora abundem almofadas, a conversa rola pela tarde entre cervejas e vodcas. Para tira-gosto, apenas umas bolachas muchibas. Sílvio se vai, Pé Vermelho fica, convidado para um jantar parco, que depois de várias visitas descobrirá ser regra monástica da casa, ou, conforme Leminski num poema, “esta sopa rala que mal dá para dois”. Depois da janta, o anfitrião oferece pouso:
- Já dormiu em sótão? (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 52)

Pellegrini fez uma observação semelhante quando visitou a segunda casa, também no bairro do Pilarzinho.

Na segunda casa no Pilarzinho, voltam a se encontrar várias vezes, e ali Pé Vermelho vê que o casal Alice-Paulo pratica uma mágica e simples hospitalidade.

Pouco têm eles a oferecer. A opção de Leminski pela missão artística implica uma pobreza e despojamento que se estendem ao ambiente. O conforto na sala continua dependendo de almofadas. O pó se acumula, como só o pó sabe fazer, democraticamente por todo canto. A quem ligar avisando que irá visitá-los, Leminski pedirá para trazer bebida. Quem já conhece o esquema da casa, leva também comida. Mas sempre encontrará o casal sorrindo, a porta da sala aberta para um deque de ripinhas treliçadas onde, nos dias nublados, ele senta na posição de lótus para ler poemas para os visitantes, ou simplesmente fumar falando sobre o que lhe vier à cabeça. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 57)

A frugalidade das casas de Leminski e Alice, bem como os hábitos desleixados do poeta, foram um dos principais pontos de discórdia entre Pellegrini e as herdeiras de Leminski – Alice Ruiz e as filhas Áurea e Estrela Leminski. A publicação de *Minhas lembranças de Leminski*⁴⁶, escrito em 2013, foi proibida por elas. Como resposta, Pellegrini publicou-o na internet e encaminhou a inúmeros leitores, críticos, amigos, jornalistas e etc. O livro só viria a ser impresso um ano depois e com um adendo: um derradeiro capítulo em que o autor esmiúça o imbróglio, a partir de sua perspectiva, e reproduz na íntegra a carta enviada por Alice à imprensa, justificando a proibição – cito abaixo um trecho dela que é de interesse para este trabalho.

A ênfase no álcool, sua leitura de uma ‘precariedade’ de bens em nossa casa (você nunca ouviu falar em contracultura?), as observações exageradas sobre a ‘falta de banho’, que corresponde a um período de maiores excessos, mas que foi superada, enfim, tudo isso serve para 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. (RUIZ, Alice. In: PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 189)

Não me embrenharei na polêmica sobre a legitimidade da proibição ou da publicação da biografia escrita por Pellegrini, mas ao fato de que a vida de Leminski era, de fato, frugal, seja por necessidade ou por uma escolha que fosse ao encontro de suas inclinações contraculturais – ou, possivelmente, por ambas. De qualquer forma, a humildade de sua residência faz eco à sua devoção à contracultura (que traz consigo seu orientalismo) e reverbera as linhas gerais do “*vagrant*” de Williams, compartilhadas por Bashô: a negação das regras sociais, o ascetismo e o desprendimento.

46 Durante este ocorrido, o título do livro era *Passeando por Paulo Leminski*.

4.4 SANTOS E ANALOGIAS

Por conta de suas andanças pelo Japão, Bashô teve, se diz (e assim também diz Leminski), mais de três mil alunos: “destacam-se alguns, entre os quais este grupo dos Dez, comparáveis aos discípulos de Cristo: Sampu, Kyorai, Rantêtsu, Kyorôku, Kikáku, Josô, Yaha, Shikô, Etsujin e Hokúshi.” (LEMINSKI, 2014b, p. 92). Bashô dedicou-se, durante estes anos, ao aprendizado da cultura e da poesia chinesa, também da prática zen no mosteiro de Komponji, sob a direção do monge Bucchô, que o recriminava por dedicar tempo demais ao haicai, o qual, segundo Leminski, antes de Bashô era apenas uma espécie de diversão social frívola, feito de versinhos trocadilhescos e humorísticos. Ao explicar que Bucchô finalmente compreendeu a importância do haicai após uma única frase de Bashô - “Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora” – Leminski inclui um verso de Alice Ruiz: “Francisco conseguia / entender / o que a ave dizia / Bashô enxergava / a lágrima no olho do peixe”. (RUIZ apud LEMINSKI, 2014b, p. 94).

Dessa forma, e já no primeiro capítulo, Leminski insere uma referência bastante pessoal: um poema de Alice Ruiz. É importante frisar que mesmo sendo um capítulo único sobre fatos da vida de Bashô, que contabiliza apenas 13 páginas, Leminski mantém um estilo dispersivo, incluindo histórias do Japão que apenas lateralmente falam de Bashô, mas que contextualizam sua vida. Para explicar a vida samurai de seu biografado e fortalecer a ideia de que se trata de um grupo com um código de honra particular, ele narra o ataque de quarenta e sete samurais de Asano, Takumi no Kami, senhor da torre de Ako, à casa de Kotsukê no Sukê, um homem do imperador. O ataque ocorreu sete anos depois da morte de Bashô, mas é através dele que Leminski dá a seu texto cenas narrativas, insere personagens, conta histórias e as aproxima da vida de seu biografado.

Mas há outros desvios de foco – uma das características do texto de Leminski. Um exemplo: ele disserta por uma página inteira sobre seu conceito, bastante particular, de santidade, e apenas no fim o conecta a Bashô, com a seguinte frase: “Como essa concisa extravagância que se chamou Matsuô Bashô, santidade e sentido, guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade.” (LEMINSKI, 2014b, p. 95). Santos, para Leminski, são aqueles que se comunicam de forma privilegiada com a transcendência, o que permite a existência de inúmeras espécies deles: “Santos artistas, santos poetas, santos atletas, santos marxistas, inclusive.” (Ibid., p. 95). Deus, ou os deuses, são aquilo que nos fazem viver em plenitude espiritual e mental, e que recebe e recebeu muitos nomes: “Ra, Amon, Aton, Zeus, Iavé, Jesus, Xangô, Buda ou revolução. O sentido: a interpretação final do gesto de

existir. O para quê. E o porquê.” (Ibid., p. 95). Para Leminski, é possível vislumbrar nos santos um pouco dos deuses, e nos radicais um pouco da *Ideia*: “Que outro adjetivo calharia, por exemplo, para os bolcheviques de Outubro, esses Lênin, Trótski, Stálin, Kamenev, Zinóviev, Bukhárin, Rádek, Dzerzhinski, santos da Revolução”. (Ibid., p. 95).

Como na biografia de Cruz e Sousa, Leminski se vale de inúmeras menções, mas desta vez de forma mais comedida: neste primeiro capítulo há apenas 24 alusões a escritores e pensadores, além dos nomes dos discípulos de Bashô e de seus mestres. Entre as referências constam Euclides da Cunha, Marx e Haroldo de Campos. Note-se que algumas, como as citadas, se repetem, entre elas as menções a Trótski e Jesus, dois de seus biografados.

Na sequência do capítulo, e numa de suas guinadas bruscas de tema, Leminski passa a escrever sobre o teatro nô⁴⁷: “uma das mais extraordinárias criações do gênio nipônico, teatro semiótico, antinaturalista, misto de ópera, tragédia grega e missa”. (LEMINSKI, 2014b, p. 96). O biógrafo faz questão de lembrar que o livro *Sendas de Ôku* tornara-se roteiro, no Japão moderno, para uma peça de teatro nô, tendo um personagem representando o próprio Bashô como protagonista.

Mas Bashô não assimilou apenas saberes verbais, prossegue o biógrafo, que em mais uma mudança temática abrupta passa a abordar as paixões do poeta japonês: a arte do chá, o *chá-dô*, um dos caminhos do zen. Bashô também se interessou pela pintura, a qual aprendeu com um de seus discípulos. Mas o que ele fazia de melhor, e ao que mais dedicou sua vida, foi ao haikai. Leminski passa então a traçar paralelos entre seu biografado e outras figuras ocidentais, a começar por Marco Túlio Cícero: Bashô, japonês, se valeu da cultura chinesa; Cícero, romano, se valeu da cultura grega. No Brasil, Leminski traça dois paralelos. O primeiro com Euclides da Cunha, que também era um ex-militar, como Bashô: “Tenente e engenheiro, Euclides, construtor de pontes, como Bashô era superintendente de águas, fez um haikai chamado Os sertões”. (LEMINSKI, 2014b, p. 98). O segundo é com Taunay, oficial do exército de d. Pedro II, também desenhista e escritor. Na literatura francesa do século XIX, encontra similaridade com Alfred de Vigny, também militar e poeta.

Dando substância às analogias inusitadas e surpreendentes d’*a lágrima do peixe*, Leminski traça outra semelhança entre Bashô, Marco Túlio Cícero, Almirante Taunay, Euclides da Cunha e Alfred de Vigny: além do fato de serem homens das letras e das armas, outra analogia que os une, segundo Leminski, é que todos buscaram a síntese. Bashô a encontrou no haikai, que reúne, segundo o biógrafo, tudo que há de melhor na produção de

47 Daí a referência a Haroldo de Campos, que escreveu um artigo sobre o tema.

cultura do extremo oriente: “transcendentalismo hindu, realismo e materialismo chinês, simplicidade japonesa. Confucionismo, pintura, arte do chá: teatro nô, zen.” (Ibid., p. 99).

Essa relação traçada por Leminski entre Bashô, Cícero, Taunay, Euclides e Vigny, segundo Elisa Helena Tonon, novamente em *Vida, coisa para ser dita*, demarca um procedimento recorrente, a analogia: o texto relaciona culturas diversas no tempo e espaço, aproximando a reflexão do biógrafo ao universo do leitor. (TONON, 2014, p. 97). Trata-se, segundo Tonon, de uma característica partilhada por todos os quatro livros que compõem *Vida*.

As comparações estão presentes ao longo dos quatro relatos e realizam interpolações entre eles: o cristianismo é comparado ao zen budismo de Bashô, a doutrina de Jesus é lida como socialismo utópico, as parábolas cristãs são relacionadas a epifania de James Joyce, o zen é aproximado ao cinismo filosófico, enfim. Os elementos são sempre colocados em contato e em confronto, ainda que pertençam a culturas díspares, não há hierarquia entre os universos. (TONON, Elisa Helena, 2014, p. 98)

Neste trabalho traço analogias entre *Vida*, de Leminski, e *Sade, Fourier e Loyola*, de Roland Barthes. Ambos se debruçaram sobre as palavras e a vida de personalidades importantes para o universo das ideias. O primeiro se deteve, em suas próprias palavras, num “grande poeta negro de Santa Catarina”, no “pai do haicai”, no “profeta judeu” e no “ideólogo”. (LEMINSKI, 2014b, p. 10). O outro mirou, também em seus próprios termos, “o escritor maldito, o grande utopista e o santo jesuíta”. (BARTHES, 2005, p. 9). No entanto, Barthes afirma, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, que sempre resistiu à analogia, pois ela “implica num efeito de Natureza: ela constitui o ‘natural’ como fonte de verdade”. (BARTHES, 2003, p. 56). Trata-se do que chamou de “demônio da analogia”: sempre que algo é visto, ou lido, é preciso que ele se assemelhe a algo, particularmente a algo que lhe é *natural*, a algo que remeta a sua própria natureza. Portanto, estar no plano da analogia, para Barthes, é estar no plano do imaginário, que por si só é bastante subjetivo. Para explicar essa relação ele recorre justamente a uma analogia, neste caso com a tourada.

(O touro vê tudo vermelho quando o engodo lhe cai sob o focinho; os dois vermelhos coincidem, o da cólera e o da capa: o touro está em plena analogia, isto é, *em pleno imaginário*). Quando resisto à analogia, é de fato ao imaginário que resisto: isto é: a coalescência do signo, a similitude do significante e dos significado, o homeomorfismo das imagens, o Espelho, o engodo cativante. Todas as explicações científicas que recorrem à analogia – e elas constituem legião – participam do engano, formam o imaginário da Ciência.) (BARTHES, Roland, 2003, p. 57)

Ainda segundo Barthes, é por este motivo que a humanidade está condenada à analogia, ou seja, à natureza, à sua própria natureza – daí o esforço de pintores, de escultores

(e, porque não, de escritores e poetas) de tentar escapar delas. Há duas rotas de escape para estes artistas, duas “transgressões”, dois “excessos contrários”, duas “*ironias* que ridicularizam a Analogia”: a cópia (e seu fingimento espetacularizado de respeito para com aquilo que se está comparando), e a deformação regular do objeto mimetizado. (BARTHES, 2003, p. 56). Parece-me que, em *Vida*, o procedimento de Leminski seja o da deformação regular, o que explicaria, por exemplo, a comparação entre Bashô e Euclides da Cunha. A falta de hierarquia entre os universos, como escreveu Elisa Helena Tonon, cria analogias inusitadas e surpreendentes, que deformam ora significante ora significado. A *ironia* de Leminski na configuração de suas analogias é uma forma de transgressão da própria natureza da analogia, especialmente do caráter conservador implicado nela. Mas ao passo que a analogia é, segundo Tonon, um aspecto fundante e estruturante do texto biográfico de *Vida*, me parece que essa *ironia* torna-se também uma transgressão da natureza do próprio texto: transgredir a analogia, em *Vida*, é uma autotransgressão, posto que ironiza um elemento fundante e estrutural de si mesmo, ou seja, do próprio texto.

4.5 BASHÔ MORRE NO PRIMEIRO CAPÍTULO

Antes de findar o primeiro capítulo, e numa nova guinada temática brusca, Leminski toca num novo assunto: a saúde de Bashô. Ele afirma que apesar de todas as andanças e escritos, o poeta japonês não era um homem robusto e sofria do estômago. Sempre que alguma doença o assolava, via-se cercado de discípulos e amigos. Este é o gancho que ele utiliza não apenas para dar fim ao capítulo, mas também para dar fim à narração dos fatos brutos da vida de seu biografado: da mesma forma que narrou a morte de Cruz e Sousa precocemente, no meio do livro, Leminski narra a morte de Bashô, desta vez no fim do primeiro capítulo, *haru* (primavera).

Em sua última doença, vários o assistiram. Durante alguns dias, com eles, manteve conversações sobre zen e poesia, numa situação que lembra a morte de Sócrates. Desconfiados do desenlace próximo, pediram que Bashô fizesse seu poema de morte.

O mestre respondeu que, nos últimos vinte anos, todos os seus haikais tinham sido escritos como se fossem seu “poema de morte”.

Nessa noite, teve um sonho. Ao acordar, colocou o ponto final:

doente em viagem

sonhos vagueiam

pela várzea

Quis corrigi-lo, ele que era artesão rigoroso. Mas resignou-se.

— Não vou modificar nada. Seria vaidade e apego ao mundo, apesar do muito que amei a vida e a arte. Virou Buda, nesse mesmo dia, 12 de outubro de 1694, em Osaka, com cinquenta anos.

Os discípulos o enterraram no jardim do templo Yoshinaka, às margens do Biwa, o lago em forma de alaúde (biwa, em japonês), um dos lugares mais bonitos do país. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 99, 100)

É possível que a falta de documentação sobre a vida de Bashô tenha sido um fator relevante para que Leminski tenha reduzido a um único capítulo os dados biográficos de seu personagem. No entanto, é notável o fato da morte do biografado ser contada logo no primeiro capítulo, encerrando assim a porção do livro que mais se assemelha a uma narrativa biográfica tradicional. Danilo Bernardes Teixeira, na já citada dissertação *Vida e Verso: a lágrima do peixe*, sublinha esta característica: o livro não narra o transcorrer do tempo empírico, do nascimento à morte, e mesmo a figura do biografado recebe pouca atenção. Para Teixeira, Leminski apresenta o “assunto Matsuô Bashô”⁴⁸, pois mais do que apresentar um poeta, o biógrafo apresenta uma poesia: “a poesia japonesa, com sua riqueza analógica, sua sensibilidade própria, seu traço caligráfico, sua estranheza para nós, ocidentais. Tanto que *A lágrima do peixe* é considerada um marco na introdução da poesia japonesa no Brasil.” (TEIXEIRA, 2008, p. 12). Teixeira vai ainda mais longe e sugere que, por conta do livro discorrer mais sobre a sensibilidade que envolve o biografado do que propriamente a figura deste, pode ser considerado uma “*sensibiografia*”.

O pesquisador sublinha ainda que, apesar de escassos, os dados empíricos sobre a vida do biografado estão no livro: é neste primeiro capítulo que descobrimos que o biografado foi um samurai e um rônin, foi um andarilho que percorreu o Japão, que se interessou pela cultura chinesa, pelo zen e que lecionou poesia. Contudo, para Teixeira, é a não-superioridade, a dizer, a falta de hierarquia entre os dados empíricos, biográficos, contextuais e narrativos que dão o tom sensível à obra. Da mesma forma que para Elisa Helena Tonon, os textos biográficos de Leminski desierarquizam os universos sobre os quais escreve – o cristianismo é lido como socialismo utópico, o zen é aproximado ao cinismo filosófico e etc -, para Teixeira não há hierarquia entre os dados e recursos narrativos que estruturam o texto. Se a analogia proposta por Tonon se dá entre temas e seus universos, a analogia implicada nas palavras de Teixeira se dá entre os dados que constituem a estrutura formal do texto e também sua sensibilidade – retomando Roland Barthes, a ironia, neste caso, aponta para uma transgressão na forma como o texto biográfico é composto, distinguindo-se de uma biografia tradicional ao hibridizar o texto com diferentes fontes, que são capazes de suplantam os dados empíricos,

48 Termo muito próximo ao que Toninho Vaz escreveu a respeito da coleção Encanto Radical, que segundo ele, como vimos, desejava passar uma “ideia” a respeito dos personagens.

aproximando-o de diferentes gêneros textuais. É claro que o elemento narrativo está posto, mas ele é apenas mais uma peça no quebra-cabeça do livro. Somadas as peças, no entanto, não temos uma imagem clara da figura e do homem que foi Bashô, como se suporia numa biografia tradicional, mas apenas uma “ideia”.

As freqüentes digressões, a enunciação distraída, as modulações de gênero – toda a estrutura da obra, “estrutura zen”, conforme proposto nessa dissertação – acabam por compor uma personagem por cujos contornos não se pode perceber aquela concepção individualista de Homem. Conforme dito páginas atrás, mais que apresentar uma pessoa, a biografia sobre Bashô tenta acessar uma poesia, uma sensibilidade; tenta apresentar uma mitologia (a mitologia do Japão feudal, com sua espiritualidade zen, sua acentuada sensibilidade pictórica, sua disciplina samurai etc.); tenta tangenciar um assunto (o problema da tradução, a filosofia cínica etc.); e tudo isso talvez seja – e essa possibilidade é a base daquela outra visão de Homem proposta por *A lágrima do peixe* – Matsuô Bashô. (TEIXEIRA, Danilo Bernardes, 2008, p. 12)

Sensibiografia e estrutura zen, para Teixeira, se confundem e se complementam como procedimentos fundantes desta biografia. Dentro deste quadro, a narração da morte do biografado logo no primeiro capítulo não soa prematura – *haru* (primavera) comporta-se como uma introdução que percorre brevemente os principais temas que serão aprofundados nos demais capítulos, como um índice analítico cujo diferencial é justamente trazer os dados empíricos necessários para a compreensão do restante da obra, que será mais contextual: esse, por sua vez, é um dos elementos que torna o texto dispersivo. O que caracteriza a *estrutura zen*, segundo Teixeira, é justamente a larga utilização de digressões na obra, o livre fluir do texto, o trânsito inesperado entre assuntos e as frequentes modulações de gêneros. Tal “liberdade”, para o autor, é um dos dados mais característicos de *a lágrima do peixe*, pois ela permite que o “assunto Matsuô Bashô” seja tangenciado a todo momento de forma indireta: “A individualidade de Bashô é borrada, em nome da emergência de uma transpessoalidade, dentro da qual se confunde a vida do poeta, sua obra, seu legado e a cultura de seu país.” (TEIXEIRA, 2008, p. 69). *A estrutura zen*, ainda segundo Teixeira, é o grande diferencial da biografia de Leminski, ao passo que revela as diferentes vias de acesso à figura de Bashô e, dessa forma, distancia o livro de uma biografia tradicional e marca nele um forte caráter autoral. Se numa biografia tradicional a figura do biógrafo é esvanecida, em *a lágrima do peixe* ela é exaltada.

É justamente pela escolha de procedimentos inusuais, em se tratando de uma biografia, que se deixa notar, no livro, uma patente marca autoral. Em um texto biográfico mais tradicional, a presença do autor acaba por se manter mais discreta, ofuscada pela praxe narrativa. Mas esse não é o caso de *A lágrima do peixe*. Na biografia escrita por Leminski, a projeção do autor aparece como um dado determinante. E essa projeção se caracteriza,

conforme se discutirá, por abranger aspectos biográficos do autor Paulo Leminski. Tanto que chegou a ser possível, a essa pesquisa, levantar a hipótese de *A lágrima do peixe*, sob esse aspecto, se constituir como uma biografia pela vida alheia. (TEIXEIRA, Danilo Bernardes, 2008, p. 12)

Essa hipótese de “biografia pela vida alheia” levantada por Teixeira, se deve ao caráter *sensibiográfico* da obra, em outras palavras, pela projeção exagerada de aspectos biográficos do próprio biógrafo. Ao passo que a figura de Bashô é escanteada para dar lugar ao “assunto Bashô”, inúmeras identificações que contextualizam este assunto podem ser traçadas entre ele e o biógrafo, o que, somadas à projeção pessoal do escritor (que se dá através das estratégias de elaboração do texto e na falta de hierarquização nos dados), segundo Teixeira, permitem falar numa autobiografia involuntária pela vida alheia. Para o autor, ao tentar acessar a “sensibilidade” e a “poesia” de Bashô, e não sua figura, Leminski estaria endossando a hipótese de que ao escrever sobre seus biografados, ele estaria, na verdade, encontrando-se consigo mesmo: “Nesse caso, Leminski teria realizado uma autobiografia pela vida alheia, porquanto se identificasse com a figura dos seus biografados, a ponto de elegê-los como tema, e de não deixar jamais de declarar publicamente tal identificação.” (TEIXEIRA, 2008, p. 19).

Gostaria de refletir a respeito da *sensibiografia* e da *estrutura zen*, propostas por Teixeira, a partir dos conceitos de *anamnese* e *biografema*, de Roland Barthes, no sentido de iluminar uma crítica parcial dos termos de Teixeira. Como dito, já tratamos mais detalhadamente do percurso conceitual do biografema na introdução deste trabalho, mas gostaria de destacar um ponto específico deste percurso, que está posto em *Roland Barthes por Roland Barthes: o biografema* como “nada mais é que uma *anamnese factícia*: aquela que atribuo ao autor que amo.” (BARTHES, 2003, p. 126). Essas lembranças artificiais e arbitrárias são a argamassa dos biografemas, como as que Leminski traz, me parece que por meio de reflexões temáticas, para compor os dados não-hierarquizados que estruturam o texto de *a lágrima do peixe*, especialmente os dados não-empíricos, ou seja, aqueles que tratam do “assunto Bashô” e não da “figura Bashô”, e são portanto aqueles que distanciam o texto de uma biografia tradicional. Leminski estaria redescobrimdo Bashô, um autor que ama, exatamente a partir daquilo que o faz amá-lo. Prossegue Barthes: “Chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haicai⁴⁹.” (Ibid., p. 126). *A lágrima do peixe*: esse haicai factício de Leminski para Bashô, esse reencontro com as lembranças de si mesmo

49 É importante lembrar que Barthes também se interessou muito pela cultura japonesa, pelo potencial da escrita e da cultura deste país, o que ficou bastante evidente em seu livro *O império dos signos* (WMF Martin Fontes, 2007).

num outro. Parece-me que a anamnese toma grande parte do sentido de *sensbiografia* de Teixeira, quase ao ponto de se equivalerem quando pensamos especificamente na biografia em questão. Para dar conta do “assunto Bashô”, Leminski explorou a sensibilidade e a poesia de seu biografado através daquilo que, em Bashô, o sensibiliza – é, dessa forma, um de seus sentidos autobiográficos. Assim sendo, o biografema dá conta de muitas instâncias da *estrutura zen*, como as digressões e a fluidez: são as escolhas arbitrárias de Leminski que compõem as peças, a serem unidas pelo leitor, do “assunto Bashô”, e são, também, parte de seu hibridismo. É claro que, como vimos, as reminiscências não são parte estruturante da tetralogia, elas se dão mais no sentido reflexivo e autorreflexivo, soltando do novelo do corpo do texto biográfico algumas pontas temáticas, que Leminski vai puxando, enrolando e envolvendo em paralelo, criando parágrafos e trechos dispersivos que, somados, compõem o “assunto Bashô”, costurando sua imagem caleidoscópica.

4.6 O TRADUTOR

Uma destas escolhas arbitrárias é justamente o tema do segundo capítulo de *a lágrima do peixe*, intitulado *nátsu* (verão). Nele, Leminski trata do tema da tradução dos haicais de Bashô, e particularmente da dificuldade que esse labor implica aos tradutores ocidentais, entre os quais ele se inclui. Evidente que o tema escolhido para este segundo capítulo é, uma vez mais, uma escolha que inscreve o próprio biógrafo: Leminski era tradutor – traduziu obras como *Satyricon*, de Petronio; *Giacomo Joyce*, de James Joyce; *Pergunte ao pó*, de John Fante; *Malone Morre*, de Samuel Beckett; e inclusive *Sol e Aço*, do também japonês Yukio Mishima.

Nas *Indicações de leitura*, uma espécie de referência bibliográfica de *a lágrima do peixe*, Leminski afirma que se serviu da coleção completa *Nippon Haishô Taikei*, em japonês, para a tradução dos poemas de Bashô. Lembrando que ele também cita, como referência, *A arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos. Das cinco diferentes partes que agrupam estudos comuns e compõem este livro de Campos, três delas são notáveis quando pensamos em Leminski: *A poética da brevidade* (em que se incluem os estudos *Haikai: Homenagem à síntese*, além de *Visualidade* e *Concisão na Poesia Japonêsa*), *A poética da vanguarda* e *A poética da tradução* (em que está *A quadratura do círculo*, um estudo sobre a tradução da poesia chinesa).

O tema da tradução, especialmente dos ideogramas, eram para Leminski um tema muito caro sobre o qual, na biografia de Bashô, quis não apenas abordar, mas exercitar. A

epígrafe deste segundo capítulo, inclusive, é um trecho do *Livro das galáxias*, de Haroldo de Campos (sobre o qual escreveu no ensaio *Prosa Estelar*, incluído em *Ensaios e Anseios Crípticos*): “por que será que os tradutores açucaram Bashô isto é o senhor bananeira bashô para quem uma peônia florindo podia ser um gato de prata ou um gato de ouro uma peônia florindo na luz”. (CAMPOS apud LEMINSKI, 2014b, p. 101).

Para Leminski, a tradução de um haikai do original para outra língua, especialmente as ocidentais, é um problema dramático e sem paralelos. Isso porque ele é pensado numa língua aglutinante – como o tupi, as línguas indígenas da América, o basco, o turco, o finlandês e o húngaro, lembra Leminski – e escrito à mão num sistema misto entre o ideograma chinês e o silabário, isso sem falar que tradicionalmente o haikai vem acompanhado de um diário ou de uma pintura. Para o autor, os sistemas japoneses de escrita, *kanji* (ideogramas de origem chinesa) e *hirakaná* (um silabário), somados às deformações na caligrafia (sempre muito idiossincráticas), fornecem elementos plásticos que dificultam muito a captação e interpretação em outras línguas, impactando diretamente o resultado da tradução. Diferente do chinês, portanto, o japonês possui terminações, conjugações de verbo e sufixações: “o núcleo dos substantivos e verbos é dado em ideograma, *kanji*, as terminações morfológicas, em silabário.” (LEMINSKI, 2014b, p. 102). Leminski prossegue suas comparações entre os idiomas japonês e chinês, e conclui que o primeiro não tem parentescos históricos visíveis, pois é vago e fluido, recheado de gerúndios e sem conexões sindéticas claras. “Nessa língua, talvez, Descartes não conseguiria dizer: ‘penso, logo existo’. Nela, não existe articulação causal ou consecutiva desse rigor, pensado em latim.” (Ibid., p. 103). Algumas destas considerações e comparações entre os idiomas se repetem, não literalmente, mas de forma sutil, em dois ensaios escritos por Leminski e incluídos em *Ensaios e Anseios Crípticos*, são eles: *Ventos ao vento – rabiscos em direção a uma estética*, e *Tayo To Tetsu – entre o gesto e o texto*.

Leminski traça ainda breves paralelos do haikai com a poesia moderna, como o elemento da repetição usado por Carlos Drummond de Andrade no poema *No meio do caminho* (paralelo que ele repete no ensaio *Bonsai – Niponização e miniaturização da poesia brasileira*, também incluído em *Ensaios e Anseios Crípticos*). Mas um elemento que, segundo o biógrafo, fornece incrível riqueza ao haikai, e extrema dificuldade aos tradutores, é o *kakekotoba*, que em tradução literal significa “palavra pendurada”. “É a passagem de uma palavra por dentro da outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade.” (LEMINSKI, 2014b, p. 107). O *kakekotoba* tem como função ligar duas ideias diferentes através de um desvio de seu significado. Leminski detalhou mais a respeito do

kakekotoba no ensaio *Lennon rindo*, também incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos* (neste artigo, ele inclusive cita a si mesmo – trata-se do trecho transcrito logo acima, extraído do segundo capítulo de *a lágrima do peixe*⁵⁰). Para Leminski, o conjunto dessas características justifica o desespero do tradutor ocidental quando tem pela frente um haikai: “tarefa hercúlea (ou hermética) dar conta de tantas singularidades em outro sistema de linguagem.” (Ibid., p. 107). Leminski enfrentou essa tarefa árdua inúmeras vezes, algumas delas na própria feitura da biografia de Bashô.

Nem de longe tenho a impressão de que os haikais apresentados aqui, traduzidos do japonês, deem conta da fertilidade de sentidos de um poema que, frequentemente, é parte integrante de uma pintura. Isto é: um ícone. Um ícone, não tendo sinônimos, não pode, rigorosamente, ser traduzido. É apenas igual a si mesmo: toda obra de arte tem natureza tautológica. Beleza é aquilo que as coisas bonitas têm. Indefinível, beleza não tem tradução: o belo é irrefutável.

Para se aproximar das belezas, só através da construção de análogos, num processo heurístico de mais-e-menos, de quase--quase, de perde-ganha. Os análogos que construo, diante da impossibilidade de uma tradução, são, apenas, “closes” gutenberguianamente verbais a constelações infinitamente mais radioativas de signos. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 107, 108)

Com tantos predicados, para traduzir um haikai japonês, segundo Leminski, é indispensável se valer dos recursos “da poesia dita ‘de vanguarda’”, com suas especializações, cores, grafias, tipias, maneirismos e etc. Essa é a única forma de dar conta da riqueza, da virtude semântica, da polivalência de significados que existe no haikai, que para Leminski foi elevado à categoria de arte por Bashô e seus discípulos. (LEMINSKI, 2014b, p. 102). É notável como o biógrafo inclui a si mesmo, fornecendo informações de seu próprio fazer como tradutor, no interior da biografia de Bashô. Saltam aos olhos, da mesma forma, vestígios autobiográficos como a correspondência entre os parágrafos deste segundo capítulo e muitos de seus ensaios, referenciados acima. Por fim, ao sentenciar que a tradução do haikai japonês demanda recursos da poesia de vanguarda, ele insere-se como portador destes recursos ao passo que inclui, no receituário, uma das mais importantes referências para sua produção artística. Não é objetivo deste trabalho imergir nos experimentos de tradução de Leminski, mas me parece interessante ressaltar como eles são relevantes em sua vida e em sua obra. Como escreveu em *Teses, tesões*, espécie de introdução de *Ensaio e Anseios Crípticos*: “Traduzir é refletir: metalinguagem é uma modalidade de tradução.” (LEMINSKI, 2012, p. 17). O poeta escreveu com mais pormenores a respeito da tradução em pelo menos dois

50 Dessa vez, diferente da colagem feita na biografia de Cruz e Sousa, ele referencia sua citação: “‘O *kakekotoba* não é, exatamente, um trocadilho. É mais a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade.’ (Bashô – *A Lágrima do Peixe*, Paulo Leminski, p. 39)”. (LEMINSKI, 2012, p. 254).

ensaios: o já citado *Lennon Rindo*, em que esmiúça a dificuldade em traduzir os livros *A spaniard in the works* e *In his own write*, de John Lennon, reunidos por ele com o título de *Um atrapalhado no trabalho*; e *Trans/paralelas*, em que se debruça sobre Euclides da Cunha e Raimundo Correia. No primeiro ensaio, destaco um trecho que me parece importante.

Casos-limite como o da prosa de Lennon forçam o emprego de uma modalidade particular de tradução. A cocriação. A transcrição, diria Haroldo de Campos. Nesses casos, uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições. Para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, precisa descrever e re-produzir os efeitos materiais, gerando análogos, universos sógnicos instavelmente paralelos, ora secantes, ora tangentes, à figura original. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 248)

Já em *Trans/paralelas* ele escreve:

Traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo que, diz Pierce, é “qualquer coisa que possa ser entendida através de outros signos”, numa definição tautológica, bem ao gosto do neopositivismo.

Sendo assim, podem-se entender como “tradução” todas as aproximações do tipo paródia (= canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou teatro), da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo.

São da mesma natureza todos os fenômenos que afetam a área da “influência”, na literatura e na arte comparadas. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 285)

Para Ivan Justen Santana, no artigo *Paulo Leminski, Poeta Tradutor*, publicado no quarto número do *Cadernos de Literatura em Tradução* da Universidade de São Paulo, a possibilidade de tradução, quando pensamos no estilo leminskiano, está na própria raiz do signo. Para Santana, o poeta curitibano praticou tradução inclusive como forma de criação poética, o que pode ser verificado no poema já citado neste trabalho, *Mallarmé Bashô*. Por conta da re-criação dos textos traduzidos, Santana classifica o trabalho de Leminski como “traduções literárias” e enfatiza a importância da atividade em sua produção.

Essa atividade tradutória poderia até ser relegada como sendo de segundo plano na sua produção, não fosse o volume e a diversidade de textos traduzidos. Praticamente metade dos livros publicados por Leminski, mesmo contando as edições póstumas, são traduções. Além disso, das quatro biografias que lançou duas são baseadas na tradução de textos: a de Jesus Cristo, na qual há diversas traduções dos evangelhos; e a do poeta japonês Matsuo Bashô, que traz mais de trinta traduções de haicais deste, além de trechos dos seus diários e ainda outros poemas breves de autores orientais e ocidentais. (SANTANA, Ivan Justen, 2001, p. 276)

Além de afirmar a importância das traduções na produção leminskiana, Santana destaca a influência dos concretistas nas formulações dos conceitos de tradução empregados

por Leminski, sobre os quais o próprio autor escreveu em *Information Retrieval – a recuperação da informação*, também incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos*, do qual destaco algumas partes.

em traduções
ensaio de recuperação
re-avaliação
e repescagem

os concretos ressuscitaram
revelaram
desvelaram autores
da importância de um sousândre
de kilkerry
de um bashô
de um cummings

[...]
CRIAÇÃO
CRÍTICA
TRADUÇÃO (RE-CRIAÇÃO/ RECUPERAÇÃO)
esses os 3 terrenos
em que tem atuado
a poesia concreta
estes 20 anos para cá
uma façanha e tanto
num país pobre
[...]

CRIAÇÃO
é poesia
linguagem primeira
nova
inovadora
inaugurante

[...]
TRADUÇÃO
também faz parte desta tarefa
de gerar redundância
aumentar o território de legibilidade
ampliar o número de leitores
tornar compreensíveis
coisas até então incompreensíveis

TRADUZIR
é criar
(as reflexões de haroldo de campos sobre
a tradução
são as mais profundas
amplas
e sólidas
que podemos desejar)
criar

uma co-realidade de um original
que como disse haroldo de campos
passa a ser a tradução de sua tradução

TRADUÇÃO
a forma mais espetacular
de recuperação da informação
signo de signo
mensagem de mensagem
linguagem
de linguagem

[...]
TUDO JÁ FOI TRADUZIDO?
talvez a parte essencial
de uma PAIDEUMA
já esteja em português
graças ao labor dos irmãos campos
não esquecer que a tradução
do “understanding media”
o livro mais importante de mcluhan
foi feita por décio pignatari
com seu labor/valor/lavor
(LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 359, 360, 363, 365)

Esta longa citação, vinda de uma espécie de poesia-ensaio, segundo Santana, revela que a postura de Leminski, mesmo como tradutor, era a de um poeta. Revela também que a admiração pelos concretistas vai muito além da poesia, afinal ele agradece à recuperação que os paulistas fizeram de autores que o impactaram diretamente, como Maiakovski, Mallarmé, Pound e o próprio Bashô. Não foi por acaso, portanto, que Leminski dedicou um capítulo inteiro de *a lágrima do peixe* ao tema da tradução, tampouco foi despropositada sua afirmação de que, para que a tradução de um haicai japonês tenha êxito, deve-se lançar mão de recursos da poesia de vanguarda, cuja encarnação maior está nos irmãos Campos e em Décio Pignatari. Mas há mais cruzamentos possíveis, incluindo fragmentos autobiográficos, nesta relação entre traduções e biografias em Leminski. Santana, em sua dissertação *Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução*, analisa algumas delas e faz uma contabilidade das ocorrências destes cruzamentos.

Em Cruz e Sousa, 1983, há a tradução da epígrafe do primeiro capítulo com um provérbio bantu (uma linha) [...] em *Matsuô Bashô*, 1983, há traduções: no trecho inicial do diário *Sendas de Ôku* (26 linhas) de Bashô; 35 haicais de Bashô, um haicai de Kikaku, [...] trecho da *Carta sobre a Compreensão Imóvel* (18 linhas) texto em japonês de autor desconhecido; [...] poema curto *Numa estação de metrô* (dois versos) de Ezra Pound; Poema curto *Ao vento que ruge* (quatro versos) de Wallace Stevens, [...] em *Jesus aC*, 1984, há epígrafe do capítulo *Nem só de pão*: trecho do versículo dois, capítulo um, livro do profeta Isaías; epígrafe do capítulo *A voz gritando no deserto*: versículo três, capítulo 40, livro do profeta Isaías; versículos de um a cinco,

capítulo 17, evangelho de Mateus; [...] trecho do capítulo 13 do evangelho de Mateus, com as parábolas do trigo e do joio, do grão de mostarda, do fermento, do tesouro e da rede; trechos do *Sermão da Montanha*, versículos 13 e 16, capítulo cinco, 22, 23, e de 26 a 29, capítulo seis, evangelho de Mateus... (SANTANA, Ivan Justen, 2002, p. 179, 180, 181)

Em suas biografias, portanto, Leminski também foi tradutor. Da mesma forma, em seus ensaios, ele abordou vida e obra de seus biografados e dos autores que traduziu. Seus trabalhos contornam a si mesmos e retornam sempre ao autor. Sandra Novaes, na já citada tese *O reverso do verso* também discorre sobre a relação entre traduções e biografias: “O que é muito particular nesse cruzamento que Leminski faz entre as traduções e as biografias é que há traduções no corpo das biografias e há perfis biográficos sobre os autores cujos textos foram traduzidos.” (NOVAES, 2003, p. 196). Ela cita uma conferência de Tarso de Melo, emitida em Araraquara, sob o título de *Tradição da tradução*, em que o conferencista toma tanto tradução quanto biografia como estratégias de Leminski no sentido de criar um cenário para sua produção e ajudar a formar um público leitor.

Como é certo ver nas biografias assinadas por Leminski, [...] uma relação mais que literária com a vida e a poesia de seu autor, não é difícil afirmar que o poeta, com o conjunto de traduções que publicou, almejou criar para si uma retaguarda, incluindo em nossa cultura, à sua maneira, alguns livros que, ligados a seu nome e à sua palavra, pudessem constituir alguma espécie de cenário para a sua produção pessoal. Um pouco ao estilo da paideuma de Ezra Pound, mas voltado especificamente à formação de um leitor de sua obra - porém, como é possível se identificar com os autores indicados por Pound sem se interessar pela produção pessoal do norte-americano, pode-se também admirar tal conjunto de traduções apenas e tão-somente como um conjunto de traduções realizadas pelo poeta. (MELO, Tarso de apud NOVAES, Sandra, 2003, p. 199)

Para Sandra Novaes, estas palavras de Tarso de Melo confirmam um “vínculo afetivo” (e repercuta aqui Barthes) entre o poeta, seus biografados e os autores traduzidos – para ela é evidente a devoção aos indivíduos que Leminski biografou e traduziu. “Um vínculo com suas indagações pessoais, uma busca de si, no outro.” (NOVAES, 2003, p. 199). Além do mais, Sandra Novaes acredita que existe, por trás dos autores biografados e traduzidos, uma intenção de Leminski em mostrar e exibir seu eruditismo. Porém, acima de tudo, a autora vê nas traduções e biografias outra intenção do poeta: a de se tornar conhecido. Daí a escolha a dedo, para a época, dos nomes traduzidos, daí a inclusão das traduções, segundo o próprio Leminski, “como parte de minha obra”. (LEMINSKI apud NOVAES, 2003, p. 199).

A partir desses dados, Novaes enxerga um movimento circular que envolve as palavras traduzidas, as vidas biografadas, o autor, o tradutor e o biógrafo: “Ele circula, conforme já

visto, por autores onde possa buscar a ideia do novo como sentido de algo que cabe em seu tempo presente, mesmo naqueles mais antigos, pois o novo independe do tempo dessas vidas. *Vida é uma prova disso.*” (NOVAES, 2003, p. 219). Para Novaes, há nas biografias (ou ensaios biográficos, como ela prefere denominar) e nas traduções, uma *posição de estar*, a partir do presente, lançando um olhar retroativo para os autores com que mais trabalha. Assim, através das traduções e das biografias (e também dos ensaios), Leminski pensa estes autores e personalidades que influenciaram sua produção, reunindo-os numa contemporaneidade que aproxima as diferenças – o elo de aproximação, evidentemente, é o próprio Leminski. Dessa forma, e talvez justamente com este intuito, ele afirma seu lugar no campo literário de sua época, e ainda mais no polo dominante do subcampo da poesia e, também, demonstra potencial de absorção, crítica e eruditismo para seus mestres concretistas, cujos trabalhos de análise de autores basilares para ele foram bastante importantes para sua produção artística, seja na poesia, prosa ou biografias.

Áki (outono) é o terceiro capítulo de *a lágrima do peixe* e mostra-se como uma continuação do capítulo anterior, com uma diferença: o foco do biógrafo não está na tradução em si (ainda que ela esteja presente, afinal ele traduz inúmeros poemas), e sim na análise dos haicais de Bashô (e de outros poetas) e em suas reverberações. Comparativamente, é um procedimento parecido com o que levou a cabo no capítulo *cruzamentos*, em *cruz e sousa – o negro branco*. São 24 poemas analisados por Leminski em dez páginas. Nesse compilado, o biógrafo busca explorar as diversas paisagens que Bashô construiu com versos: sua riqueza sensorial, as singularidades de suas vivências, os lugares por onde passou, a identificação com a matéria, as intuições e a complexidade de sua percepção, o terreno de seus sentimentos, seu lirismo e etc. Como escreveu Danilo Bernardes Teixeira, este capítulo “traz justamente uma série de poemas, um seguindo o outro ao sabor do próprio texto, com a mesma fluência observada entre os mais diversos assuntos, ao longo do livro.” (TEIXEIRA, 2008, p. 37).

Essa fluência comentada por Teixeira é o que dá o tom destas dez páginas. A cada novo poema analisado, uma digressão diferente, uma conexão surpreendente, referências diversas. Reproduzo abaixo um trecho que me parece exemplificar bem a dispersão característica deste capítulo.

Quase não há nota poética que Bashô não tenha tocado: a épica, a satírica, a humorística, no exíguo espaço-tempo das dezessete sílabas da forma a que dedicaria

*a vida.
alvorada
peixe alvo*

*uma
polegada de alvura*

[...] Na límpida tradução de Haroldo de Campos, toda a finura visual da percepção deste desenhista (ou de- ZEN -hista), apto como Maliévitch, a ver o branco sobre o branco.

*narciso
biombo
um ao outro ilumina
branco no branco*

[...] À alvura da flor, Bashô contrapõe a brancura do biombo, *ton sur ton*, no grau zero do sentido. Quando o pai de Kikaku, querido discípulo, morreu, Bashô:

*a lua se foi
tristeza
os quatro cantos
da mesa*

(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.121, 122)

Em uma dessas digressões e análises, Leminski afirma que é difícil distinguir, em Bashô, os haicais cuja inspiração era natural, daqueles de inspiração cultural: muitas vezes ambos estão agrupados, e quando aparentemente falam sobre a natureza, são, no fundo, reminiscências de estudos da poesia japonesa e chinesa. Ele parte, então, para uma breve contextualização da plataforma em que os haicais de Bashô estavam inscritos. Diferente do ocidente, em que poemas são publicados em livros e coleções, no Japão eles vêm inscritos no *hai-ga* e no *nikki*. Ele não se detém no primeiro, sobre o qual escreveu no capítulo anterior (*hai-ga* como um misto entre um texto verbal e uma imagem), mas explica que *nikki*, em japonês, significa “diário”. Novamente traçando uma diferença com o ocidente, no qual o diário é um gênero menor, mais dado aos críticos (para conhecerem os pormenores dos autores que estudam), no Japão este é um gênero importante – e sua importância se avoluma ainda mais quando um haikai é inscrito no interior de seu texto. Esta digressão o leva, mais uma vez, ao clássico de Bashô.

De suas viagens atrás de espetáculos naturais e paisagens bonitas, comparáveis às viagens contraculturais dos anos 1960 atrás de shows de rock, Bashô deixou vários diários, recheados de haikais. Deles, um, pelo menos, é um clássico absoluto no gênero. *Ôku no Hosomichi*, traduzido, no Ocidente, entre outros, no México, por Eikichi Hayashiya e Octavio Paz, com o nome de *Sendas de Ôku*, cujo início abre este livro.

Outros são o *Diário de Azuma*. O *Sarashina Kikô*, a *Viagem a Sarashina*, registro da “trip” de Bashô quando vai contemplar o luar na famosa montanha Obassutê, em Shinano. O *Diário de Saga*. A *Introdução do Rio da Prata* (isto é: da Via Láctea). O *Relato duma viagem a Shikishima*. O *Diário*

do altar ambulante. O mais célebre desses diários é *Sendas de Ôku*. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.123)

Para Leminski, esta viagem relatada em *Sendas de Ôku*, em que Bashô caminha por seis meses a pé pelo norte do país em direção ao mais importante templo xintoísta da região, o templo da Deusa do Sol, em Isê, é na verdade “uma viagem ao coração da poesia. O percurso do *Guesa errante*, de Sousândrade.” (LEMINSKI, 2014b, p. 124). Para além do procedimento corriqueiro de citação e menção de poetas, escritores e pensadores que o influenciaram, é possível detectar neste capítulo de *a lágrima do peixe* algumas práticas que ele leva para a produção de seus próprios poemas, como escreve Elizabeth Rocha Leite, no já citado *Leminski – o poeta da diferença*. Para a autora, ao optar pela *experimentação* em sua poesia, Leminski procura a *diferença* em sua linguagem, aquilo que a faz distinta de seus pares contemporâneos e também de seus mestres concretistas – algo que Leminski perseguia, nem sempre com sucesso. Há, neste desejo, nestas experimentações, uma espécie de estética zen, uma escritura da iluminação, que se evidenciam em sua capacidade de percepção sensorial e na síntese intelectual, particularmente quando produz haicais e poemas curtos. Esta estética zen se vê centrada nas fases da natureza, no tempo presente e nas descobertas do acaso, que doam um tom enigmático e humorístico à sua poesia. “Ao encontrar a linguagem oriental, a escrita do poeta sensibilizou-se, condensou-se e chegou a momentos de grandes e belos *insights*.” (ROCHA, 2012, p. 141).

4.7 UM POUCO ZEN, UM POUCO KOAN

O capítulo seguinte, *fuyú* (inverno), inicia-se com uma epígrafe de um poema de Bashô⁵¹ e centra sua análise em um ponto específico, “a força determinante na vida de Matsuô (sua forma)”, que segundo Leminski era “uma coisa chamada *zen*.” (LEMINSKI, 2014b, p. 125). Indo ao encontro da percepção de Domingos Pellegrini, de que *a lágrima do peixe* se apresenta menos como uma biografia de Bashô e mais como um ensaio sobre o zen e o haicai, nas seis páginas deste capítulo o nome do biografado é citado apenas seis vezes (incluindo a epígrafe), sendo quatro delas ainda na primeira página, quando o biógrafo introduz o tema do *zen*.

51 “do orvalho / nunca esqueça / o branco gosto solitário”. (BASHÔ apud LEMINSKI, 2014b, p. 125).

O zen é um assunto importante para Leminski. Segundo Toninho Vaz, é provável que ele tenha tomado contato pela primeira vez com o zen-budismo quando tinha cerca de 13 anos, dentro do mosteiro de São Bento, na cidade de São Paulo. Foi D. João Mehlmann, um especialista na Sagrada Escritura e bastante dado aos estudos de originais gregos, quem apresentou a Leminski a biblioteca do mosteiro e o introduziu no estudo de outras religiões e filosofias.

É provável, também, que Leminski tenha estabelecido nesta mesma época os primeiros contatos com os fundamentos filosóficos de outras religiões, notadamente o budismo e o zen-budismo. De qualquer forma, sabe-se que através de D. João Mehlmann ele ficaria conhecendo o “outro lado” da religião, as chamadas “filosofias orientais”. Dizia-se atraído por um pensamento que pudesse estabelecer uma unidade harmônica entre o indivíduo e o Universo, “sem intermediários”. Seguindo o pensamento de Santo Agostinho, porém sem as amarras da ortodoxia. No futuro, estas descobertas e influências seriam marcantes em sua vida intelectual — e devidamente utilizadas como temática de alguns ensaios e inspiração para muitos poemas. (VAZ, Toninho, 2009, p. 41, 42)

Além dos ensaios e poemas⁵² (e da biografia de Bashô), Leminski também escreveu sobre a cultura oriental numa edição especial do jornal *Anexo*, de abril de 1977, que tinha como tema geral da publicação *Zen e as artes marciais japonesas*. Seu ensaio, cujo título era *Zen: o fruto de um silêncio de Buda*, apresentava aos leitores oito *koans* – que ele traduz como “anedotas para abrir sua cuca”. (LEMINSKI apud VAZ, 2009, p. 203, 204). É justamente o tema dos *koans* que Leminski tratará no próximo capítulo de *a lágrima do peixe*, mas ainda neste terceiro capítulo, do qual estamos tratando agora, há similitudes com o artigo precursor em questão, bem como com o primeiro poema-ensaio de uma série publicada em *Ensaaios e Anseios Crípticos* e intitulada *Variações para silêncio e iluminação*. Isso fica evidente nessa frase escrita no fim de um parágrafo do capítulo em questão da biografia de Bashô: “O cristianismo nasceu das palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda.” (LEMINSKI, 2014b, p. 126). Além da semelhança com o título do ensaio publicado no *Anexo*, Leminski empresta um trecho do próprio poema, *o silêncio de buda*, e o transforma em parte de uma frase que compõe o texto de *a lágrima do peixe*: assim, agrupamos mais um elemento de colagem, de reutilização de textos antigos em textos novos, uma reciclagem que

52 Segundo Toninho Vaz, inclusive o título de *Distraídos Venceremos* é uma influência do zen. Leminski queria encurtar a lonjura entre expressão e realização a fim de desenvolver um pensamento síntese de seus estudos sobre o zen, e assim encontrar uma forma de verbalizar seu contraponto contra o popular slogan “unidos venceremos”, tão comum no movimento sindical da época: foi dessa formulação que surgiu o título *Distraídos Venceremos*, síntese que ele usava para rebater os argumentos quando o papo cambaleava para a política. (VAZ, 2009, p. 253).

o ajuda a construir seus argumentos em torno de assuntos sobre os quais escreve com frequência.

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 descontraída
da dança não dançada
da voz sem voz
da iluminação súbita
da luz interior
de superação dialética dos contrários da vida diária
(LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 19, 20)

Um parêntese: na segunda página de *fuyú* (inverno), Leminski escreve que a história zen, seja em sua acepção hindu ou no *chang* chinês, é escrita por patriarcas, que transferem o poder ao longo das gerações.

Os moldes da sucessão do principado nos mosteiros zen, esta passagem de poder, de patriarca a patriarca, foi registrada numa obra chamada *A transmissão da lâmpada*, como se passassem, um ao outro, de mão em mão, a luz da flor do zen, essa flor de luz total. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 126)

Como vimos na introdução deste trabalho, *a transmissão da lâmpada* tem um sentido maior para Leminski: assim ele expressou literalmente em carta a Régis Bonvicino (quando ele, Leminski, sentiu que Décio Pignatari transmitia a lâmpada do concretismo a eles – Leminski, Antonio Riserio e Régis Bonvicino), fato em que Celia Pedrosa, em *Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida*, enxerga um vestígio claro da essência do *hibridismo* de Leminski, de sua definição como *centauro*, uma das características mais frequentes em seus textos biográficos.

Findados estes parênteses, voltemos para *fuyú* (inverno), particularmente suas duas últimas páginas, quando o biógrafo passa a traçar um paralelo ocidental para o zen, que seria o cinismo grego: “A virtude está nos atos e não necessita de discursos nem ciências

numerosas’, este é o princípio de Antístenes, o pai dos cínicos.” (LEMINSKI, 2014b, p. 128). Segundo Leminski, o cinismo foi desenvolvido por Antístenes, Diógenes, Crates e Bion, mas descende diretamente de Sócrates e responde pelas tendências mais avançadas da cultura grega (os tempos da conquista macedônica): “cosmopolitismo, individualismo exacerbado, perda da fé nos deuses da Cidade, orientalização.” (Ibid., p. 128). O cinismo era, em outros termos, uma vanguarda.

Leminski faz questão de lembrar que “cínico”, em grego, é relativo a “canino, de cão”: Antístenes fala sobre um lugar chamado *Cinosargo*, que significa “cão brilhante”, e nomeava a si mesmo como *Aplokyon*, “cachorro manso”. “De qualquer modo, animal totêmico e emblemático dos cínicos, o cão era o modelo de Diógenes.” (Ibid., p. 129). O biógrafo ainda acrescenta que, quando perguntado sobre o que faria caso fosse chamado de cão, Diógenes respondia: “agrado aos que me dão, ladro aos que não dão e mordo os maus.” (DIÓGENES apud LEMINSKI, 2014b, p. 129). Em seu tempo, Leminski também respondeu ao chamado de uma vanguarda, foi influenciado por um forte orientalismo, e num de seus mais conhecidos poemas, chamou a si mesmo de “cachorro louco”.

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 piquenique
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 102)

Zen e cinismo grego ganham ainda um novo capítulo, *diógenes e o zen*, que complementa a discussão iniciada no capítulo anterior e se inicia com uma pergunta: seria o cinismo grego um modo de vida ou uma doutrina filosófica? “Isto é: palavras ou não palavras.” (LEMINSKI, 2014b, p. 130). Esta pergunta é, para Leminski, elementar: nela reside a mais importante convergência e tangência entre o cinismo grego e o que chamou de zen sino-nipônico: “a consciência atingida *sem palavras*.” (Ibid., p. 130). No caso do zen, seu treinamento é direcionado a um despertar, à iluminação (o *satôri*). Para atingi-la, os mestres zen usavam práticas que Leminski chamou de “aberrantes, para nossos conceitos ocidentais de pedagogia, centrados na palavra.” (Ibid., p. 130). Estas práticas envolviam pancadas, pedidos absurdos e principalmente atenção à contação de anedotas exemplares: elas eram atribuídas aos velhos mestres e chamadas, em japonês, de *koans*. Para o biógrafo, a prática anedótica une umbilicalmente o cinismo grego e o zen-budismo. No decorrer das próximas

duas páginas ele passa a narrar dois *koans* (duas dessas anedotas exemplares) e a explicar sua importância para a transmissão de conhecimento e a educação intelectual dos iniciados. Mas os *koans*, segundo Elizabeth Rocha Leite, são importantes também para outra coisa: a poesia de Leminski.

[...] a produção leminskiana de versos curtos e aforísticos tem afinidade com os *koans*. Essas formas de diálogo zen apresentam-se muitas vezes ao leitor ocidental como manifestações de uma lógica paradoxal que tem muitos pontos em comum com os conceitos da filosofia da diferença: *paradoxo*, *síntese disjuntiva* (Deleuze) e *indecibilidade* (Derrida). [...] é possível constatar correspondências entre a escrita do autor e os mecanismos lógicos que fundamentam o pensamento e o humor zen, assim como seus princípios éticos e estéticos. (LEITE, Elizabeth Rocha, 2012, p.111, 112)

Um exemplo citado por Elizabeth Rocha Leite⁵³ desta afinidade pode ser lida num poema muito conhecido de Leminski, *incenso fosse música*.

isso de querer
ser exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 228)

Esse poema com ares de aforismo, argumenta Leite, tem pretensões existencialistas e pode ser, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso: um paradoxo de significado. Assim, o poeta nos obriga a pensar filosoficamente e levantar questões como: por que querer ser, no futuro, algo que já somos no presente?; Por que isso ainda nos levará além? (LEITE, 2002, p. 117). A pesquisadora analisa ainda outros 11 poemas de Leminski sob o mesmo prisma: conectá-los ao *koan*. Entre os escolhidos está *Motim de mim (1968-1988)*, publicado pela primeira vez no livro *La vie em close*.

xx anos de xis,
xx anos de xerox,
xx anos de xadrez,

não busquei o sucesso,
não busquei o fracasso,
busquei o acaso,
esse deus que eu desfaço.
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p.257)

53 Elizabeth Rocha Leite também define o que, para ela, é um *koan*. Ele é a forma japonesa que descende do termo chinês *kung-an*, e trata-se de uma prática de contemplação e meditação que chegou ao Japão no final do século XII. Duas escolas principais foram formadas: Soto, mais tradicional; e Rinzai, mais inovadora. Em termos formais, *koan* é o diálogo entre um mestre e um discípulo e busca exercitar a percepção e aflorar ideias e *insights*. (as “sacadas”) para que barreiras conceituais possam ser ultrapassadas e se atinja a iluminação. Os *koans* são formas de tentar vencer essas barreiras mentais. A pesquisadora cita as duas coleções clássicas de *koans* chineses: *Blue Cliff Record* (1125) e *Gateless Gate* (1228). (LEITE, 2012, p.111, 112).

Diante das opções dadas pelo *establishment* – o *sucesso* e o *fracasso* –, ainda segundo Elizabeth Rocha Leite, o poeta apresenta uma terceira via, o *acaso*. O *acaso*, como conceito, lembra a pesquisadora, era cultuado na década de 1970 pela contracultura, e certamente Leminski estava a par dessa informação. Além disso, no poema em questão, ele usa o “x”, que pode ser lido como uma variável qualquer, mas também pode ser entendido como uma variável aleatória do processo estocástico da teoria da probabilidade matemática conhecido como “cadeias de Markov” e sua sequência de X1, X2, X3 e etc. Leite acredita que Leminski conhecia bem o conceito, pois os concretistas já haviam abordado seu uso em trabalhos sobre teoria da informação (ou teoria matemática da comunicação). Além disso, o poeta citou *as cadeias de Markov* (que nomeou *Markoff*) no prefácio de *Distraídos Venceremos*.

Nas unidades de *Distraídos venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos & relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, *calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur*, cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação.

Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.

Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.

É quando a vida vase.

É quando como quase.

Ou não, quem sabe. (LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 404)

Esse acaso que vence as probabilidades matemáticas de uma iluminação poética, um *satôri* lírico, a capacidade de descobrir fenômenos de forma acidental, ou de se criar coisas baseado em circunstâncias casuais, é chamada, em inglês, de *serendipity*. “No caso de Leminski, a prática zen e a sagacidade de observar o cotidiano com um olhar descondicionado foram essenciais para desenvolver sua ‘serendipidade’”. (LEITE, 2012, p. 124). Para a pesquisadora, em seus haikai livres, Leminski segue alguns preceitos estéticos *wabi-sabi*, que decorrem do conceito zen da imperfeição, impermanência e incompletude do mundo físico – características que vão ao encontro da serendipidade e do *acaso*, como conceito, sendo que ambos ressoam na ideia de *koan* como um mecanismo para ultrapassar barreiras mentais e se chegar a um momento de iluminação (mesmo que ela seja meramente poético). Para os primeiros autores de haikai, exemplifica Elizabeth Rocha Leite, tanto a simplicidade rústica, a solidão e a quietude da vida na natureza (*wabi*) quanto a beleza e a serenidade das coisas e objetos que sofreram a ação do uso e do tempo (*sabi*) são motivos de inspiração poética. (LEITE, 2012, p. 125).

Leminski escreveu sobre *wabi* e *sabi* (e também sobre *fu*, *yugên*, *shibúmi*, *hosomi*, *miyabi*, *karúmi*, *mu-ga* e *mui*) no ensaio *Ventos ao vento*, incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos*. Para o poeta, *Wabi* é a simplicidade silenciosa, um dos conceitos centrais de qualquer arte, pois *wabi*, quando usado como substantivo, significa “gosto pelo simples e tranquilo.” Por isso, ele representa uma força estética poderosa que é conseguida com poucos recursos, com simplicidade e singeleza. A extrema síntese do haikai contém o *wabi*, “com seu horror ao grandiloquente e ao explícito, feito mais de vazios que de presenças, privilegiando o reles e o banal, o vulgar e o cotidiano, completo/incompleto em suas dezessete sílabas.” (LEMINSKI, 2012, p. 374). Na arte ocidental, segundo Leminski, a presença do *wabi* precisa ser buscada nas vertentes artísticas construtivistas, particularmente o geometrismo abstrato, o minimalismo e, claro, o concretismo. Mas há um porém: mesmo nessas vertentes, o esforço pela simplicidade é notável, mas o *wabi* exige astúcia, precisa de dissimulação e diluição no resultado final, que exhibe um falso desleixo⁵⁴. No que concerne ao *sabi*, Leminski foi mais econômico e fez questão de o remeter a Bashô.

SABI
(a cor do tempo)

“Sabi” é pátina, a marca do tempo nos artefatos de metal, a presença da passagem dos dias e anos nos objetos do mundo.

Numa sociedade como a japonesa, onde sempre houve harmonia entre passado e presente, “sabi” é uma qualidade positiva, atribuída pelos especialistas aos haikais de Bashô.

É o sépia das fotografias antigas, recuperado positivamente. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 378, 379)

É possível identificar, como sugeriu Leite, os elementos de *wabi-sabi* não só na poesia, mas também nos ensaios e textos biográficos de Leminski (e mais notável ainda é o fato deles serem ainda mais perceptíveis se tomarmos como base as definições de *wabi* e *sabi* do próprio Leminski, o que demonstra consciência dos objetivos textuais): o falso desleixo, a busca pela síntese e a tentativa de dissimulação do esforço intelectual em criá-la (como se cada poema viesse de uma “sacada” rápida que não exigisse depuração), os paradoxos e jogos entre passado e presente (como as inúmeras menções e referências a músicos, poetas, pensadores e pintores em *cruz e sousa – o negro branco*) e etc.

Na sequência de *diógenes e o zen*, Leminski passa a abordar os “caminhos” para acessar o zen, ou seja, as práticas criadas por mestres experimentados: os *dôs* – vias de acesso à experiência zen, formas onde o zen pode manifestar-se concretamente.

⁵⁴ Nesse sentido, o título de *Caprichos & Relaxos* é um exercício explícito do *wabi*.

Bashô praticou vários deles.

Os principais: *ken-dô* (o caminho da espada), *kyu-dô* (o caminho do arco e flecha), *chá-dô* (o caminho do chá), *chu-dô* (o caminho da caligrafia), *ka-dô* (ikebana, o caminho das cores). E — claro — o *haiku* (o caminho do haikai), a partir de Bashô, um *dô*.

Ele transformou a prática frívola do haikai em caminho espiritual para a experiência zen. Assim como Jigorô Kano, duzentos anos depois, transformou as técnicas de luta corpo a corpo do Japão feudal numa arte chamada *judô*, hoje esporte olímpico.

(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.136)

O biógrafo dedica cerca de uma página para cada *dô* e no final acrescenta um quinto elemento, o *zen*, em que resume em poucas palavras o que já havia escrito durante toda a biografia, com poucos acréscimos: “existe uma relação muito direta entre o zen e a poesia. Entre zen e arte. O zen parece ser uma ‘religião’ de artistas e poetas.” (LEMINSKI, 2014b, p. 142). Ele usa aspas na palavra “religião”, pois a toma num sentido epistemológico, re-ligar: Bashô não tinha exclusividade religiosa, era ao mesmo tempo budista, xintoísta e confucionista. E foi com Bashô, segundo o biógrafo, que o zen conheceu sua definição em poesia: o haikai, que quando extravasou do oriente para o ocidente através de gravuras japonesas que influenciaram os impressionistas europeus, deixou marcas profundas na arte moderna. Ele identifica resquícios no imagismo inglês de Ezra Pound, no mexicano Tabada, sente “os odores nipônicos” em García Lorca e na brevidade aforística do espanhol Antonio Machado. No Brasil, nos anos que cercam a Semana de Arte Moderna, o haikai mostra seus vestígios em Afrânio Peixoto, Ronald de Carvalho e principalmente em Guilherme de Almeida, “que bolou para o haikai uma forma brasileira, chumbada numa estrutura fixa de rimas, como se fosse um microsoneto parnasiano.” (LEMINSKI, 2014b, p. 144).

É impossível não notar a similaridade entre o fim deste capítulo e o ensaio *Bonsai – Niponização e miniaturização da poesia brasileira*, também incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos*: o percurso final de ambos é idêntico. No ensaio, Leminski também inicia o trecho final falando de Guilherme de Almeida, que “nos anos 1920, fez os primeiros haicais”, mas que introduziu um “artifício e maneirista sistema de rimas, que não existem em japonês (o superego parnasiano do soneto era muito forte...)”. (LEMINSKI, 2012, p. 320). Logo em seguida, afirma: “Oswald de Andrade, amigo e parceiro de Guilherme, deve ter tirado do haikai a ideia para seus ‘poemas-minuto’, milionários segundos de ultrainformação.” (Ibid., p. 320). Da mesma forma, no fim de *diógenes e o zen*, logo após escrever sobre Guilherme de Almeida, ele pontua: “Difícil não desconfiar, de resto, que os poemas-minuto de Oswald de Andrade, micromomentos de superinformação, não tenham inspiração no haikai”. (LEMINSKI, 2014b, p. 144).

Mas o trajeto de ambos continua no mesmo passo. Em *diógenes e o zen*, Leminski passa de Oswald para Drummond: “Nos anos 1930, até a celeberrima pedra no caminho de Drummond traz consigo um certo perfume zen, que acusa, lá atrás, o haikai de Bashô.” (Ibid., p. 144). O mesmo percurso é feito em *Bonsai*: “O ideal de brevidade advindo do haikai não morreu com 22. Encontramo-lo no Drummond em cujo caminho havia uma pedra... Ou no Drummond que se perguntava: ‘Stop. A vida parou. Ou foi o automóvel?’”. (LEMINSKI, 2012, p. 320). Esse mesmo poema de Drummond será citado integralmente em *a lágrima peixe* no capítulo seguinte.

Mas, por hora, sigamos. Na sequência de *Bonsai*, Leminski cita Murilo Mendes e Mario Quintana, como poetas em que é possível detectar a influência do haikai, enquanto na geração de 1945 ele é ignorado. Logo em seguida ele aporta em Millôr Fernandes: “Nos anos 1950, a palavra ‘haikai’ é incorporada ao vocabulário brasileiro, através do humorista Millôr Fernandes, que popularizou a palavra entre nós. Millôr é autor de inúmeros haikai notáveis.” (Ibid., p. 320). Já em *diógenes e o zen* ele é mais alongado.

Poucos criadores brasileiros, porém, prestaram tantos serviços à forma cultivada por Bashô quanto Millôr Fernandes. Não contente em popularizar a palavra “haikai”, Millôr ainda produziu alguns dos melhores espécimes no gênero, entre nós. Via Millôr, o haikai é uma das formas do humor brasileiro de hoje, ao lado do cartum, do “picles” e da frase de efeito. Em Millôr e seus discípulos, prevalece, é claro, o elemento humorístico sobre o lírico. Mas esses dois elementos não são tão distantes assim. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 144)

Logo em seguida, em *Bonsai*, Leminski escreve que na mesma década de 1950, em São Paulo, a poesia concreta exaltou a excelência do *pensamento ideogrâmico* como método de composição poética: “E começou a praticar uma poesia breve, sintética, antidiscursiva, verdadeiros haicais industriais.” (LEMINSKI, 2012, p. 320). Já em *a lágrima do peixe*, no capítulo em questão, ele escreve: “Nos anos 1950, o haikai encontrou-se com a poesia de vanguarda: no concretismo paulista. De comum entre eles, a ênfase na síntese, na brevidade, na inventividade da linguagem.” (LEMINSKI, 2014b, p. 144).

Por fim, o poeta fecha *Bonsai* citando “a garotada da *poesia marginal* ou *alternativa*, crescida com manchetes de jornal, frases de ‘outdoor’ e *graffitis* nas paredes das cidades que inchavam, começou a fazer ‘haicais’, até sem querer.” (LEMINSKI, 2012, p. 320). Já em *diógenes e o zen*: “Na poesia brasileira escrita nos anos 1960, por sobre as diferenças, a grande semelhança: a preferência pela expressão breve, aforismática, afim ao grafite, ao título de propaganda, ao slogan.” (LEMINSKI, 2014b, p. 144). É notável que Leminski percorreu o

mesmo caminho em ambos trabalhos – tomou como base os mesmos autores e ideias, reformulando frases e usando sinônimos para diferenciar levemente um texto do outro – novamente a ideia de valer-se de um texto anterior para compor o texto biográfico e assim, consequentemente, hibridizá-lo.

4.8 HAICAIS

Na derradeira parte de *diógenes e o zen*, o biógrafo apresenta poemas traduzidos dos discípulos de Bashô: Taigi, Issa, Chiyo-Ni (com tradução de Alice Ruiz), Buson e Shiki. O próximo capítulo, *numa estação de metrô*, a fim de evidenciar a influência do haikai na poesia ocidental, Leminski seleciona e inscreve na íntegra 12 haicais livres de diversos poetas: Ezra Pound, Maiakovski, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Wallace Stevens, José Juan Tablada, Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Manuel Bandeira, Millôr Fernandes e Pedro Xisto.

O *posfácio* talvez seja o mais evidente rasgo autobiográfico em todo *a lágrima do peixe*, e possivelmente um dos mais veemente em toda a tetralogia: nele, Leminski inscreve e comenta oito haicais de sua própria lavra. O primeiro deles é também a epígrafe do capítulo – a única epígrafe que contém um poema de Leminski em todo *Vida*: “A NOITE / ME PINGA UMA ESTRELA NO OLHO / E PASSA”. (LEMINSKI, 2014b, p. 148). Este poema foi originalmente publicado do livro *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*, que em 1983 integrou a coletânea *caprichos & relaxos*. Logo em seguida, Leminski apresenta-se como um fazedor de haicais e inscreve um poema inédito.

Magra é a safra de um poeta de haikai.
Já não bastasse a extrema escassez de meios que essa forma implica,
algumas palavras, alguns buracos, o haikai demanda dias e dias de brisa e
mormaço, birita e desempenho, desespero e euforia, namoros e despedidas,
só os piores e os melhores
pedaços da vida.
Um belo momento, pinta:

*saudades desfraldadas
nunca esqueço vocês
em minhas orações subordinadas*
(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 148)

Um haikai, segundo Leminski, pode surgir em qualquer lugar ou plataforma: pele humana, folha de cheque, madeira e etc. Pode, inclusive, surgir num guardanapo de bar, o

qual resultaria num novo haikai inédito, publicado em *a lágrima do peixe*: “— garçom, mais uma dose!, / coração doendo / de amor e arteriosclerose”. (LEMINSKI, 2014b, p. 148). Na sequência ele inclui dois poemas presentes em seu livro *ideolágrimas*, também parte de *caprichos & relaxos*. No primeiro, “verde a árvore caída / vira amarelo / a última vez na vida”, ele mantém a integridade formal dos versos. (Ibid., p. 149). O que não acontece no segundo, do qual é retirado os elementos gráficos deixando apenas o poema, inscrito com mesma fonte e tamanho do restante do texto, e grafado em itálico. Reproduzo abaixo sua versão original.

Figura 3 – Poema de Leminski

**PRA QUE CARA FEIA?
NA VIDA
NINGUÉM PAGA MEIA.**

Fonte: LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 147

Antes de incluir novos poemas, Leminski convida formalmente o haikai a chegar-se: “Prezado haikai, venho por meio desta entrecortada convidá-lo a participar da minha próxima festa, que terá lugar no momento e ocasião que você achar mais oportuno.” (LEMINSKI, 2014b, p. 149). Ele então inscreve um poema de *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase* - “soprando esse bambu / só tiro / o que lhe deu vento” - e outro de *ideolágrimas* - “a chuva é fraca / cresçam com força / línguas-de-vaca”. (Ibid., p. 149). É interessante notar como os textos, quais breves comentários entre poemas, também são poéticos, como o anúncio que antecede o último deles, outro empréstimo de *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*.

Certas coisas são fatais. Viver exige muitos haikais.
Este, por exemplo, é absolutamente indispensável:

NUVENS BRANCAS
PASSAM
EM BRANCAS NUVENS

Sobretudo, se escrito em letras brancas num papel transparente ou vidro. Ou esquecido, logo depois de lido. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.149, 150)

Note-se que poeta optou por inscrever dois poemas inéditos e outros seis já publicados: três de *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*, e outros três de

ideolágrimas. Como já foi mencionado, ambos os livros foram compilados em *caprichos & relaxos*, livro que foi publicado em 1983, mesmo ano da publicação de *bashô – a lágrima do peixe*. Há, evidentemente, um laço cronológico entre eles: Leminski os produziu, ou ao menos os editou, no mesmo período. São, também, livros com alta produção de haicais, especialmente *ideolágrimas*, exclusivamente feito de poemas gráficos ou poemas de versos curtos, dentre os quais 28 têm três linhas (como haicais livres), três têm seis linhas, seis têm quatro linhas e um, o primeiro deles, tem 10 linhas (mas traz, em seus versos, também o haikai e por isso é bastante exemplar para nosso trabalho):

no que eu sinta
sim um pouco de papel
muito de fita
e um tanto de tinta

pego esse mundo
bato na cabeça
quem sabe eu esqueça
quem sabe ele enfim

haikai do mundo
haikai de mim
(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.113)

Dentre os 30 poemas gráficos de *ideolágrimas*, destaco aquele em que Leminski faz uma referência direta a Bashô utilizando elementos gráficos do concretismo.

Figura 4 – Poema de Leminski

ai pra bashô

**SEM
NEM M**

**P
ÃE
AIS**

Fonte: LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 140.

O livro *kawa cauim – desarranjos florais*, incluído na compilação *Distraídos Venceremos*, de 1987, é também uma homenagem e um estudo que Leminski faz do haikai e da cultura japonesa (e portanto fortemente influenciado pela poesia de Bashô). Nele há uma

sequência que inclui um ideograma (seguido de uma legenda) e dois poemas (*hai* e *kai*), que abrem a obra e me parecem sintetizar o impacto do haikai na produção leminskiana.

Figura 5 – Poema e legenda de Leminski

KAWA

O ideograma de kawa, “rio” em japonês, pictograma de um luxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haikai, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página...

Fonte: LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 233.

hai

Eis que nasce completo
e, ao morrer, morre germe,
o desejo, analfabeto,
de saber como reger-me,
ah, saber como me ajeito
para que eu seja quem fui,
eis o que nasce perfeito
e, ao crescer, diminui.
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 234)

kai

Mínimo templo
para um deus pequeno,
aqui vos guarda,
em vez da dor que peno,
meu extremo anjo de vanguarda.
De que máscara
se gaba sua lástima,
de que vaga
se vangloria sua história,
saiba quem saiba.
A mim me basta
a sombra que se deixa,
o corpo que se afasta.
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 234)

Como encerramento de *bashô – a lágrima do peixe*, Leminski traça uma breve linha do tempo de pouco menos de uma página – *tempo de bashô* – de 1644, data de seu nascimento, a 1694, ano de sua morte, em 12 de outubro. Inclui também, como fez na biografia de Cruz e Sousa e fará nas de Jesus e Trótski, suas *indicações de leitura*: “a coleção Nippon Haishô Taiki, editada por Kanda Hosui, em japonês”; “Haiku, de R. H. Blyth, quatro volumes, em inglês, trazendo traduções literais, comentários e originais japoneses e chineses: há mais de vinte anos, Haiku é o meu livro de cabeceira”; “os ensaios de Haroldo de Campos, no volume A arte no horizonte do provável, editora Perspectiva (1969)”; “o ensaio de Octavio Paz, no livro Signos em rotação [1972]”; “A operação do texto, de Haroldo de Campos”. (LEMINSKI, 2014b, p. 153). E Leminski ainda recomenda, certamente por experiência própria: “Quem quiser entender de zen, matricule-se na mais próxima academia de artes marciais.”. (Ibid., p. 153).

Cabe dizer, por fim, que talvez influenciado pelo *kanji* e pelo *zen-ga* (o poema-pintura zen), a biografia de Bashô se preocupa com o aspecto visual da poesia, com o potencial sígnico que possuem a visualidade e as imagens encerradas por um haikai, ou ensejadas num poema. O debate em torno da dificuldade de tradução de um haikai, que recebeu grande atenção de Leminski, reforça este aspecto e conecta os conceitos do biógrafo acerca da poesia, e do fazer de um poeta, a outros campos que não somente a literatura, nesse caso especialmente às artes plásticas – daí a aproximação com os recursos da vanguarda concretista. Ao mesmo tempo, *bashô – a lágrima do peixe* parece emanar uma visão do biógrafo a respeito da poesia como caminho, como uma reflexão acerca de si mesmo, um percurso de autoconhecimento e iluminação. Assim, o poeta, um andarilho de si mesmo, confronta-se com seus anjos e demônios usando a poesia como escudo e como espada, em outros termos, uma espécie de ascetismo em que a doutrina capaz de fazer o espírito triunfar frente às paixões e instintos, e mesmo frente às pressões sociais, é a poesia. Há, da mesma forma, uma oscilação entre hipérbole e concisão que parecem inerentes à dialética do texto: ao mesmo tempo em que exhibe e exalta uma alta erudição, empilhando referências, informações, dados e interpretações, Leminski promove transições abruptas de temas (não apenas nos capítulos, como vimos, mas entre parágrafos e mesmo entre frases de um mesmo parágrafo) deixando-os inconclusos, um vazio que parece convidar o leitor a preenchê-lo.

5 JESUS, O SUPERPOETA

O terceiro livro da tetralogia de *Vida é Jesus a.c.*, lançado em 1984. Trata-se de uma obra de 84 páginas, dividida em 12 capítulos curtos e acrescida de uma dedicatória e uma carta de intenções. Sandra Novaes, em *O reverso do verso*, inclui uma entrevista dada por Leminski a Rosimeri Gemael, do Correio do Povo, em 1986, em que o poeta lança um olhar retrospectivo sobre suas escolhas: "[...] Me chamaram para colaborar com a coleção Encanto Radical e aí também fui eu que indiquei os nomes e a editora topou. A biografia de Jesus eles nem tinham imaginado...". (LEMINSKI apud NOVAES, 2003, p. 65).

Antes de iniciarmos a análise do livro, é importante conhecermos a relação entre Leminski e a religião católica, e especialmente com sua figura mais significativa, Jesus. Isso nos remonta à infância do poeta: quando tinha 11 anos de idade, foi matriculado no colégio Marista Paranaense, em regime de semi-internato, para cursar a 1º série. Segundo Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, foi neste período que tomou contato pela primeira vez com o francês e o latim, e passou a se interessar pelos clássicos. No ano seguinte, 1957, o inglês entrou no currículo, completando uma sequência de idiomas que o auxiliariam pelo resto da vida em seu trabalho como tradutor e em suas longas horas de leitura. Foi neste ano que Leminski passou a se interessar pela religião católica: foi apresentado pelos padres maristas à obra completa do padre Antonio Vieira e também tomou gosto pela literatura religiosa. Quando entrou na 3º série, encantou-se por Camões, Homero e Antero de Quental e foi aconselhado pelos religiosos do colégio a aumentar o rigor dos estudos a fim de responder a uma suposta vocação religiosa. (VAZ, 2009, p. 29, 30)

Foi assim que Paulinho, durante um período de pesquisa autogerenciada e informal, acabou conhecendo o Colégio São Bento, em São Paulo, uma instituição secular mantida pelos monges beneditinos.

Descobriu que os monges viviam em mosteiros misteriosos e lúgubres, concentrados em leituras e análises meticulosas de palimpsestos e manuscritos da Idade Média. Ficou sabendo que a Ordem dos Beneditinos fora fundada por São Bento de Núrsia (480-547), também criador das Regras, uma espécie de “normas para a vida no Monastério”.

[...] Em poucos dias estava com o endereço do mosteiro na mão e pôs-se a escrever uma carta para o coordenador da escola, D. Clemente, pedindo informações sobre como devia proceder para tornar-se um monge. A mensagem foi escrita de próprio punho e nela Paulinho se candidatava a uma vaga na 3ª série do curso ginásial, em regime de internato. Anos mais tarde, D. Clemente recordaria esta troca de correspondência:

— Ele fez tudo sozinho, apesar de sempre consultar a família. Eu respondi explicando as regras do Colégio, lembrando que por uma questão de idade, ele deveria vir para o curso dos oblatos, como são chamados os alunos do ginásial ainda sem idade para o noviciado. Ele gostou da idéia e prometeu cuidar de tudo. (VAZ, Toninho, 2009, p.31, 32)

Aos 13 anos, em companhia do pai, embarcou de Curitiba para São Paulo a fim de estudar no Colégio São Bento – que havia formado nomes como Godofredo da Silva Teles, Sérgio Buarque de Hollanda, Guilherme de Almeida, Américo Brasiliense e Francisco Prestes Maia – e começar sua caminhada para se tornar um monge beneditino. Além do estudo religioso, o colégio contava com uma ampla biblioteca com mais de 70 mil livros, onde Leminski passaria a maior parte do tempo. Segundo Vaz, o poeta não teve dificuldade de adaptação ao colégio e aos novos amigos, tampouco à vida simples do internato. Em poucas semanas fez amizade inclusive com os monges mais eruditos, dentre os quais D. João Mehlmann, considerado um intelectual sofisticado que organizava a Basílica. D. João: “passava o dia lendo e fumando charutos, reagiria com surpresa ao saber que um certo aluno, oriundo da turma dos oblatos, se vangloriava de ter lido, aos doze anos, uma enciclopédia inteira, de A a Z.” (VAZ, 2009, p. 36).

Foi D. João Mehlmann, um doutor na Sagrada Escritura, cuja especialidade era estudar os autores gregos no original, quem apresentou a Leminski a biblioteca do mosteiro, no segundo andar. Ali, o garoto encontrou o que procurava: obras de autores clássicos servidas de bandeja por um orientador (tradutor) ideal para a tarefa. Interessou-se por latim e grego, tendo se aprofundado no estudo do Panteão, onde se perfilam os deuses sagrados da mitologia. Atualizou estes estudos religiosos através de Spinoza (Baruch), um expoente do panteísmo moderno, que organizou e catalogou as religiões, conferindo-lhes definições, axiomas e postulados. (VAZ, Toninho, 2009, p. 37)

Segundo Vaz, foi a partir deste encontro com D. João Mehlmann que Leminski mergulhou, de fato, nos estudos religiosos e na investigação das línguas clássicas, especialmente grego e latim. Mehlmann tornou-se uma espécie de tutor e transferiu muito de seu conhecimento ao novo oblato, particularmente dicas de tradução e de pesquisa. A poesia, no entanto, continuou a encantar Leminski: era visto com *Os Lusíadas* debaixo do braço e, por inspiração de D. Clemente, ajudou a fundar a Academia de Letras Miguel Kruse (homenagem ao abade que fundou o colégio), a redigir os regulamentos internos e distribuir as cadeiras, sendo a primeira delas para Carlos Francisco Berardo.

Como vimos na introdução deste trabalho, foi nessa época que Leminski esboçou suas primeiras biografias, que relatavam a vida dos principais santos da Ordem Beneditina, com especial atenção ao patriarca, São Bento de Núrsia. “O resultado da empreitada parece ter sido um pequeno caderno escolar com dezenas de folhas preenchidas, das quais não se conhece nenhum vestígio.” (VAZ, 2009, p. 41). Vaz acredita que esses estudos e descobertas seriam influências marcantes para a futura vida intelectual do poeta, devidamente utilizadas em ensaios, poemas e em suas biografias.

Leminski logrou as notas necessárias para passar do 3º para o 4º ano, porém ele tinha um hábito pouco quisto entre os religiosos do lugar: guardava recortes com fotos de vedetes e atrizes debaixo do colchão, com notável predileção para Brigitte Bardot. Sua coleção foi descoberta no começo do ano letivo e o fato abalou a relação entre o oblato e a direção do colégio. Apesar dos esforços de pesquisa e da inclinação para o estudo religioso, Leminski era indisciplinado e extremamente expansivo, características que não iam ao encontro das normas do colégio. Após um ano de estudos no São Bento, os monges escreveram para sua família recomendando a transferência para outra instituição de ensino, o que foi atendido pelos pais em 20 de janeiro de 1959. Ele trocava cartas com D. Clemente até dezembro de 1960 e visitaria o velho internato algumas vezes, porém sem nunca passar da recepção e sempre acompanhado de Alice Ruiz e das filhas. A última visita foi em 1986.

Em entrevista publicada vinte e quatro anos depois (a 29 de outubro de 1982), no jornal *O Estado do Paraná*, ele deixaria registrado:

— Acontece que eu descobri a mulher. No mosteiro eu sentia a umas coisas, uns arrepios que me faziam pensar: ou é o arcebispo ou é alguém. Era a mulher. Então, tinha coisa melhor que Deus.

Depois, discretamente, revelaria ter boas razões para suspeitar que a descoberta do “álbum secreto da Brigitte” era resultado de uma trama urdida a partir das revelações feitas no confessionário, onde acumulava penitências pelas rotineiras “homenagens” às belas e sensuais vedetes — aludindo-se à mitologia, uma referência a Onan. Com o passar do tempo e com a repetição sistemática destas penitências, os monges teriam identificado em sua personalidade (ainda em formação) pontos visíveis de soberba, vaidade e sensualidade, elementos considerados incompatíveis com a vida monástica. Ou, analisando de outra forma, havia evidências suficientes de que faltava ao aluno “vocação espiritual para a vida religiosa”. (VAZ, Toninho, 2009, p. 46)

Na mesma entrevista, escreve Vaz, Leminski afirma: “aos 40 anos ainda me sinto um Beneditino – e vai ser assim pra sempre...”. (LEMINSKI apud VAZ, 2009, p. 49). Em 1990 foi encontrado entre seus alfarrábios o poema *Sacro Lavoro*, publicado no livro póstumo *o ex-estranho*.

sacro lavoro

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo
hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto

O que o amanhã não sabe,
o ontem não soube.
Nada que não seja o hoje
jamais houve.
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 342)

Toninho Vaz ressaltava ainda um outro poema, *IN HONORE ORDINIS SANCTI BENEDICTI*, também publicado postumamente, no livro *la vie en close*. O biógrafo de Leminski identifica neste poema uma verdadeira pegada autobiográfica lavrada no bojo de sua obra. (VAZ, 2009, p. 48). O interessante deste poema, além da temática altamente autobiográfica, é a data em que foi escrito: agosto de 1984, mesmo ano em que Leminski finalizou e publicou *jesus a.c.*

IN HONORE ORDINIS SANCTI BENEDICTI

à ordem de são bento
a ordem que sabe
que o fogo é lento
e está aqui fora
a ordem que vai dentro

a ordem sabe
que tudo é santo
a hora a cor a água
o canto o incenso o silêncio
e no interior do mais pequeno
abre-se profundo
a flor do espaço mais imenso
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 260)

Data da infância, portanto, o contato mais importante e intenso de Leminski com a religião católica, que coincide com os primeiros aprendizados de latim, grego, francês e inglês. Certamente essa experiência no Colégio São Bento deixou marcas profundas no poeta e talvez tenha despertado nele o interesse pelo estudo das religiões. Para além das boas memórias da meninice, há mais na figura de Jesus que o atraía. Alice Ruiz, no prefácio de *Vida*, cita algumas dessas características.

Esse herói máximo do cristianismo foi revisitado aqui, também como poeta. Foi o jeito que o autor, ex-seminarista, quase monge beneditino, mas sempre católico, profundo conhecedor de grego e latim, encontrou para, como ele mesmo dizia, registrar sua perplexidade diante da riqueza do símbolo de Jesus. Um símbolo mais explicitamente revolucionário que o dos outros biografados, que enfatiza a necessidade de ruptura como o “sentido” que Paulo escolheu para si mesmo. (RUIZ, Alice. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 12)

Alice Ruiz enfatiza que a escolha de Jesus como um biografado remete “a necessidade de ruptura como ‘sentido’” e que ele seria mais “explicitamente revolucionário que os outros biografados”. (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014b, p. 12). O título da biografia é o primeiro dado que aponta para esta mesma direção: *Jesus a.c.*, ou seja, Jesus antes de Cristo, o homem antes de se tornar um símbolo da salvação e um horizonte do cristianismo, antes da Igreja Católica e

sua conversão em parte da santíssima trindade. Não seria possível enxergar num Jesus convertido em mártir sacrossanto essa figura revolucionária, afinal após a adoção do cristianismo como religião oficial do império romano, Jesus já não é um personagem de enfrentamento ao *status quo*, mas de manutenção dele. Leminski pretende, em outras palavras, traçar uma narrativa que retire de Jesus sua sacralidade e lhe confira um status humano: o homem que enfrentou um império e que pregou um novo modo de viver e de entender o mundo, este é o Jesus que Leminski biografou. Elisa Helena Tonon, na tese *Vida, coisa para ser dita*, também atentou para essa significação no título da obra: “Não por acaso o livro intitula-se *Jesus a. C.*, ou seja; é o Jesus antes de Cristo, antes da instituição cristã – o que interessa é dar a ver a outra narrativa possível para essa figura.” (TONON, 2015, p. 95). Esse desejo do biógrafo fica bastante explícito na *carta de intenções* (que reproduzo novamente) incluída logo após a dedicatória.

Este livro é dirigido por vários propósitos.

Entre os principais, 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.

Outro, o de 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*.

Outro ainda seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura *lírica* de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 159)

Para Tonon, essas intenções explicitadas pelo biógrafo se aplicam não apenas a *jesus a.c.*, mas a todas as biografias, pois há nelas um compromisso com o deslocamento de perspectivas e visões cristalizadas. “Isso pode ser entendido como um comprometimento de Leminski com a história, não com a ‘fidelidade’ dos fatos e dos relatos, mas com a história como grafia, como escritura. Por isso vemos, ao longo dos textos, a ênfase no caráter de signo das vidas.” (TONON, 2015, p. 95). As vidas que Leminski optou por biografar, ainda de acordo com Tonon, estão marcadas pela *radicalidade* (algo que o poeta também persegue em seu trabalho), pois além de serem expoentes - um mártir, revolucionário, mestre, marginal, místico – o que importa, para Leminski, está além do relato de vida, está no universo cultural que deu origem a estes expoentes, a estas radicalidades. “Os textos, ainda, destinam-se a lançar novos olhares sobre narrativas conhecidas e já ‘estabilizadas’ por apropriações religiosas ou políticas”, o que, segundo Tonon, é uma prática que Leminski emprestou dos concretistas, que também se incumbiram dessa missão anacrônica de visitar o passado e sacar dele novidades ainda válidas para o presente. (Ibid., p. 94).

Manoel Ricardo Lima, em *Entre Percurso e Vanguarda*, tem uma percepção similar. Para ele, na carta de intenções, Leminski define seu biografado como um subversor da ordem vigente e um proponente de uma utopia. Dessa forma, a leitura lírica proposta teria como objetivo ler um signo da subversão – ler o profeta enquanto poeta. “A ideia agora é escrever sobre um revolucionário, um inovador, que através de ideias utópicas difundidas há quase 2.000 anos mudou todo o *modus vivendi* do mundo ocidental.” (LIMA, 2002, p. 40).

Além do fato de não se poder pensar Jesus fora do quadro da religiosidade judaica daquele período, é preciso compreender, para o entendimento que Leminski pretende, que a Palestina e o povo hebreu estavam envolvidos pelo helenismo que acabava de adentrar a região através da invasão das tropas de Alexandre, o Grande. Para Leminski, a doutrina de Jesus representa a *resposta criativa* aos novos tempos que se anunciavam ao povo judeu. (LIMA, Manoel Ricardo de, 2002, p. 41)

5.1 O REVOLUCIONÁRIO

Jesus seria, dessa forma, uma figura subversiva e revolucionária que propôs uma ruptura no modo de viver e de enfrentar o sistema, oferecendo ao mundo sua própria utopia. Da mesma forma como procedemos nos demais biografados, traçamos aqui um paralelo com os inconformados de Raymond Williams, detalhado em *Individuals and Societies* e incluído como um capítulo no livro *The Long Revolution*. Como vimos, os inconformados (aqueles que não aceitam a ordem vigente e contra ela se rebelam) podem ser rebeldes, exilados e vagabundos, cada qual com suas próprias variações internas: o revolucionário é uma das variações do rebelde. É importante lembrar que, para Williams, críticos e reformistas do sistema não estão entre os inconformados, mas entre os conformados: para o autor, um desejo sincero de mudar um ou outro aspecto da forma geral do sistema não é suficiente para incluí-los entre aqueles que se rebelam, pois críticos e reformistas comungam um sentimento de pertencimento para com o sistema e apenas desejam ajustá-lo.

The revolutionary, by contrast, lacks that sense of membership of a particular society which makes it possible for the reformer and critic to suppose that their own ends can in fact be achieved within the society's existing forms. The revolutionary's relationship with his society is one of declared opposition and struggle, but it is characteristic of him that he opposes the society in terms of the struggle for a different society. This is obvious in the case of political revolutionaries, but the same pattern is evident in rebels of other kinds, in art, morality, religion. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 107)

A relação do revolucionário com a sociedade é de oposição declarada e luta permanente contra os princípios e modos de vida, contra o “*way of life*” da sociedade, pois,

para ele, este modo de vida é errado: “[...] in art, morality and religion, as more obviously in politics, the new reality he proposes is more than personal; he is offering it as a new way of life.” (WILLIAMS, 1965, p. 107). Era exatamente o que Jesus estava propondo: uma nova forma de vida, em óbvio contraste com a política da época, e para isso ele lutou permanentemente, opondo-se ao imperador e ao politeísmo, o que lhe custou a própria vida. E essa luta era notoriamente declarada (como fica evidente nas passagens da Bíblia pinçadas por Leminski, que exibiremos na sequência deste capítulo) e se dava em confronto direto contra o sistema romano e também contra aqueles que tentavam deturpar a palavra de Deus. É nesse sentido que o revolucionário de Williams e o Jesus de Leminski se encontram. O biógrafo buscava este Jesus rebelde, este homem revolucionário, esta figura anterior ao santo, ao sinônimo de bondade e paz, um dos símbolos máximos de uma nova ordem social cristã. Como escreveu na carta de intenções, ele deseja biografar o signo-Jesus, aquele que mesmo morto há muitos anos foi capaz, através das palavras (ditas, porém não escritas por ele), de subverter a ordem vigente do maior império do planeta. Ele quer, finalmente, extrair da história de seu biografado signos de radicalidade.

É claro que, como já apontamos neste trabalho, uma coisa é formular propósitos e outra é cumpri-los. Temos, de qualquer forma, um alerta evidente de que não estamos diante de uma biografia tradicional, afinal o próprio biógrafo indica que seus esforços de pesquisa não vão nesse sentido, mas que estão direcionados para a figura de Jesus antes da santificação, para o Jesus humano e não o Jesus santo, para o signo-Jesus e finalmente para uma leitura lírica de suas passagens. Gostaria de ressaltar esta palavra usada por Leminski: *leitura*. Indo ao encontro das palavras de Tonon, o biógrafo pretende *ler* Jesus, ou seja, sua matéria-prima biográfica são textos, palavras, escrituras – este é caminho para desvendar seu signo, sua humanidade e sua radicalidade. Porém, no capítulo *sobre Jesus*, uma espécie de bibliografia comentada, Leminski elenca apenas duas fontes: textos evangélicos que traduziu diretamente do original grego, na versão latina de Jerônimo; e *Les Manuscrits du desert de Juda*, de Geza Vermès. Diante de uma bibliografia tão rarefeita é de se imaginar que a leitura que Leminski faz das passagens da Bíblia, dos textos evangélicos, são, na verdade, suas próprias versões, traduzidas e interpretadas a partir de referências muito particulares das passagens, devidamente selecionadas, possivelmente no sentido de construir a imagem “de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*.” (LEMINSKI, 2014b, p. 159).

Como veremos ao longo deste capítulo, Leminski se esforça para encontrar a perspectiva lírica que se propõe destacar em seu biografado (especialmente através da análise

de parábolas). A visão de Jesus como signo (especialmente um signo de radicalidade) é realçada durante todo o livro, pois o biógrafo foca boa parte de seus esforços na lida de encontrar significados para as traduções da Bíblia e particularmente para as palavras que adjetivavam o biografado, como “profeta” - é uma busca por vestígios biográficos que apontem para sua rebeldia, para sua luta sincera contra o sistema vigente. Seu propósito maior, posto que está explicitado na carta de intenções e no título da obra – buscar o Jesus antes de Cristo, seu lado humano – é possivelmente a tarefa mais árdua da biografia: as traduções e análises de passagens da Bíblia escamoteiam constantemente uma referência falha, móvel, até mesmo banal, algo que denote a humanidade de Jesus. Apontar com segurança se Leminski logrou ou não cumprir seus propósitos não é objetivo deste trabalho, mas sim analisar o esforço biográfico feito por ele neste sentido, ao mesmo tempo em que enlaçamos, nesta mesma análise, seus fragmentos autobiográficos. Buscar num Jesus humano a marca da radicalidade, que como apontou Tonon é também marca de seu trabalho e uma busca pessoal, é um destes fragmentos.

5.2 O EVANGELHO SEGUNDO DOMINGOS

Jesus a.c. é dedicado a “Domingos Pellegrini, que, de repente, apareceu falando de. Para Alice Ruiz que, através de Francisco, o ama. Para Paulo César Bottas, amigo dele.” (LEMINSKI, 2014b, p. 157). Como vimos no poema de Alice Ruiz, destacado por Leminski na biografia de Bashô, sua companheira tinha uma ligação bastante afetiva com São Francisco de Assis. Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, aborda brevemente a dedicatória e traz uma frase de Leminski que ressalta seu propósito de interpretar as parábolas, ou seja, a escritura, a palavra, o signo que é Jesus para sua geração.

A biografia de Jesus — dedicada a Domingos Pellegrini, Alice Ruiz e Paulo Cesar Bottas, um frei dominicano, também compositor — traria novamente a marca da polêmica, ao propor uma nova leitura do Personagem, inclusive tratando de aspectos considerados “tabus”:

— Para mim, Jesus é um sinal que deve ser lido a cada geração. E cada qual dará a sua própria interpretação, conforme o seu repertório e interesses. Numa parte do livro — que chamei de Parabolário — traduzo diretamente do grego as principais parábolas de Jesus, com um minicomentário. Eu tenho a pretensão de ter feito a leitura de Jesus para a minha geração. Jesus é a soma das interpretações que provoca. Eu sou um homem religioso mas não sou alinhado a nenhuma seita.

A Folha de S. Paulo abriria espaço para o lançamento do livro, em artigo assinado por Eduardo Sganzerla, com o título: “O Evangelho Segundo Leminski”, sugerindo que Jesus “parece ter uma ternura especial por uma

das irmãs de Lázaro, de nome Maria. A outra irmã, Marta, viu a caçula sentada aos pés do mestre, flagrou o namoro e, por ciúmes, a chamou para a cozinha”. O livro surpreenderia, sobretudo, por se atrever a propor a releitura de uma das biografias mais consolidadas ao longo dos séculos. (VAZ, Toninho, 2009, p. 245)

Domingos Pellegrini, cujo poema escrito em 30 de julho de 2013 foi incluído na edição de *Vida* da Companhia das Letras como epígrafe (do qual já tratamos no início deste trabalho), e a quem Leminski também dedica a biografia de Jesus, rememorou este encontro citado na dedicatória (o dia em que ele, de repente, apareceu falando de): está na biografia *Minhas lembranças de Leminski*. O encontro aconteceu por volta de 1980, Pellegrini não recorda a data especificamente, mas lembra que estava num hotel de Curitiba e telefonou para Leminski, que logo o convidou para ir até a casa do Pilarzinho. Quando chegou, Alice estava de saída, manobrando o Fusca verde que só ela dirigia, posto que o poeta não sabia manejar. Logo no começo do papo, Leminski pergunta o que Pellegrini estava lendo, e este responde: “Ando lendo o segundo escritor que é lido em todo o mundo e nunca escreveu livro algum.” (PELLEGRINI, 2014, p. 116). O escritor mais lido no mundo e que nunca escreveu coisa alguma é Esopo, e Leminski sabia disso, conseqüentemente, o segundo seria Jesus. A conversa é alongada, ambos falam dos motivos que os levaram a ler e reler a Bíblia e o que encontraram de interessante nessa aventura. Então Leminski conta ao amigo que está, naquele momento, escrevendo a biografia de Jesus. Desta conversa, destaco dois trechos que me parecem interessantes para este trabalho.

- As parábolas dele são... são...
 - É o melhor contador de causos da literatura mundial! - explode Leminski. - Ele mistura a técnica sino-japonesa dos *coans*, as historietas impactantes de iluminação espiritual, com a tradição grego-romana das fábulas e dos epigramas! Pois isso é um epigrama: *o sábado foi feito para o homem, e não o homem para o sábado!*
 [...] Repassam várias parábolas, inflamados de entusiasmo, Leminski diz que “entusiasmo” vem do grego, “estar cheio do sopro de Deus”. E decide:
 - Vou dedicar a biografia *Jesus* a você, cara! (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 120, 121)

O interessante dessa narrativa de Pellegrini está em desvendar a história por trás da dedicatória, e também perceber como Leminski cruzava as referências de seus biografados: as parábolas de Jesus, para ele, continham pitadas dos *koans*, sobre o qual tratou (e nós, aqui, também tratamos) na biografia de Bashô, que ele havia escrito pouco antes. Há, portanto, uma intertextualidade entre seus biografados, a qual o biógrafo faz questão de ressaltar. E mais, esta passagem de Pellegrini evidencia o fascínio de Leminski para com as parábolas da Bíblia

– estas que serão a matéria-prima principal de sua biografia, de sua *leitura lírica* de Jesus, do poeta por trás do profeta, do homem por trás da santidade⁵⁵.

Mas este encontro entre os dois amigos rendeu mais do que um poema epígrafe e uma dedicatória: há todo um intertítulo dedicado a Pellegrini no final de *jesus a.c.* Peço escusas para fazer um grande salto – da dedicatória ao fim do décimo capítulo – com o objetivo de amarrar a participação de Pellegrini, amigo pessoal e biógrafo de Leminski, portanto um notável vestígio autobiográfico. Trata-se do subtítulo *fragmento de um apócrifo – O Evangelho da Infância conhecido como Evangelho Segundo Domingos*, sobre o qual Pellegrini comenta em suas memórias com Leminski: “No final, trará uma historieta de Pé Vermelho sobre Jesus menino. [...] Décadas depois, Pé Vermelho desconfia que deve ter mostrado a Leminski algum trecho do livro juvenil *Andando com Jesus*, pois não lembra como a historieta foi parar nas mãos do amigo.” (PELLEGRINI, 2014, p. 121).

O Evangelho Segundo Domingos traz uma breve história de um Jesus menino e sapeca, que sobe no telhado para desespero de todos, guia cegos por diversão, some nas feiras para desespero de Maria, é encontrado em rodas de conversa de adultos, nada no rio, vê os pelos do corpo crescerem e é amado pelos pais. Sempre que entra em casa, pergunta: “tem pão, mãe?”. Um dia, Jesus adolescente decide sair para viajar e conhecer o mundo. Volta anos depois, já homem, fazendo a mesma pergunta: “tem pão, mãe?”. O pai o interpela questionando se voltou para ser carpinteiro. Jesus diz que não sabe o que fazer da vida, e o pai o aconselha: viaje mais um pouco. (LEMINSKI, 2014b, p. 236, 237).

Jesus era menino, passou um cego na estrada. Jesus foi guiando o cego o dia inteiro, voltou só à noite. Maria já andava doida:

— Onde você andou, menino de Deus?!

— Por aí. Tem pão, mãe?

José nem falou nada: só deu o pão. Dias depois Jesus subiu no telhado. Maria mandou descer. José nem ligou:

— Se cair, do chão não passa.

(...) E, um dia, no rio, José viu os primeiros pelos no corpo de Jesus. Contou a Maria:

— Está virando homem.

Maria suspirou:

— Graças a Deus, quem sabe agora endireita.

(...) Até que um dia Jesus avisou: ia viajar. Maria ficou piscando de espanto, José se coçou muito antes de falar:

55 Há ainda um outro traço autobiográfico neste relato de Pellegrini. A parábola citada é usada por Leminski para encerrar o terceiro capítulo de *jesus a.c.*: “Rabinos extremamente meticulosos, ao longo dos séculos, foram legislando os gestos que violam o sábado, indo do trabalho à alimentação, da vida diária à sexual, limitando até o número de passos lícitos, nesse dia de não fazer nada. Ora, sucedeu que, num sábado, discípulos de Jesus passavam ao lado de um campo de trigo. Estavam com fome, agarraram espigas e as comeram. Fariseus estavam presentes e, escandalizados, interpelaram Jesus: *Teus discípulos / violam o sábado. / É proibido / colher nesse dia.* Jesus arrasou: *O sábado foi feito para o homem, / não o homem para o sábado.*” (LEMINSKI, 2014b, p. 178).

— Cuidado com a saúde e veja bem com quem anda.
 Jesus voltou anos depois. Maria ajoelhou quando viu aquele homem entrando em casa.
 — Graças a Deus — foi só o que ela falou.
 — Oi, mãe — disse Jesus abraçando e, depois, olhou em volta:
 — Tem pão?
 José serrava umas tábuas, parou para abraçar Jesus, continuou a serrar.
 — Voltou para ser carpinteiro, filho?
 Jesus sentou cansado.
 — Não sei o que fazer da vida, pai.
 — Viaja mais — José falou se coçando —, um dia você acha o que fazer.
 (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 236, 237)

A história contada por Leminski de fato assemelha-se bastante às historietas do livro *Andando com Jesus*, de Pellegrini, especialmente os capítulos *Na tempestade*⁵⁶, *Um japonês na Judéia*⁵⁷, e *Em casa*⁵⁸: cada uma dessas histórias contém trechos semelhantes ao *Evangelho Segundo Domingos*. Em outro capítulo, intitulado *Lembranças de casa*, Maria inclusive chama seu filho de poeta (como vimos, Leminski se propõe a ler Jesus como um poeta) e, como que antecipando a frase de Maria no intertítulo da biografia, a mãe de Jesus está assando o pão:

- Temos um filho poeta!
 Ela continuou assando o pão:
 - Tomara que ganhe a vida com isso.
 A vida, para ela, era trabalho. José gostava de às vezes beber um vinho, com algum pastor conhecido, ficar um dia fora vendo o vento passar, como dizia, e então ele passava o dia resmungando.
 (PELLEGRINI, Domingos, 1994, p. 95).

56 Um exemplo: na biografia escrita por Leminski, o menino Jesus nada no rio: “E, um dia, no rio, José viu os primeiros pelos no corpo de Jesus. Contou a Maria: - Está virando homem.” (LEMINSKI, 2014b, p. 236, 237). Já na obra de Pellegrini, Jesus aprende a nadar: “É – Maria olhava pela janela – Mas ele já sabe nadar?! [...] José saiu correndo pelas enxurradas, o Anjo voando na frente, e o céu rachava em relâmpagos, os trovões pareciam sacudir a terra. José chegava à ponte quando Jesus pulou. O velho tirou a roupa para também pular na água mas deu com Jesus saindo do rio e gritando: - Aprendi a nadar, pai, aprendi a nadar!”. (PELLEGRINI, 1994, p. 19).

57 Em *jesus a.c.* Leminski escreve (e reproduz novamente): “E, um dia, no rio, José viu os primeiros pelos no corpo de Jesus. Contou a Maria: - Está virando homem.” (LEMINSKI, 2014b, p. 236, 237). Note-se a semelhança com a primeira frase do capítulo *Um japonês na Judéia*, de Pellegrini: “Um dia no rio, José viu que Jesus já tinha pelos no corpo. - Está virando homem, meu filho.
 - Então já posso viajar?”. (PELLEGRINI, 1994, p. 37).

58 Em *jesus a.c.*, depois de voltar de sua viagem pelo mundo, Jesus retorna: “Jesus voltou anos depois. Maria ajoelhou quando viu aquele homem entrando em casa. - Graças a Deus – foi só o que ela falou. - Oi, mãe – disse Jesus abraçando e, depois, olhou em volta: - Tem pão?”. (LEMINSKI, 2014b, p. 237). Já em *Andando com Jesus*, no capítulo *Em casa*, Jesus também retorna de sua viagem, já homem: “Jesus já era homem barbudo, com as primeiras rugas no rosto mas cara ainda de menino. [...] Maria estava amassando pão quando Jesus chegou à janela: - Oi, mãe! Ela ficou olhando para ele com a massa nas mãos, piscou como se não acreditasse: - Jesus!
 - Sou eu. E o pai, morreu, não é? - Morreu trabalhando, de repente. - Que bom, como ele queria. Tem pão feito, mãe?”. (PELLEGRINI, 1994, p. 104).

Há um detalhe, no entanto: o livro de Pellegrini foi publicado em 1994, ou seja, dez anos depois de *jesus a.c.* Existe a possibilidade, é claro, de Pellegrini ter mostrado trechos do livro ao amigo durante o processo de composição da obra. Além disso, o livro juvenil de Pellegrini responde ficcionalmente a um questionamento que será repetido inúmeras vezes ao longo da biografia: onde esteve e o que fez Jesus durante a infância, adolescência e juventude, antes de voltar para ser batizado por João?

Essa é justamente a história que *Andando com Jesus* se propõe a contar: o filho de Deus decide sair de casa para viajar o mundo – assim como na historieta de Leminski – e no caminho encontra Naga, um japonês na Judeia. Naga era samurai (como Bashô), vestia uma manta, usava uma sandália romana e portava uma espada. Conheceu Jesus por acaso e ao lado dele viajou por mais de vinte anos para muitos países, da Palestina à Índia. O livro de Pellegrini sugere uma história de aventuras e uma orientalização de Jesus, que aprende muito com o amigo japonês. Orientalização, para além de Bashô, é um tema importante em toda a produção leminskiana – como vimos no capítulo anterior e voltaremos a debater adiante – e traz consigo uma aura de subversão cultural, abastecida na contracultura dos anos 1970. No livro de Pellegrini, a figura de Naga guia Jesus pelos caminhos do conhecimento e do autoconhecimento, sempre bastante silencioso e com uma mistura entre ingenuidade e astúcia que faz lembrar os ensinamentos zen, e que acaba por forjar Jesus como um homem – um homem que enfrentará o maior império do planeta, um rebelde que deseja subverter os valores da sociedade romana, um oriental que mudou o mundo ocidental.

Naga era filho, neto, bisneto e quaquaneto de samurais, tinha antepassados que eram lendas. No dia em que aprendera a andar, um tio tornou-se seu tutor para as artes marciais; outro tio, para as artes e a filosofia. [...] Com Naga, Jesus aprenderia a andar sem ruído, mesmo no cascalho. Aprenderia a ver melhor o rumo nas estrelas ou até nas sombras do sol, conforme as estações do ano; e prever quando ia chover ou viria a seca, só olhando os insetos e as flores. Aprenderia também a comer insetos, tornando-se, como Naga, um habitante de desertos. [...] Esse era o problema de Naga com o Japão: os samurais serviam aos seus senhores, em guerras sem fim entre clãs e províncias, e ele não via graça em morrer lutando por terras ou poder. Tinha se tornado um renegado em sua terra, motivo de vergonha para a família. Então tinha botado os pés na estrada, num porto tinha embarcado num navio para a China e agora, depois de anos andando, estava ali, sempre andando, a procurar um sentido para a vida. E Jesus se alegrou:
- Eu também! Que coincidência! (PELLEGRINI, Domingos, 1994, p. 41, 42)

No artigo *Trilhando a floresta do mito de Jesus: Paulo Leminski e Domingos Pellegrini*, os pesquisadores Diógenes Braga Ramos e Silvana de Gáspari, fazem uma leitura paralela entre os dois livros: *jesus a.c.* e *Andando com Jesus*. O artigo foi incluído em *Sois como Deuses – Textos de Teologia e Literatura*, que reuniu trabalhos expostos no *Simpósio de*

Teologia e Literatura: estudos comparados, realizado durante o *III Simpósio Internacional sobre Religiosidade, Diálogos Culturais e Híbridos*, promovido pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Apesar de *jesus a.c.* ser designada e estudada em geral, ao menos a princípio, como uma biografia, os autores partem de outro pressuposto: “É um texto de extrema ousadia e com informações conceituais muito precisas, mesmo sendo uma narrativa ficcional.” (RAMOS; GÁSPARI, 2013, p. 107). Segundo Ramos e Gáspari, o texto de Leminski busca aproximar a figura de Jesus a um personagem humanizado, rompendo com a leitura dogmatizada e moralista imposta pela Igreja Católica. Pellegrini, por outro lado, “tem um texto literário mais irônico e carregado de uma ficção mais aparente” - ele foge dos padrões bíblico-teológicos ao apresentar um Jesus cheio de fraquezas, desejos e crises existenciais. (Ibid., p. 107).

Ambos os livros, contudo, guardam uma característica em comum: querem desmitificar Jesus, sacar dele seu véu sacro e encontrar sua humanidade. Através da mimética de Jesus, é possível identificar nos dois livros, ainda segundo Ramos e Gáspari, a exposição dos anseios do homem quanto ao seu desejo de expressar as angústias que acumula na busca pelo sagrado, especialmente através da literatura. “É através desta literatura que os escritores rompem com os paradigmas preestabelecidos, descrevendo um Jesus que se humaniza junto com o homem.” (Ibid., p. 110). Segundo os pesquisadores, tanto Pellegrini quanto Leminski inscrevem seus textos num limite, numa fronteira que rompe os paradigmas acerca de Jesus e da hermenêutica feita sobre o mito religioso criado ao seu redor.

O limite, a fronteira expressa no texto é constante nestes diálogos, que de forma irônica aos padrões religiosos apresentam um Deus e um Jesus que em muitas circunstâncias têm dúvidas, falham e ficam temerosos. [...] Jesus para Pellegrini é descrito como um menino travesso, doido e esquisito que, no limite, vai transcendendo os acontecimentos sociais e políticos de seu tempo.

[...] A fronteira em Leminski possui uma característica literária diferente de Pellegrini. Leminski utiliza elementos da cultura e da literatura para desmitificar a fé dogmatizada do cristianismo, apresentando um Jesus não só humano, mas teatral. [...] Para Leminski, Jesus não é encontrado até seu aparecimento nos Evangelhos e isso o deixa intrigado, o que o leva a chamar a infância de Jesus de fantasia. Mas, como destacamos anteriormente, o limite para Leminski, ao descrever Jesus, está na contrariedade dos paradigmas. Por isso, Jesus, para o autor, é um poeta que, como para Heidegger, através das suas ações, apresenta o dogma de forma diferenciada, rompendo com o racionalismo. (RAMOS, Diógenes Braga; GÁSPARI, Silvana, 2013, p. 111)

Através do diálogo entre as obras de Pellegrini e Leminski, os autores percebem elementos de ruptura, que se valem da literatura para transgredir dogmas da sociedade e da

cultura judaico-cristã, particularmente o mito de Jesus, e empreender novas buscas pelos anseios humanos e por respostas materiais, mesmo quando o que está em questão são textos e fundamentos sagrados e religiosos. Posto que uma das intenções de Leminski era justamente humanizar Jesus, na avaliação de Ramos e Gáspari, ele cumpriu esta meta, com uma ressalva: para os pesquisadores, como dito, *jesus a.c.* é uma obra de ficção e não uma biografia, um ensaio ou um texto híbrido.

5.3 PARA ALÉM DA CARTA DE INTENÇÕES

Atentemos mais detalhadamente ao texto biográfico propriamente dito para tentar encontrar estes elementos que correspondam à carta de intenções, e especialmente aqueles que nos dotem de vestígios autobiográficos. O primeiro capítulo, *o profeta em sua terra*, já indica que se trata de uma biografia pouco ortodoxa. Trata-se de um capítulo curto, de meia página e exatas 190 palavras em que Leminski reproduz, qual uma notícia de jornal, a passagem de Mateus 21:12, quando Jesus expulsa os vendedores do templo.

Jerusalém, urgente — Na tarde de ontem, alguém que atende pelo nome de Jesus invadiu as dependências do Templo, agredindo e expulsando toda a casta de vendedores que ali exercia seu ofício.

O lunático, galileu pelo sotaque, entrou, subitamente, chutando as mesas dos mercadores de pombas e outros animais destinados ao sacrifício. Na confusão que se seguiu ao incidente, entre as moedas que rolavam pelas escadas, gaiolas quebradas, pombas que voavam, acorreram os guardas, que não conseguiram deitar as mãos no facínora. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 160).

Para além de uma transgressão de gênero literário – incluir uma notícia fictícia numa biografia – este recurso de Leminski aponta diretamente para os propósitos de sua carta de intenções. Logo no início do livro, ele descreve Jesus como um violador da ordem e dos costumes que, no entanto, conta com o apoio popular: “O tal Jesus desapareceu no meio da multidão, que o acoberta porque acredita ver nele o profeta.” (LEMINSKI, 2014b, p. 160). O biógrafo usa dois adjetivos para designar seu biografado durante este capítulo: facínora e lunático. Por fim, reforça sua imagem como a de um confrontador do sistema vigente: “Muito veem nele o Messias. As autoridades estão prontas para fazer frente a qualquer nova alteração da ordem provocada pelo tal Jesus ou por seus seguidores.” (Ibid., p. 160). Nota-se, portanto, que este breve capítulo vai ao encontro de dois elementos importantes do texto biográfico leminskiano: ele hibridiza a narrativa, incluindo o elemento ficcional num modelo jornalístico

e dotando assim o livro de uma carga lúdica; e ao mesmo tempo projeta, logo nos primeiros parágrafos da biografia, a imagem de Jesus tal qual era sua intenção – como um subversor da ordem vigente.

O segundo capítulo, *nem só de pão*, também traz algumas correspondências com a carta de intenções, além de tratar de um tema muito caro a Leminski e presente em todas as biografias: a linguagem. Ele é introduzido por uma epígrafe – um trecho de Isaías, 1,2 – e trata de dois assuntos principais: o contexto social do Oriente Médio da época e os idiomas que lá se falava (alguns deles seriam, posteriormente, utilizados para a redação da Bíblia).

O Oriente Médio, para Leminski, era o lugar culturalmente mais rico da Antiguidade. Um ponto de cruzamento de impérios, civilizações, comerciantes e principalmente de ideias. Foi lá que os fenícios inventaram o alfabeto a partir de hieróglifos egípcios; na antiga Lídia, hoje Turquia, foi inventada a moeda; e lá também nasceram as três grandes religiões monoteístas: cristianismo, judaísmo e islamismo. Tal como procedeu nas demais biografias, e contrariando um pressuposto das biografias tradicionais, que velam por uma tentativa de imparcialidade, Leminski não se furta de emitir opiniões.

Não nos deixemos iludir pelas aparentes diferenças entre essas três confissões religiosas, nem por seus conflitos históricos. Com variantes de detalhes, as três afirmam, no fundo, os mesmos princípios: o tribal monoteísmo patriarcalista, o moralismo fundado em regras estritas, a tendência ao proselitismo expansionista, a intransigência. “Não haverá outros deuses diante de ti”, parecem dizer as três afirmando Javé, Jesus e Alá. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 161)

Todas estas religiões são de origem semita, ressalta o biógrafo. Rapidamente, assírios, babilônios e fenícios começaram a fundar cidades e centros urbanos, que se tornaram um nó de convergência comercial; e não só isso: “Mas, também, ideias. Instituições. Conceitos. Mitos. Jesus é parte dessa história. Como se conhece Jesus?”. (LEMINSKI, 2014b, p. 162). Essa é a deixa, a transição, a amarração que Leminski usa para conceber seu salto temático do contexto de criação das civilizações da região para a linguagem, afinal tudo que sabemos sobre Jesus chegou até nós através dos Evangelhos, palavra que Leminski faz questão de traduzir – literalmente “boa mensagem” - e explicar que ele jamais a conheceu, pois vinha da Galileia e era falante do aramaico, dialeto semita originado provavelmente na Babilônia. “Em seu mundo sobrepunham-se três idiomas: o aramaico do povo, o grego das classes cultas das grandes cidades da Ásia e o latim do dominador romano.” (Ibid., p. 162).

Os textos dos Evangelhos são tardios – o Evangelho de João, lembra Leminski, deve ter sido redigido quase cem anos após a morte de Jesus – e existiam em profusão na igreja

primitiva. Cada igreja local deveria ter o seu, mas apenas quatro deles foram canonizados quando da conformação da Igreja Católica Apostólica Romana – os demais foram condenados ou negligenciados, hoje conhecidos como evangelhos apócrifos. “São textos escritos em grego. Não o grego de Platão ou dos grandes escritores de Atenas de quatro séculos antes. É um grego meio popular, conhecido como *koinê* (=‘comum’).” (Ibid., p. 163). Da mesma forma, nenhum evangelho foi escrito em aramaico, portanto, “Jesus já se nos aparece *traduzido*.” (Ibid., p. 164). E mais do que isso, assim como Buda e Sócrates, Jesus não escreveu uma linha sequer, tudo que sabemos dele foi redigido por seus seguidores ou seguidores de seus seguidores. O biógrafo também se aventura na interpretação, ainda que panorâmica, de alguns dos evangelhos canônicos.

Ao que tudo indica, o de Marcos talvez seja o mais antigo de todos, seu autor, um judeu convertido, vivendo numa comunidade romanizada, talvez, na própria Roma. Seu *approach* é o mais popularesco de todos. Em Marcos, Jesus é sobretudo um taumaturgo, um fazedor de milagres, curando a lepra, a febre, a paralisia, a cegueira e expulsando demônios dos possessos.

E a parte propriamente doutrinária, em Marcos (o pensamento, digamos assim, de Jesus) é sempre expressa numa imagética muito especial, ligada ao mundo físico das classes populares da Galileia.

Já em João, são atribuídas a Jesus teorizações teologicamente tão complexas que sempre se suspeitaram, nelas, influências da filosofia grega tardia, desenvolvida nos círculos mais cultos de Alexandria, no Egito, a capital intelectual do Mediterrâneo de então.

Como se vê, estamos lidando com uma documentação heterogênea, advinda de várias fontes, frequentemente contraditórias.

Como achar o verdadeiro Jesus por trás dessa floresta de versões sobre sua pessoa, feitos e ditos? (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 164)

Além disso, os evangelhos são ligados parataticamente pela conjunção “e” (“E Jesus disse”; “E Jesus fez” e etc.) o que, segundo Leminski, indica uma obra aberta, inacabada e disponível para novas inserções, o que fazia sentido na igreja primitiva, que compilava as tradições transmitidas oralmente. De qualquer forma, se for verdade o que está escrito nos evangelhos, Jesus é o personagem sobre o qual mais sabemos em toda a Antiguidade, mais do que Péricles, Sócrates, Alexandre, César, Augusto, Cícero ou Virgílio. (Ibid., p. 165). É importante referendar que este segundo capítulo trabalha como uma introdução aos temas sobre os quais Leminski se debruçará ao longo do livro: o contexto social e político em que Jesus viveu, as traduções dos evangelhos canônicos e apócrifos, e a mensagem deixada por Jesus através destes evangelhos (logrando uma espécie de atualização desse discurso para sua geração).

O terceiro capítulo, *a voz gritando no deserto*, tem treze páginas e uma epígrafe: “*Voz clamando no deserto: Preparar a via do Senhor: Retas fazer suas sendas. ISAÍAS, 40,3 E*

MATEUS, 3,3” (ISAÍAS; MATEUS apud LEMINSKI, 2014b, p. 166). Através de uma análise dos idiomas hebraico, aramaico e grego, Leminski se debaterá sobre dois temas: o potencial poético de Jesus e seus seguidores, bem como as origens e diferenças entre catolicismo e judaísmo (o que servirá, também, como uma análise histórica do contexto social e político do Oriente Médio antes e durante a vida de seu biografado).

As primeiras discussões levantadas por Leminski já trazem consigo duas de suas mais notórias paixões, a tradução e o estudo dos idiomas: qual seria a origem da palavra “profeta” e este seria, por acaso, o termo certo para denominar Jesus? “Foram os profetas que inventaram o futuro, assim como os poetas inventarão o presente e os homens de ação inventam o passado sem cessar.” (LEMINSKI, 2014b, p. 166). A palavra “profeta” é de origem grega e, segundo Leminski, significa “o que fala para frente”, em outros termos, aquele que adivinha o futuro. Ele, porém, enxerga em outra palavra, esta de origem hebraica, uma denominação mais assertiva para seu biografado: “nabi”. Para Leminski, um “nabi” era mais do que um adivinho do futuro, ele era uma espécie de “louco de Deus” e guardava correspondências com os conceitos árabes de *iman* e *mahdi* – indivíduos possuídos e enviados por Alá para purificar ou restaurar a pureza da fé. “Para restaurar a pureza das origens. Para *exagerar*.” (Ibid., p. 166).

Não é de admirar que, entre os “pro-fetas”, estejam os maiores poetas dessa literatura hebraica que o Ocidente chama de Antigo Testamento. A começar por esse extraordinário Isaías, que Jesus, superpoeta, gostava de citar.

Para Isaías, o exercício da profecia, como entre os antigos hebreus, era singularmente facilitado por uma característica da língua hebraica, onde não há *tempos*. Mas *modos*.

Idioma flexional, como o grego e o latim, o hebraico tem uma forma de verbo que pode significar, *ao mesmo tempo*, pretérito e futuro. A palavra *amarti*, em hebraico, pode significar tanto “*eu disse*” como “*eu direi*”.

Imagine as possibilidades de ambiguidades proféticas das *hazon* (visões), que se expressavam numa língua na qual você não sabe se está falando de feitos passados ou *eventos por ocorrer*. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 167)

Tal qual havia proposto em sua carta de intenções, Leminski qualifica Jesus não apenas como um poeta, mas como um *superpoeta*⁵⁹. É possível traçar um paralelo entre o *superpoeta* de Leminski e outro *super* bastante relevante em sua vida e obra, *Caetano Veloso enquanto superaestro*, artigo de Silviano Santiago que compõe um capítulo do livro *Uma literatura nos trópicos*. Santiago analisa o que fez com que o compositor baiano, para além de

59 Antes de denominá-lo como um *superpoeta*, Leminski o qualificou como um visionário, qualificação que se parelha com a imagem de poeta que se tinha no simbolismo inscrito em *Cruz e Sousa – o negro branco* e que Leminski forja, pouco a pouco, para si mesmo, ao distanciar-se tanto dos concretistas quanto da tradição cabralina, crente no trabalho. É possível que, dessa maneira, para além de uma autobiografia alinhavada nas entrelinhas da tetralogia, o poeta esteja cunhando uma autobiografia intelectual, acompanhando-se de seus referenciais e apoiando-se neles para iluminar suas considerações a respeito da poesia, do fazer poético e da própria imagem de poeta.

seu talento artístico incontestável, se tornasse um astro de tamanho vulto na mídia e na cultura nacional. “Tanto na rua como no palco o superastro é um elemento catalisador: é ele o *significante* que indica, dentro do grupo social de que se aproxima, que vai começar o espetáculo, que chegou a hora do carnaval.” (SANTIAGO, 2000, p. 149). Difícil distinguir o conteúdo deste significado, aponta Santiago, pois ele é vário, distinto e polissêmico: “É deus, é artista, é pessoa, é superior, é diferente, é semelhante. Tudo ao mesmo tempo.” (Ibid., p. 150). Caetano é, assim, um elemento, um signo emissor, tal qual o *signo-Jesus*, emissor de significados polissêmicos há mais de dois mil anos. E o que seria Caetano? Para Leminski, no ensaio *O que é que Caetano tem*, incluído em *Ensaaios e Anseios Crípticos*, “Caetano é um signo. Cae é apenas um si.” (LEMINSKI, 2012, P. 136). Ele, Leminski, um “leitor” da obra completa de Caetano, foi assim influenciado: “A influência nefasta da lógica dos textos de Caetano corrompe violentamente minha proverbial clareza. Quem mandou ler no original?”. (Ibid., p. 137). Ao mesmo tempo, ainda segundo Leminski, “Ser influenciado por certas pessoas é uma grandeza. Não sei o que é que esse pessoal todo vê em Caetano. Se eu soubesse, eu saberia muito sobre a psicologia de um povo constituído por três raças tristes. Os sambistas, os contistas e os concretistas.” (Ibid., p. 136). Leminski deseja “ler” o *signo-jesus* e leu a obra completa de Caetano; Jesus e Caetano, dois signos⁶⁰, duas grandes influências para Leminski, dois artistas, dois *super*. No mesmo artigo, Silviano Santiago escreve: “O artista desdobra-se em criador e criatura. Deixando aquele na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte, como enunciado. Ler a criatura é ler o artista. Ler é penetrar no espaço das intenções oferecidas e das proposições camufladas.” (SANTIAGO, 2000, p. 159). Santiago se referia às seis categorias com que Caetano trabalha – corpo, voz, roupa, letra, dança e música – mas é possível aproximar estas palavras das leituras que Leminski faz destes dois *super*, deste dois signos emissores que, através da poesia, tentam recuperar a vida e estão ambos, em maior ou menor medida, emitindo novas polissemias através de *Vida*.

Parágrafos adiante, ele afirma que Isaías deveria ser listado entre os grandes poetas da história, ao lado de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Bashô e Goethe. E vai mais além, elencando e qualificando outros importantes “profetas-poetas” - Jeremias, Ezequiel, Jonas – além dos textos do velho testamento atribuídos a dezessete profetas, os quais “brilham em poesia”. (LEMINSKI, 2014b, p. 167, 168). Além de arrolar um de seus biografados, Bashô,

60 Reverberando aqui Décio Pignatari, um dos constituidores das “três raças tristes”, o concretismo, que escreveu que “o signo é contra a vida, a arte pretende ser um signo de recuperação da vida, vida, memória de carne.” (PIGNATARI, Décio, 2004, p. 13). E lembrando que Leminski queria usar esta frase de Décio Pignatari como epígrafe de uma revista, ou melhor, de uma “IMPrevista de vulgarda”, a vanguarda vulgar, que nunca chegou a ser publicada, mas foi conceituada em 1978 e se chamaria *Sinais de Vida*. (LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 88, 89).

amarrando mais uma vez as biografias, Leminski reflete-se em seu personagem: ele também é um poeta e um subversor da ordem vigente (reverberando aqui seu vanguardismo estético e extra-estético, e uma expressão do último, a contracultura). O biógrafo, dessa maneira, ressalta as características de seu biografado que se aproximam de suas próprias características, inscrevendo-se sutilmente no texto biográfico. Acredito que a faceta de Jesus qual um *superpoeta* articula-se especialmente com o polo extra-estético – não era o confronto com padrões artísticos que o faz um *superpoeta* aos olhos de Leminski, e sim seu comportamento desviante numa dimensão existencial, o poder de sua mensagem poética de modificar profundamente relações humanas, comportamentos e estruturas sociais.

Há semelhanças, prossegue Leminski no capítulo em questão, entre a história de Jesus narrada nos evangelhos canônicos com outras histórias precedentes: a de Elias (que como Jesus era taumaturgo, ressuscitou um morto, foi perseguido pelo rei e aparece em diversas partes da Bíblia, inclusive no capítulo 17 do evangelho de Mateus numa aparição para o próprio Jesus, ao lado de Moisés), Eliseu (encontrado por Elias lavrando seus bois e por ele consagrado profeta, tal qual João Batista fez com Jesus), e o Mestre da Justiça dos essênios (que salvaria o povo e tal qual Jesus foi perseguido e sacrificado pelas autoridades de Jerusalém – e sobre o qual o pouco que se sabe está no que resta dos Manuscritos do Mar Morto).

João Batista batizou Jesus – e Leminski lembra que a palavra “batismo”, de origem grega, significa apenas “banho” - um ritual de lavagem espiritual muito utilizado em inúmeras religiões, que recupera o caráter sacro das águas. Mas há, na relação entre João Batista e Jesus, um elemento a mais: uma espécie de tutela que culmina na passagem de uma espécie de autoridade espiritual de João para Jesus.

Em Qumran, os arqueólogos descobriram a piscina que servia para as abluções e lustrações rituais: o rito do batismo é, com certeza, de extração essênica. O que havia de essênio em João e em Jesus, fica difícil de analisar dois mil anos depois.

O que não se pode duvidar é que eram homens do seu tempo, atravessados por ideias e conceitos que circulavam no meio em que viveram.

Batizado por João, num episódio que a lenda evangélica acumulou de prodígios (fogo sobre a água, descida do Espírito Santo), Jesus começa sua missão *repetindo* João. Jesus. João. João. João.

Mateus reporta o apelo inicial de João: “façam penitência, aproximou-se o Reino de Deus”. Pois é *com essa mesma frase* que Jesus começa sua atuação. O processo lembra muito a passagem da autoridade nos mosteiros zen, do Extremo Oriente, de mestre a mestre, registrado num livro chamado *A transmissão da lâmpada*.

Complexa a luz dessa lâmpada que João passa a Jesus. Mas, ao mesmo tempo, muito simples.

Jesus veio para *exagerar* a pureza da doutrina de Moisés. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 174)

Existem dois pontos importantes nessa passagem: a reaparição d'*A transmissão da lâmpada* e o reforço, uma vez mais, do *exagero* como um aspecto necessário e positivo de um Jesus nabi. *A transmissão da lâmpada* aparece na biografia de Bashô, quando Leminski relata a sucessão de patriarcas no zen hindu. Como vimos na introdução deste trabalho, a mesma obra é citada pela primeira vez numa carta enviada por Leminski a Régis Bonvicino em 1977: ele relatava a sensação de que, naquela noite, na casa de Antonio Risério, Décio Pignatari, um dos mestres criadores do concretismo, estava transmitindo a eles a responsabilidade de dar os próximos passos na vanguarda, estava fazendo “a transmissão da lâmpada”. Nesta alusão, os mestres – João Batista e Décio Pignatari – transmitem aos discípulos – Jesus e Leminski – sua autoridade, sua “luz”, e confiam a eles a continuidade de uma tradição. Dessa forma, Leminski mais uma vez avizinha sua autoimagem da imagem de seu biografado, ambos discípulos que recebem a lâmpada e têm a dura incumbência de carregá-la.

O segundo aspecto que destaco é a ênfase dada e reiterada por Leminski sobre uma característica de Jesus: o exagero. Os *iman* e *mahdi* – que foram enviados por Alá “para restaurar a pureza das origens. Para *exagerar*.” – são os correspondentes árabes dos “nabi”, e Jesus, para Leminski, não era um profeta, mas um “nabi”, que veio para *exagerar* a pureza da doutrina de Moisés: “Nem só nos textos, porém, se revela a originalidade dos nabi. Sua vida, também, sempre trouxe o selo da estranheza e do exagero. Do excesso, da excentricidade e do milagre. Jesus foi um nabi. Antes dele, deve ter havido milhares.” (LEMINSKI, 2014b, p. 170).

O exagero, o excesso, para Leminski, era um elemento essencial para a criação artística, especialmente para a poesia, e sendo Jesus um *superpoeta*, não poderia faltar-lhe tal elemento. Assim deixou claro no artigo *Sem sexo, neça de criação* (sobre o qual nos debateremos mais detalhadamente no capítulo relativo à biografia de Trótski), em que trata do tema da parca produção cultural de sua cidade, Curitiba, no cenário nacional.

Fazer economia' é amearhar, reter, poupar. Assim se chega a uma ideologia da poupança: guardar é superior a usufruir. Inteligente é o poupar, não o desfrutar. Segurar, não soltar. Freudianamente, Curitiba é a retenção das fezes. Nosso pecado é a avareza. Ora, criar é esbanjar. Só por excessos se cria. Por exuberância. Os hindus acreditam que os deuses criam este mundo para nossa humana e terrestre criatividade. Só por excessos se cria. Por uma exuberância. [...] Em cultura, Curitiba não exhibe sinais fortes, sinais transformadores, extremos, exageros. Curitiba guarda-se. Guarda a sensualidade, a sexualidade, o lúdico, só gastamos com parcimônia,

moderação, cálculo. No Juízo, responderemos por cainhos. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 113, 114)

Há ainda um elemento subjetivo e personalista que aglutina o exagero, o excesso, na persona de Leminski: ele era exagerado nos gestos, nas conversas intermináveis (algumas delas quase monólogos), excessivo na extroversão, na produção artística e no consumo de drogas, especialmente do álcool – em suma, era excessivo na vida. O excesso, o exagero, a exuberância era uma característica pessoal de Leminski, que ele espelha e resalta em Jesus, seu biografado. Esse exagero na vida e na arte é, segundo Elisa Helena Tonon, no artigo *Leminski em jogo: nomeações e deslocamentos*, o motivo pelo qual sempre que Leminski é referenciado, essa referencia é feita com exagero: José Miguel Wisnik, em *nota sobre leminski cancionista*, incluído em *Toda Poesia*, o denomina como “paroquiano cósmico” e como “samurai-malandro, o sacador-fazedor que estiliza a instantaneidade tendo como background um largo repertório acumulado” (WISNIK. In: LEMINSKI, 2014a, p. 285); Leyla Perrone-Moisés, em *Inútil poesia e outros ensaios breves*, também incluído em *Toda Poesia*, escreve que ele era “intratável”, “beatnik caboclo”, “malandro zen” e que “Leminski era transcultural: polonês, caboclo e ‘japonês’, malandro e samurai, provinciano e internacional” (PERRONE-MOISÉS. In: LEMINSKI, 2014a, p. 397, 399); Haroldo de Campos, no prefácio de *Caprichos & Relaxos*, o denomina como “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 Vellozo” (CAMPOS. In: LEMINSKI, 2014a, p. 394); e Caetano Veloso, em prefácio do mesmo livro, escreve que “Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik”. (VELOSO. In: LEMINSKI, 2014a, p. 225).

Percebe-se como falar sobre Leminski é, inevitavelmente, falar de uma contradição, de algo imprevisto, que excede a descrição convencional ou qualquer classificação, e que requer sempre o olhar e a ênfase para os dados biográficos, a caracterização dos gestos (o físico, o tom de voz, o jeito de vestir). Não por acaso, o excesso é frequentemente expresso pela menção às suas referências de leitura, em combinações pouco previsíveis (como faz o texto de Haroldo de Campos). Portanto, recorrer a esse procedimento é um modo de assinalar o excesso ou a excepcionalidade do poeta, e, com isso, ele opera no sentido da auratização, da apresentação de Leminski como uma espécie de herói mítico, ou santo, como já apontou Flora Süssekind em “Hagiografias”. (TONON, Elisa, 2015, p. 225)

Ainda mais incisiva é a compilação pinçada por Sandra Novaes no livro raro, *Memórias de vida: Paulo poeta Leminski 1944 – 1989*, editado pela Fundação Cultural de Curitiba em 1989. Para Novaes, esse trecho joga luz sobre as inúmeras nomeações

dicotômicas que foram incorporadas à figura de Leminski e que se refletem na ação empreendida pelo poeta em seu trato com a linguagem, sempre tão diversificado.

Poeta, compositor, tradutor?
 Escritor, jornalista, publicitário, agitador?
 Crítico, pensador...?
 Ex-professor de cursinho pré-vestibular,
 Ex-aluno de cursos universitários inacabados?
 Faixa preta de judô?
 Rimbaud curitibano, discípulo zen de Bashô,
 Com físico de judoca e versos homéricos?
 Caipira cabotino?
 Polilingüe paroquiano cósmico?
 Poeta síntese dos anos 70?
 Antena parabólica captando mensagens
 Dos quatro cantos do mundo?
 Radar joyceano...?
 Um bandido que sabia latim?
 Um guru fazedor de cabeças?
 A modernidade de Curitiba
 O curitibano novaiorquino?
 Passional da poesia de cara na vida
 Tipo pop star, cheio de brilho, luz, gana e ironia?
 Não fosse isso
 E era menos
 Não fosse tanto

E era quase - pensou certa vez Paulo Leminski.
 Pensou, escreveu e mandou publicar
 Reunindo a produção poética de 63 para cá
 (NOVAES, Sandra, 2003, p. 108)

Existem dois pontos importantes sobre este tema. O primeiro é que, por meio da biografia de Jesus, me parece que Leminski corrobora essa característica do *exagero*, fortalece essa persona artística que os demais (poetas, críticos, artísticas, pesquisadores e etc.) têm a seu respeito, encontrando um híbrido entre o exacerbado e o ascético, um terceiro termo ou um entre-lugar que se expressa, muitas vezes, pelo vazio narrativo que suas brucas guinadas temáticas deixam, como que sugerindo ao leitor que as preencha. O segundo é que, para além das palavras de Elisa Tonon, e da ideia que cita de Flora Süssekind, o *exagero* que dota Leminski de tantos predicados e qualitativos (Rimbaud curitibano, discípulo zen de Bashô, radar joyceano, egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Vellozo, mistura entre concretistas e beatniks e etc.) faz com que algumas das grandes referências intelectuais do poeta o acompanhem – o reforço destas referências em *Vida*, a partir do olhar que propomos neste trabalho, sugere que Leminski inscreve na tetralogia uma espécie de autobiografia intelectual capaz de deixar marcas, pegadas visíveis de seu trajeto de formação

e, assim, posicioná-lo no campo literário, ainda que neste entre-lugar, neste espaço ainda não vislumbrado entre o erudito e o intuitivo.

O quarto capítulo, intitulado *capítulo 0, versículo 1*, inicia-se com duas epígrafes. A primeira delas é um fragmento de um evangelho apócrifo de origem egípcia, que Leminski identifica como *Logia de Oxyrhinchus*: “Levanta a rocha e ali me encontrarás, racha a madeira e ali estou eu.” A segunda é a passagem do evangelho de João, 1,46: “Pode alguma coisa que preste vir de Nazaré?”. (JOÃO apud LEMINSKI, 2014b, p. 179). Ambas epígrafes estão intimamente ligadas a um dos temas centrais do capítulo: a misteriosa infância de Jesus e sua possível origem como habitante de Nazaré ou de Belém. Outro tema que percorrerá este quarto capítulo é um rápido percurso desde sua ascensão como *nabi* até sua crucificação em Jerusalém.

Num vilarejo da Galileia, extremo norte da província romana da Judeia, onde hoje é Israel, nasceu Joshua Bar Yosef. Trata-se, lembra o biógrafo, de um nome comum entre os judeus, pois é uma ligeira alteração de Josué, sucessor de Moisés. “Ihoshuha, Joshua, Josué, Jesus: longa viagem vai fazer este nome.” (LEMINSKI, 2014b, p. 179). No entanto, há muitas lendas em torno da vida e do local de nascimento daquele que viria a se tornar o filho de Deus para os cristãos. O evangelho de Mateus, de acordo com Leminski, é aquele que carrega a maioria delas e suscita inúmeras contradições. É nele que é feita uma genealogia de Jesus, uma lista de seus antepassados, que o leva até o patriarca Abraão e inclui em sua árvore genealógica o Rei Davi, o que o faz um herdeiro legítimo, ou quase legítimo, do trono de Israel.

Esta genealogia termina na pessoa de Yosef (José), pai de Jesus.
 Imediatamente após, Mateus reporta a lenda da concepção virginal de Jesus, nascido de Maria, fecundada por força divina, sem concurso de homem. Ora, a ser assim, para que a genealogia de seu pai?
 Versões evangélicas também o dão como nascido em Belém, Beth-Lehem, em hebraico, “a casa do pão”, muito ao sul de Nazaré.
 Isso se deve a um fato muito estranho.
 A vida do profeta Jesus foi toda profetizada antes de ser vivida.
 (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 180)

Além desta genealogia feita por Mateus, e que não teria fundamento, posto que José não seria seu pai legítimo, a questão da paternidade de Jesus segue os mesmos critérios de um dos mais comuns arquétipos religiosos, de que nasceu de uma virgem, “encontrado nos mitos de nascimento de Buda, do rei persa Ciro ou do deus asteca Quetzalcoatl. Virgem/Mãe: coincidência dos contrários.” (LEMINSKI, 2014b, p. 182). O nascimento de Jesus em Belém é outro tema colocado em questão, pois ele vem de uma profecia, aponta Leminski, que

descende de uma leitura do profeta Miqueias, um homem que viveu seis séculos antes de Jesus e afirmava que o novo chefe de seu povo lá nasceria. Belém foi a cidade natal do Rei Davi e seria natural, dado que na teocracia semita o líder religioso é também o chefe político, que seu herdeiro nascesse na mesma cidade. No entanto, Jesus sempre foi chamado de “nazareno” e os primeiros cristãos eram nomeados de “galileus”, apontando para outra origem, a Galileia.

Jesus nasce, os magos vêm visitá-lo, o rei Herodes fica sabendo, consulta os sábios para saber onde nasceria o Messias. Citando Miqueias, os sábios apontam Beth-Lehem: Herodes ordena o massacre de todas as crianças com menos de um ano de idade.

Avisado por um anjo, José pega a mulher e o filho e foge para o Egito, donde só volta depois que o mesmo anjo, pontual funcionário do Senhor, lhe avisa em sonho que dá para voltar, tudo está limpo.

A fábula é inverossímil.

Só ver a distância a percorrer entre a Galileia e o Egito, numa época quando as estradas da Ásia viviam infestadas de assaltantes e ainda havia grande quantidade de leões, depois extintos pela caça contínua e sistemática.

Não é assim, no entanto, que se trata uma fábula: uma lenda vale por seus significados *simbólicos*. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 181, 182)

O fato é que a infância e o nascimento de Jesus estão imersos num grande mistério. Há evangelhos apócrifos que relatam passagens de sua infância, especialmente os chamados *Evangelhos da infância*, que trazem “lendas fabulosas sobre um garoto cheio de poderes e os exercendo com arbitrariedade”, porém, uma vez mais, estes textos só podem ser lidos a partir de seus significados simbólicos. (LEMINSKI, 2014b, p. 182). Há um hiato de décadas entre a infância de Jesus e seu reaparecimento no dia em que foi batizado por João. “Essa elipse, esse hiato, esse vácuo, já produziu bibliotecas de hipóteses, desvarios teosóficos, delírios exotéricos, em que Jesus teria frequentado, no Egito, escolas de altos saberes.” (Ibid., p. 183). Há quem o imagine um iogue na Índia, ou um egresso do mosteiro judeu de Qumran, mas tudo isso é mera especulação, aponta o biógrafo.

Leminski se vale de um recurso literário notável para ressaltar este hiato de informações entre a infância e o batismo de Jesus: durante todo o capítulo, entre os parágrafos, ele insere frases bastante semelhantes, sempre em itálico: “*Nas ruas de Nazaré, os meninos procuram atrás de cada parede, de cada porta, de cada pedra. Ninguém encontra Joshua.*.”; “*O menino Joshua sabe se esconder muito bem.*.”; “*Mas onde é que esse menino se meteu?*.”; “*Cadê Joshua?*.”; “*Afinal, onde está Joshua?*.”; “*Onde, diabo, esse menino se meteu?*.”; “*Aquela sombra não seria Joshua?*.”; “*Como é duro de achar esse Joshua!*.” (Ibid., p. 182, 186, 188, 189, 190, 191).

O biógrafo lança mão de algumas informações contidas na Bíblia para inferir fatos sobre a vida de Jesus: foi provavelmente por influência de Maria que ele se tornou um *nazir*, alguém que desde a infância é devoto de Adoni (Deus); sobre sua aparência física tudo que se pode deduzir é que tinha cabelos longos, já que um *nazir* deveria se abster da vaidade pessoal, dos prazeres da carne e do álcool (ainda que Jesus, por vezes, tenha reafirmado sua predileção pelo vinho); apesar de não haver nenhuma parábola em que a carpintaria é usada como metáfora (diferente da pescaria e da agricultura) é provável que tenha aprendido o ofício com José, posto que era comum essa transmissão de conhecimento de pai para filho⁶¹; deve ter aprendido a ler com um *hazzan* (o leitor das sinagogas que ensinava a ler o alfabeto da Lei de Moisés) e assim tomou contato com algumas riquezas textuais de sua comunidade, como o Torá, as palavras dos profetas, salmos e os livros sapienciais.

Sua leitura, estudo, compreensão e prática constituem a *mitzvah*, a via judaica. Dela, Joshua vai ter um entendimento *profundo, radical, intransigente*. Parecia reinar nas antigas sinagogas da Galileia uma grande liberdade de expressão, sem restrições de hierarquia eclesiástica. Pelos evangelhos, lá vai que era possível alguém na assembleia, possuído pelo Espírito (*nefesh Adonai*) sentar no lugar principal, ler textos sagrados e interpretá-los para os circunstantes. O povo de Israel era uma espécie de *povo de sacerdotes*, onde as distinções entre leigos e eclesiásticos eram mínimas. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 186)

Não há nenhuma passagem nos evangelhos, sequer nos apócrifos, aponta Leminski, em que Jesus está trabalhando. Ele então levanta uma questão: do que ele vivia durante os três anos de pregação e docência? É possível que assim como Bashô, outro de seus biografados, Jesus tenha sobrevivido da generosidade de seus seguidores e das pessoas que gostavam de ouvir suas pregações. Ia de aldeia em aldeia, de casa em casa “sustentado por amigos, mulheres, discípulos, admiradores e até estranhos, nesse Oriente em que o hóspede é um rei na tenda de seu anfitrião.” (LEMINSKI, 2014b, p. 189). Aqui, reverbera-se também, ainda que muito sutilmente, características do *vangrant* de Raymond Williams.

Foi numa dessas peregrinações, dessa vez para comemorar a Páscoa judaica, que Jesus viajou para Jerusalém. O *pessach* é a celebração da passagem do Mar Vermelho pelo povo hebreu, em sua fuga do cativeiro egípcio, um exemplo máximo de libertação. Nessa época, Jerusalém era invadida por muitas pessoas vindas dos mais diferentes lugares, falando diversos idiomas e dialetos como o aramaico, grego, árabe, siríaco. Jesus era uma figura perigosa para o império romano e também para a alta hierarquia do judaísmo oficial, que segundo Leminski mantinha boas relações com o império. Ressaltando mais uma vez a

61 Leminski aproveita esta dedução para reafirmar sua leitura de Jesus como poeta: “Para um poeta como ele, talvez, seu ofício do dia a dia não oferecesse estímulo bastante para a poesia.” (LEMINSKI, 2014b, p. 188).

imagem de subversor de seu biografado, ele sublinha o perigo que aquela peregrinação representava. Com ajuda de um de seus discípulos, Judas Iscariotes, que o denuncia às autoridades, Jesus é preso, torturado e morto por crucificação, um suplício tipicamente romano.

Os donos da religião não gostam de seus comentários à Lei de Moisés. Os romanos, donos da situação, não gostam de judeus se reunindo em torno de líderes, ligados por ideias orientais que eles não entendem. Uns sentem cheiro de heresia. Outros veem subversão da ordem. Jesus entra em Jerusalém.

[...] As autoridades já tinham sido alertadas sobre sua presença na cidade, onde ele entra cercado de seus discípulos e simpatizantes.

Jesus caiu na armadilha. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 190, 191)

É interessante notar neste trecho a aproximação que Leminski faz entre “as ideias orientais” e a subversão. Como vimos, o poeta é também lembrado frequentemente por seu orientalismo e este trecho da biografia repercute a já citada frase de Antonio Risério, a qual evidencia que o orientalismo de Leminski traz consigo todo um “influxo contracultural, mistura de ‘satori’ e LSD, rock e zen, Eros e koan”. (RISÉRIO. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 366). As “ideias orientais” de Jesus, também um oriental, são mais um ingrediente neste influxo de aproximações do espírito subversivo entre biógrafo e biografado. Soma-se a isso o fato que as biografias de Bashô e Jesus são subsequentes, assim, não é raro que a leitura de *jesus a.c.* faça aflorar e traga consigo resquícios e reminiscências de *bashô – a lágrima do peixe*.

5.4 JESUS JOYCE

Estes resquícios e reminiscências são mais perceptíveis nos capítulos *quanto custa jesus* e *jesus jacobina*, mas antes vamos nos ater ao quinto capítulo, *a escritura crística*. Nele, Leminski deita suas atenções mais uma vez, e agora de forma mais detalhada, na linguagem. O capítulo traz uma epígrafe – Mateus, 10,27 – tem onze páginas e um foco: a análise da riqueza e dos mistérios das parábolas. Logo a principio ele tece algumas considerações: o título do capítulo é impróprio, já que Jesus não deixou nada escrito; a palavra “cristo” é grega e descende do vocábulo hebraico “meshiah”, que significa “ungido”, e portanto seu biografado nunca ouviu falar nessa palavra, posto que era falante do aramaico; essa língua era tratada, no centro do império romano, como um idioma de povos sem importância,

comparados ao guarani do Paraguai, ao quéchua e o aimará dos Andes ou o basco na Europa. (LEMINSKI, 2014b, p. 192).

Para avolumar o mistério, Jesus falava em parábolas, que em grego significa “desvio do caminho”, ou seja, não tinha um ordenamento racional. Para Leminski, as parábolas eram “estórias paralelas” feitas por unidades poéticas e ficcionais, “capazes de irradiar significados espirituais e práticos, abertas à exegese, à explicação, à liberdade. Jesus, Joshua Bar-Yosef, pensa concreto.” (Ibid., p. 193). É evidente que a palavra “concreto” aqui não representa concretude, e sim a vanguarda concretista paulista, da qual Leminski foi herdeiro. Existe, portanto, uma ligação entre as parábolas de Jesus e a poesia concreta dos irmãos Campos, de Décio Pignatari e do próprio Leminski (ligação essa que o poeta estabelece também por meio de Joyce e seu *Finnegans Wake*⁶², obra basilar para a concepção da vanguarda concreta, como está exposto no *Plano-piloto para a poesia concreta* e em demais ensaios dos irmãos Campos e de Décio Pignatari.

Valendo-se de um procedimento já adotado nas demais biografias, Leminski traz para sua análise referências surpreendentes, neste caso, James Joyce: “A parábola é um gênero oriental, encontradiço entre todos os povos da Ásia, a revelação de verdades abstratas através da materialidade de uma anedota, uma unidade ficcional mínima. Aquilo que Joyce chamava de ‘epifania’.” (Ibid., p. 194). As parábolas de Jesus são “epifanias” cujo procedimento é o de “revelar ocultando” e ele “tem um sabor, indisfarçavelmente, zen.” (Ibid., p. 194).

E ao escolher seu sucessor, Simon Bar-Jona, deu-lhe o nome de *Quefas* = “pedra”, em aramaico, “Pedro, tu és pedra, e sobre esta pedra, edificarás a minha igreja”, paronomástico veio que, no século XX, foi radicalizado, no *Finnegans Wake*, pelo irlandês e católico James Joyce.

A escritura crística está muito presente, nessa prosa máxima da modernidade, gigantesca e monstruosa parábola que conta a história da queda de um pedreiro irlandês (“*the pffschute of Finnegan*”) e sua

62 Insta mencionar – posto que abordamos no capítulo anterior outro poeta essencial para o concretismo, Mallarmé – que Augusto de Campos via em *Finnegans Wake* e em *Un coup de dés* inúmeras semelhanças, o que nos leva a crer que Leminski, leitor voraz das obras críticas dos concretistas, também detinha esse mesmo conhecimento. Um dos artigos mais importantes em que essa relação é feita por Augusto de Campos é *poetamenos*: “O ‘micro-macrocosmos’ joyciano, a atingir seu ápice em *Finnegans Wake*, é outro altíssimo exemplo do problema que vimos expondo. O implacável romance-poema de Joyce realiza também, e de maneira *sui generis*, a proeza da estrutura. Aqui o contraponto é *moto perpetuo*, o ideograma é obtido através de superposições de palavras, verdadeiras ‘montagens’ léxicas; a infra-estrutura geral ‘é um desenho circular onde cada parte é começo, meio e fim’. O esquema círculo-vicioso é o elo que liga Joyce a Mallarmé, ‘por um cômodo vicus de recirculação’. Muito se aproxima o ‘ciclo mallarmeano’ de *Un coup de Dés* do ciclo de Vico reinventado por Joyce para *Finnegans Wake*. O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contato com *Finnegans Wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade, e novamente unidade. Expressão evidente, a uma mera inspeção, dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de *Finnegans Wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘*Toute pensée émet un coup de dés*’.” (CAMPOS, Augusto de. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 40, 41).

subsequente ressurreição no velório, quando gotas de uísque dos convivas tocam seus lábios. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 199, 200)

Segundo Manoel Ricardo de Lima, no já citado *Entre Percurso e Vanguarda*, ao comparar as parábolas ao romance de Joyce, Leminski está atualizando o discurso de Jesus, arrolando-o entre os *nabis* e, ao mesmo tempo, ressaltando sua faceta de poeta. Para Lima, Leminski lê as palavras e a vida de Jesus sem nunca desassociar a dicotomia poesia/vida e vida/poesia, a qual também é bastante evidente em suas biografias, e não apenas em *jesus a.c.*. Soma-se a isso o fato do biógrafo mesclar o erudito (histórico e poético) e o popular (as gírias e as expressões comuns): “é o múltiplo signo linguístico que Jesus representa que interessa a Leminski”. (LIMA, 2002, p. 42).

Para Leminski, o “olho/ouvido trocadilhesco de Joyce” é capaz de notar as semelhanças dos nomes Pedro e Patrick (a paranomásia ressaltada pelo biógrafo, um trocadilho por excelência) e brinca com isso logo no começo do livro: “‘*thuartpeatrick*’, ‘*you are Peter/Patrick*’, ‘*tu és Pedro e sobre essa pedra...*’”. (JOYCE apud LEMINSKI, 2014b, p. 200). A queda de Finnegan do alto do muro é um emblema, segundo Leminski, da queda de toda a humanidade após o pecado de Adão, a legenda fundante da mitologia judaico-cristã. Indo no sentido da leitura de Lima, e respaldado pela carta de intenções, em que afirma o desejo de ler o *signo-Jesus*, o biógrafo destaca que as parábolas são signos muito específicos – são ícones: “signos produtores de informação, signos emissores.” (LEMINSKI, 2014b, p. 195). Para Leminski, há mais de dois mil anos que dos ícones de Jesus, ou seja, de suas parábolas, extraem-se significados.

A linguagem de Jesus é cifrada.

É a linguagem de um *nabi*, um profeta, como tantos que o povo de Israel produziu, a linguagem de um poeta, que nunca chama as coisas pelos próprios nomes, mas produz um discurso paralelo, um análogo, que os gregos chamavam parábola, “desvio do caminho”. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 195)

A palavra de Jesus é cifrada como a de Joyce em *Finnegans Wake* e suas parábolas são epifanias, num sentido joyceano. Leminski traduziu uma obra de Joyce para o português, *Giacomo Joyce*, e escreveu sobre o célebre irlandês em alguns ensaios, como *Beckett, o apocalipse e depois*. Mas é em *Um texto bastardo*, incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos*, que ele se debruça com mais veemência sobre o autor, a quem chamou de “o maior prosador do século XX”. (LEMINSKI, 2012, p. 220).

Leminski enumera os motivos para tamanha adoração: o insuperável domínio dos poderes de som e sentido (que só conhece um paralelo possível nas sinfonias de Beethoven,

Wagner e Stravinski); e a coerência arquitetônica que Joyce imprimiu ao conjunto de sua obra. (Ibid., p. 221). Para Leminski, *Ulysses* é uma obra do século XX, já *Finnegans Wake* é uma capsula do tempo ainda ilegível, e mais: “*Wake* já um texto para o século XXI, prosa, poesia?, o quê?”. (Ibid., p. 220). Mais adiante ele responde: “*Finnegans Wake*: síntese dialética entre o fora e o dentro, pura linguagem, a Noite, o Sonho.” (Ibid., p. 223). Entre as obras *Dublinenses* e *Wake*, Joyce foi levado a níveis cada vez mais agudos de criatividade verbal e inventividade arquitetônica, sempre retratando um mesmo universo: “vidas rotineiras, sem grandeza, sem horizontes, sem sentido” (que se paraleliza com Jesus, que falava aos simples e humildes, e deles se cercava). (Ibid., p. 220). A “pura linguagem” de *Finnegans Wake*, seu poder trocadilhesco e a possibilidade de ser lido como poesia reverberam características da “linguagem cifrada” das parábolas, que podem ser entendidas como epifanias joyceanas apregoadas a Jesus, o “superpoeta”. Nada mais natural na escrita dispersiva de Leminski que ler as parábolas de Jesus através de um dos exemplos máximos, senão o exemplo máximo, em se tratando de elevar os jogos de palavras e trocadilho ao patamar da mais alta excelência em literatura, afinal: “De acordo com os evangelhos, Jesus adorava jogos de palavras. Inúmeros momentos de sua vida e militância são marcados por trocadilhos.” (LEMINSKI, 2014b, p. 199).

As parábolas de Jesus são epifanias (em grego, “sobrepaparições”), nós de histórias donde se desprende um princípio geral.

Assim fez Confúcio. Assim fez o autor do Gênesis. Assim fizeram os cínicos gregos. Assim fizeram os rabinos. Assim fizeram os gurus da Índia. Assim fizeram os sufis do islã. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 195)

Leminski crê, porém sem certeza, que toda a doutrina de Jesus – os axiomas, teorias e conceitos que sofreram interpolações e comentários posteriormente - está concentrada nas parábolas, essas verdades ocultas – as epifanias num sentido joyceano – pelos jogos de palavra, pelas paranomásias, em suma, pelos trocadilhos.

A multiplicação dos peixes, um dos milagres mais célebres de Jesus, é, no fundo, a multiplicação infinita dos significados.

A melhor parte da mensagem de Jesus é transmitida através de parábolas e trocadilhos, recursos de arte que só um poeta, como um profeta de Israel, podia produzir.

[...] Ninguém nunca soube direito o que Jesus queria dizer. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 201)

A primeira vista, no entanto, pode espantar o fato de Leminski trazer à tona uma obra como *Finnegans Wake* para contextualizar e comparar o potencial de “som e sentido”, o poder lírico e trocadilhesco, e especialmente a riqueza de múltiplos sentidos das parábolas de Jesus, cuja força como um signo emissor, como um ícone a ser eternamente desvendado, assemelha-

se à cápsula do tempo de Joyce. Porém, ambos, parábolas e o texto joyceano em questão, estão vinculados unicamente pelo fato de terem sido concebidos por um “superpoeta” e pelo “maior prosador do século XX”, o que significa dizer que por trás de tamanho esplendor literário estão dois incríveis artífices da palavra, cujo imenso talento está na habilidade de produzi-las – palavras e seus jogos de esconde-esconde de significados, trocadilhos, signos que emitam múltiplos sentidos. Ora, Leminski é um poeta celebrado justamente por este mesmo potencial, que nele recebeu a alcunha de “sacada” (algo como um poder lírico que faz do trocadilho e dos jogos de palavra um poema relâmpago, telegráfico). Uma parte considerável de sua obra, e não apenas sua produção poética, se constrói a partir de jogos de palavras, de paranomásias, de trocadilhos – esses são a argamassa das “sacadas” e do que veio a ser chamado de “poesia de sacação”⁶³. *Catatau*, seu livro mais joyceano, que incontáveis vezes foi comparado a *Ulysses*, talvez seja o exemplo mais notável, caudaloso e impressionante desse procedimento artístico – a “sacada” elevada à excelência da literatura através de *Catatau*, assim como fez Joyce com o trocadilho em *Finnegans Wake*. Dessa forma, me parece que ao avizinhar as parábolas de Jesus às epifanias e trocadilhos de Joyce, Leminski está também ressaltando, explicando e justificando uma característica importante de sua própria poesia, de seu próprio fazer como escritor. Característica essa que não raro o fez receber críticas ferozes, e não de todo incorretas, como a do escritor e jornalista Luciano Trigo, no artigo ‘*Toda Poesia*’ mostra a força e a fraqueza de Paulo Leminski, publicado em sua coluna *Máquina de Escrever*, no portal G1.

Por outro lado, a qualidade dos poemas era também menos importante que a sua eficácia, que a sua circulação semi-clandestina que espalhava ar para respirar, que semeava a ideia de que nem tudo estava perdido. (...) Morreu cercado de um quase-silêncio, com uma aura de dinossauro porra-louca, como bem demonstra a competente biografia lançada por Toninho Vaz em 2001, **Paulo Leminski – O bandido que sabia latim**.

[...] Mas esse epitáfio, tão tipicamente leminskiano, é também revelador de uma característica da sua poesia: seus poemas dependem de “sacadas”, mais que do exercício de recursos formais que ele dominava, mas utilizava com moderação. E nem sempre as sacadas funcionam, como nem sempre as epifanias conservam o seu impacto algumas décadas depois de escritas: não por acaso, Leminski também foi redator publicitário, onde praticou seu talento de transformar golpes de judô em pequenos textos feitos para o momento, não para a posteridade. Daí o epíteto de “poeta-piada” com que o combatiam, acusação injusta mas não inteiramente falsa, já que em muitos

63 Sobre esse tema indico o artigo *Poética da sacada: do corpo ao caco contemporâneo*, de Pedro Marques, do qual retiro um trecho: “[...] *poética da sacada*, faz do poema a performance do instante, o lampejo da ideia, o caco poético em coletâneas às vezes até coletivas. Há poetas, óbvio, que transitam ou atuam em mais de uma linhagem. [...] Na acepção corrente, *sacada* é tirar bruscamente alguma coisa do seu lugar. Aplicada à linguagem, tal deslocamento, daquilo que era estável, revive a tradição que entende a poesia como palco propício à renovação linguística. A *sacada* ecoa, assim, a teoria da metáfora sedimentada por Aristóteles na *Poética* e no Livro III da *Retórica*.” (MARQUES, 2014, Revista do CESP, v.34, n.51, p. 107).

poemas seus – como aliás em boa parte da produção daquele período – a gracinha é um dos recursos poéticos utilizados com mais frequência.

[...] Por importante que seja o seu resgate, com poucas e boas exceções (algumas, diga-se até brilhantes), os poemas de Leminski não justificam de forma alguma a ideia de que sua obra reunida o coloca “no topo da poesia brasileira”, como decretou outro dia um crítico de um grande jornal, que chegou a compará-lo a (Jesus!) Carlos Drummond de Andrade. (TRIGO, Luciano, 2013)

5.5 A ECONOMIA SEGUNDO JESUS

O sexto capítulo, *quanto custa Jesus*, faz mais uma mudança brusca de tema: Leminski discute agora o significado do dinheiro na escritura crística e na vida de seu biografado. Ele traz uma epígrafe – Mateus, 10, 29⁶⁴ - e tem quatro páginas. Para o biógrafo, a moeda é uma das maiores conquistas abstratas da humanidade, no entanto, desde seu surgimento, na Lídia, por volta do século VII a.C., já apareceu ligado a escravidão. Aliás, dinheiro, escravidão e alfabeto, segundo Leminski, formam a trindade que define a bacia do Mediterrâneo e é o principal motivo de sua explosão comercial, que foi culminar num mercado comum e no Império Romano. “Quando Jesus viveu, a economia de todo o mundo mediterrâneo já era monetária.” (LEMINSKI, 2014b, p. 203). Contudo, para o povo de Israel, o dinheiro era também a evidência da presença do conquistador romano, um povo politeísta e idólatra que não reconhece Jeová. “Na Judeia, a mais ínfima moeda era um índice da humilhação nacional. É possível fazer uma leitura *monetária* de Jesus. Inúmeros episódios da sua saga estão marcados pela presença do dinheiro.” (Ibid., p. 203).

Na época de Jesus, porém, os judeus não eram um povo de comerciantes nem de financistas. Em toda a bacia do Mediterrâneo, onde eram milhões, disseminados entre todos os povos, os judeus eram célebres como artesãos, carpinteiros, pedreiros, tecelões, ourives, ferreiros. Nesse mundo de coisas, o dinheiro, trans-coisa, poder em estado puro, só pode ser um objeto do diabo. Aliás, está na hora de falar do diabo. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 204)

É assim, dessa forma abrupta, que ele parece introduzir um novo assunto: o diabo, aquele que tentou Jó, o inimigo, o outro, em hebraico, *satan*. Não obstante, Leminski está, na verdade, contornando uma outra face do mesmo tema monetário. Ele cita um trecho não especificado da Bíblia⁶⁵ em que Jesus chama o diabo de *Mammon*, uma palavra aramaica que

64 “Por acaso, não se comprem dois pássaros por um centavo? e nenhum deles cai sobre a terra sem vosso pai. Os cabelos da vossa cabeça estão todos numerados. Não temas, portanto, ó melhores que muitos pássaros.” (MATEUS apud LEMINSKI, 2014b, p. 203).

65 “Ninguém pode servir / a dois senhores. / Pois vai odiar a um / e amar o outro. / Ou vai apoiar um / e desprezar o outro. Não se pode servir a Deus / e a Mammon.” (LEMINSKI, 2014b, p. 205).

significa “aquilo em que se confia”, mas que pode ser lida como *crédito*, *riqueza* ou *acúmulo de dinheiro*. Leminski afirma que até mesmo o caráter subversivo da missão de seu biografado está ligado à moeda. Para exemplificar seu argumento, ele cita a célebre passagem em que Jesus responde aos fariseus e saduceus (que lhe mostram uma moeda e dizem que é com ela que se paga os tributos para o imperador) com uma de suas mais conhecidas investidas poéticas: “A César o que é de César, a Deus o que é de Deus”. (Ibid., p. 206)

Na resposta, Jesus contrapunha sua utopia místico-política do “Reino de Deus”, a *mlechah Adonai*, à estúpida realidade do Império Romano, criando-lhe um concorrente.

O tema monetário aparece ainda em parábolas importantes, como a da dracma perdida. Ou na fábula do óbolo encontrado na boca do peixe.

[...] Entre os doze principais que o seguiam, a administração do dinheiro comum (traço essênio?) estava a cargo de Judas Iscariotes.

Pois foi Judas, o homem do dinheiro, quem traiu Jesus, apontando-o às autoridades.

(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 208)

No artigo *O Jesus de Leminski: aproximações teológicas*, incluído no sexto volume da revista *Teoliterária*, o doutor em teologia Márcio Capelli, e o pesquisador Danilo Souza Mendes de Vasconcellos, buscam aproximar teologia e literatura a fim de revelar uma possível base teológica presente em *jesus a.c.* Os autores comparam a análise de Leminski a respeito da passagem bíblica sobre o pagamento dos tributos devidos a César. Segundo os pesquisadores, Leminski entende a relação de Jesus com a economia como um antagonismo: não é possível servir a Deus e ao dinheiro ao mesmo tempo, é preciso escolher um lado. “Ou o demônio ‘monetizado’, em forma de moeda, ou ao homem de carne e osso. O Jesus de Leminski vai contra a economia vigente, por ir contra a lógica da dominação, da qual era ele também um sofredor.” (CAPELLI; VASCONCELLOS, 2016, p. 70). Capelli e Vasconcellos comparam a leitura de Leminski a dois relevantes teólogos: o americano Richard Horsley, que escreveu sobre o tema no livro *Jesus e o império*; e Sean Freyne, teólogo irlandês autor de *Jesus, um judeu da Galileia*. Apesar de ambos teólogos citados buscarem uma compreensão teológica da passagem, ao passo que Leminski tem outros propósitos (explicitados na Carta de Intenções), para Capelli e Vasconcellos existe uma convergência no entendimento dos três: todos trazem uma visão de Jesus como um revolucionário, como um subversivo.

Enquanto Leminski aposta na concorrência criada entre Reino de Deus e Império e Horsley aposta na resposta revolucionária, e, talvez, explosiva de Jesus, Freyne diz que a resposta transparece uma esperança maior, uma confiança na bondade da criação de Deus. [...] Em conclusão, pode-se dizer que a relação de Jesus com a economia, entendida principalmente na imagem oferecida pela narrativa da resposta de Jesus aos fariseus e publicanos sobre os tributos, é áspera e até revolucionária. Embora não

concordem totalmente, tanto Leminski quanto Horsley e Freyne percebem que a resposta de Jesus é forte e segura: os impostos da dominação romana estão errados. Tal resposta é modelar para o entendimento geral do que Jesus representa: um revolucionário pacífico que critica o imperialismo romano, mas evita a violência e o embate físico. (CAPELLI, Márcio; VASCONCELLOS, Danilo Souza Mendes de, 2016, p. 72)

Concordo em partes com a interpretação de Capelli e Vasconcellos: de fato, a leitura de Leminski aponta para um Jesus revolucionário que antagoniza o Reino de Deus ao Império Romano, materializado no dinheiro, neste *mammon*; todavia, Leminski não considera Jesus um pacifista que evita a violência. Ele deixa essa posição clara quando afirma: “Há traços de ferocidade na escritura crística, o jeito de Jesus fazer as coisas, bastante discrepante das adocicadas versões das Igrejas que dele saíram e o administraram.” (LEMINSKI, 2014b, p. 199). Ainda segundo Leminski, Jesus disse que não viria trazer a paz, mas a espada. Essa mensagem dura e violenta, contudo, é suavizada pela forma como as parábolas são escritas: seus jogos de palavras, trocadilhos e diversas possibilidades de leituras e interpretações contribuem para um entendimento pacifista, advogado pela igreja, ainda que este entendimento, de acordo com Leminski, maquie parte da história.

Este que diz que veio trazer a espada é o mesmo celerado que devastou as mesas e balcões dos vendilhões do templo, os pequenos mercadores e “camelôs” que vendiam na entrada do templo de Jerusalém. E o mesmo disse, falando de João, o Batista: “desde os dias de João Batista até agora, o reino de Deus adquire-se à força, e só os violentos o conquistam”. Essa violência de Jesus, camuflada, escamoteada e maquilada pelas Igrejas, traduz-se na linguagem do filho de José. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 199)

5.6 JESUS E AS MULHERES

O sétimo capítulo, *jesus macho e fêmea*, não traz nenhuma epígrafe, possui nove páginas e novamente promove uma mudança brusca de tema: Leminski agora discorre sobre a relação de seu biografado com as mulheres, e sugere que Jesus era um homem namorador. Mas o próprio biógrafo também o era, e vale lembrar que foi “expulso” do Colégio São Bento por esconder debaixo do colchão fotos de mulheres, de vedetes e atrizes. Leminski teve algumas namoradas - entre elas sua grande companheira de estrada, Alice Ruiz, com a qual teve três filhos e, num determinado momento, tentou desastrosamente um relacionamento aberto. Ao mesmo tempo, teve casos e muitas escapadas. Segundo Toninho Vaz, na orelha de *O bandido que sabia latim*, Leminski, assim como Jesus, seu biografado, gostava de *namorar*: “O bandido que sabia latim resgata a vida deste artista que foi hippie; professor de judô,

História e redação; publicitário; inveterado conquistador e bebedor de vodca; candidato a monge beneditino; gênio e doido” (VAZ, 2009, n.p.).

De acordo com Toninho Vaz, no final da década de 1970 e começo dos anos 1980, Leminski e Alice tiveram uma conversa séria que mudaria o rumo de seu relacionamento. “Baseados num leque de argumentos, inclusive a própria infidelidade dele, até então mantida na obscuridade das conveniências, eles decidiram ‘abrir’ o casamento.” (Ibid., p. 230). Vaz escreve que era quase público o envolvimento de Leminski com outras mulheres, e recorda de uma delas, Mara, a proprietária do bar Kapelle, com quem o poeta foi visto em inúmeras madrugadas saindo acompanhado.

Alguns amigos contabilizaram pelo menos quatro “namoradas” para ele num período de dois anos. Tinha inclusive uma moça reconhecidamente lésbica e uma colega da agência Múltipla, onde ele agora trabalhava como redator. Alice, por sua vez, conheceria um rapaz, um caso definido por ela como “superficial”, mas suficientemente poderoso para causar o efeito de uma bomba na vida conjugal. Para complicar a situação, eles viveram um romance duplo certa noite, quando dois amigos ficaram para dormir. Alice deitou-se com o rapaz num dos quartos e Leminski ficaria com a moça em outro. A experiência seria amarga para todos, reconhece Alice:

— Foi uma tolice o que fizemos. Nenhum de nós tinha o perfil para esta situação. Nos agredimos e sofremos muito com estes casos mal resolvidos. (VAZ, Toninho, 2009, p. 230, 231)

O namorador Leminski enxergou em seu biografado Jesus, o homem antes do santo, um correspondente. É claro que no caso do biografado, o contexto da inserção e autonomia feminina na sociedade era bastante diferente – eram tempos ainda mais patriarcais e falocráticos do que os nossos, fato que é facilmente perceptível em inúmeras passagens bíblicas. Para Leminski, a explicação sobre a origem da mulher dada pelo Evangelho - “e ela se chamou ‘mulher’ porque do ‘homem foi extraída” - se explica pela linguagem: “em hebraico, homem é *isch*, mulher, *ischah*: nenhuma dúvida, *ischah* é uma forma derivada de *isch*...”. (LEMINSKI, 2014b, p. 207). Dessa forma, os evangelhos promovem uma inversão da biologia: não é o homem que vem da mulher, mas o contrário. Nada mais natural, argumenta o biógrafo, afinal o cristianismo, assim como as demais religiões monoteístas, têm como base um “patriarcalismo falocrático” e não permitem às mulheres o acesso às funções sacerdotais. Os intermediários de Deus são sempre homens.

Nesse universo patriarcal, falocrático, poligâmico, a mulher só pode ter uma existência, uma condição ontológica rarefeita, essencialmente subalterna, secundária, menor, algo entre os camelos e rebanhos e os humanos plenos, que são os machos.

Daí os rigores da lei mosaica contra o homossexualismo e a sodomia, instâncias de aguda feminilização do homem, punidos com a morte.

Por isso mesmo, espanta o registro da saga de várias mulheres, entre os antigos hebreus, tal como os apresenta o Antigo Testamento: Míriam, irmã de Moisés, Judite, Rute, Ester.
(LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 208)

Para Leminski, as relações de Jesus com as mulheres são complexas, afinal em seu tempo, ainda que a poligamia (permitida apenas aos homens) houvesse quase desaparecido, substituída pela monogamia, particularmente entre as classes mais pobres, o status social feminino ainda era baixo. De qualquer forma, a presença e a palavra de Jesus, segundo Leminski, pareciam exercer grande fascínio entre as mulheres, afinal sua saga é repleta delas, algumas em papéis determinantes, como o da Virgem Maria e de Maria Madalena. Além disso, as primeiras conversões da alta nobreza romana ao cristianismo começaram com mulheres.

Religião de escravos, em seus primórdios, o cristianismo passou por um processo de ascensão social até chegar ao palácio dos imperadores romanos. Nessas altíssimas rodas, os primeiros convertidos foram imperatrizes e grandes damas da família imperial. A partir da dinastia Flávia, em meados do século I, suspeita-se que inúmeras imperatrizes e familiares de imperadores romanos fossem adeptas do cristianismo.
O terreno já estava preparado pela infiltração da fé judaica entre as mulheres desde os primórdios do império. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 210)

Muitos episódios bíblicos têm a participação de mulheres, no entanto, não há uma linha sequer sobre a vida sexual de Jesus. Segundo Leminski, isso se explica pelo fato dele ser um *nazir*, homem que opta pela abstinência sexual e alcoólica e despreza a aparência exterior. É compreensível, para o biógrafo, que nós, leitores de um mundo moderno, tenhamos dificuldades em aceitar um mundo em que o sexo é negado. “Mas isso é possível. Milhões de monges e monjas, padres e freiras disseram não ao mais imperioso desejo. Vamos imaginar que Jesus disse não.” (LEMINSKI, 2014b, p. 211).

Mas o desejo, prossegue Leminski, tem formas estranhas de se manifestar - “formas sublimadas. Espiritualizadas. Abstratizadas. Jesus, por exemplo, era muito namorador”. (Ibid., p. 211). Em todo o evangelho, Leminski vê dois momentos claros em que Jesus galanteou mulheres, namorou, paquerou. A primeira foi com a mulher samaritana na beira do poço, para quem ele pediu um copo d’água. A segunda com as irmãs de Lázaro, Maria e Marta, com quem tinha uma amizade bastante íntima, recorrente em passagens da Bíblia. Em uma delas, Maria lava os pés de Jesus com unguento de nardo, bastante caro na época, e então seca-os com seus próprios cabelos. A cena é narrada no evangelho de João, cujo detalhamento de sons e aromas soa, para Leminski, como o erotismo do Cântico dos Cânticos. Mas não só isso: “A

este ato de amor, este excesso, este literal derramamento de Maria sobre Jesus, estranha metáfora de uma ejaculação às avessas, culminando com a fricção dos cabelos de Maria nos pés de Jesus”. (Ibid., p.213).

Ao longo dos séculos, nos círculos de religiosidade cristã, o episódio sempre foi usado como parábola que ilustrasse a eminência da vida teórica sobre a prática (um mestre zen acharia exatamente o contrário...).

Marta, apenas (apenas, Alice?) lavava roupas, amassava o pão, assava o peixe, cozinhava a lentilha e queimava os dedos tirando a coxa de carneiro do forno, arrumando a casa, preparando a comida de todos.

Maria, sim, é que estava certa, arrodilhada aos pés do profeta, ouvindo as maravilhas que saíam da boca do nabi e poeta, palavras bonitas de tão verdadeiras, parábolas fascinantes, aforismos que deixavam alguma coisa vibrando dentro do coração da gente... (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 213)

Notável neste trecho duas inserções, dois fragmentos autobiográficos: o mestre zen, que reverbera não apenas seu outro biografado, Bashô, mas também o orientalismo de Leminski, que sempre encontra brechas em seus textos para se mostrar; e “Alice”, sua companheira, a qual é nominada nesta passagem, numa pergunta direta feita por Leminski para ela, indicando que em sua casa todo este trabalho (lavar roupas, amassar o pão, arrumar a casa e etc.) fosse feito por sua companheira, e que ele reconhecia os méritos e as dificuldades desse labor. Nota-se, também, mais um reforço das intenções de sua carta quando chama Jesus de “nabi e poeta”, alguém cujas palavras bonitas faziam mexer com os demais, especialmente com as mulheres.

No entanto, nem todo o apreço que Jesus tinha para com essas mulheres foi suficiente para torná-las apóstolas. A partir da atuação do apóstolo Paulo, responsável pela fundação do que viria a se tornar a Igreja Católica Romana, o cristianismo passou a adotar, cada vez mais, uma rígida hierarquia que separava as funções de cada sexo. Foi também Paulo que, segundo Leminski, consagrou para sempre a inferioridade feminina e seu definitivo afastamento do altar, quando escreveu a Epístola dos Coríntios⁶⁶: “Depois de Paulo, na Epístola dos Coríntios, só restava às mulheres se transformarem em bruxas.” (LEMINSKI, 2014b, p. 215).

⁶⁶ “A cabeça de todo varão é Cristo, e a cabeça da mulher é o varão [...]. Na Igreja, o varão não deve cobrir a cabeça, porque é imagem e glória de Deus, mas a mulher é glória do varão, pois o varão não procede da mulher e sim a mulher do varão, nem o varão foi criado para a mulher, mas a mulher para o varão.” (PAULO apud LEMINSKI, 2014b, p. 215).

5.7 O SIGNO SUBVERSOR DE JESUS

Jesus jacobino é o título do oitavo capítulo, o mais estratégico para um dos propósitos explicitados em sua carta de intenções, “o de 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”. (Ibid., p. 159). O capítulo tem três epígrafes: “Meu reino não é deste mundo – Jesus”; “A história é um pesadelo do qual quero acordar – James Joyce”; “Eis que o reino de Deus está dentro de vocês – Lucas, 17,21.”. (JESUS; JOYCE; LUCAS apud LEMINSKI, 2014b, p. 216). A inclusão de Joyce já demonstra que estamos diante de um capítulo cujas referências serão bastante surpreendentes. Ao mesmo tempo, as demais epígrafes antecipam um argumento central deste capítulo: a revolução proposta por Jesus mostrava seu lado subversivo ao tornar mais agudas as exigências da fé, ao pregar a *interiorização dos ritos*, fazendo assim um movimento para dentro de si, ou, como escreveu Leminski: “O dentro e o fora começam a desaparecer: exterior e interior tendem a se encontrar num ponto infinito. Jesus está *inventando a alma*: o supersigno que todos somos ‘dentro’. Essa, talvez, foi a sua revolução, a mais imperceptível de todas.” (LEMINSKI, 2014b, p. 217).

Leminski inicia o primeiro parágrafo com uma pergunta: “Jesus, reformador ou revolucionário?”. (Ibid., p. 216). Durante as seis próximas páginas ele tentará provar que seu biografado era, de fato, um revolucionário. Ele explicita que essas categorias – reformador e revolucionário – são muito modernas para incluir Jesus. No entanto, a doutrina do cristianismo tomou o poder no Império Romano sem disparar uma flecha, nem levantar uma espada – algo inédito nas histórias antiga e moderna das revoluções. Para Leminski, foi a burguesia quem inaugurou essa era revolucionária, começando com a francesa - “que Lênin e Trótski, pais da russa, chamavam A Grande Revolução”. (Ibid., p. 216). Foi durante a breve ditadura dos jacobinos que milhares de cabeças foram cortadas na guilhotina através de condenações sumárias. Os jacobinos, prossegue Leminski, desejavam a pureza do ideal revolucionário, que incluía democratização, republicanismo e secularização.

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 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.

Erro pensar que Jesus veio abrandar os rigores farisaicos da religião de Israel. Ele veio para tornar mais agudas as exigências dessa fé.

Um dos pontos essenciais de sua doutrina é a interiorização dos ritos. Daí, sua hostilidade constante contra o exibicionismo da piedade dos fariseus.

Jesus os detesta porque mandam tocar trombeta na hora em que vão depositar esmolas no templo, para que todos saibam como eles respeitam a Lei. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 217)

Uma vez mais, Leminski destaca o *exagero* como uma característica de Jesus, que neste caso faz eco também em Robespierre: ambos desejam agudizar seus princípios, um através da interiorização dos ritos; outro através da guilhotina. No entanto, o biógrafo é claro: o *exagero* é um elo entre eles pois faz dos dois revolucionários. Vale lembrar: como vimos anteriormente, o *exagero* é uma característica partilhada pelo próprio Leminski, mas ele vai ainda mais longe: “Jesus ocupa um lugar muito especial na lista dos Cromwells, Robespierres, Dantons, Zapatas, Villas, Lênins, Trótskis, Maos, Castros, Guevaras, Ho-Chi-Mihns, Samoras Machel.” (Ibid., p. 217). Dessa forma, ele ombreia uma vez mais dois de seus biografados – Jesus e Trótski – elencando-os como homens que levaram a cabo, cada qual a sua maneira, suas revoluções. Duas modulações distintas para dois revolucionários.

A diferença entre eles se dá nos métodos e objetivos: Trótski esteve a frente de uma revolução ideológica, com implicações sociais, econômicas, administrativas, pedagógicas, bélicas e laicas. No caso de Jesus, que vivia num mundo de máxima intensidade religiosa, em que a religião atravessava todas as esferas da existência, a revolução era espiritual, transformava conceitos e costumes, a moralidade e as crenças, impactando em todo um modo de viver.

Ninguém, porém, que conheça os evangelhos pode deixar de ver o caráter violentamente utópico, negador (utopias são negações da ordem vigente: o imaginário é subversivo), prospectivo, desregrado(r) da pregação de Jesus. Nem vamos sublinhar o teor popular de sua doutrina. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 218)

Com letras bastante nítidas em passagens como essa, que se repetirão, Leminski colore a imagem de Jesus como um utopista, mais do que isso, como o criador de uma utopia violenta (contrariando, uma vez mais, Capelli e Vasconcellos). Sendo a utopia a negação da ordem vigente, e carregando consigo todo um imaginário subversivo, Jesus torna-se um radical: um revolucionário radical, um violento subversor do *establishment* – um revolucionário no sentido proposto por Raymond Williams. Jesus, nesse sentido, não era um revolucionário comum, afinal, como escreveu Leminski, ele não levantou uma espada, não mirou nenhuma flecha – suas armas não eram bélicas, mas *líricas*; sua violência estava concentrada na palavra, a argamassa das parábolas, ou seja, no poder do signo e suas inúmeras possíveis interpretações. Mesmo a leitura de Jesus como um subversivo, para Leminski, está mediada pelo Jesus poeta – sua poesia guarda e encerra sua utopia, e vice

versa, nelas está o embrião revolucionário. Nada poderia ser mais autobiográfico para um poeta como Leminski do que ler em Jesus, seu biografado, uma utopia lírica, uma revolução desencadeada pela poesia, a palavra como bandeira da subversão. Essa percepção é mais notável no artigo *Inutensílio*, incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos*, que explicita a visão de Leminski sobre o poder rebelde e utopista da poesia. Neste ensaio reverbera ainda uma espécie distinta e disforme, talvez mais vanguardista e pós-moderna, da *interiorização dos ritos* proposta por Jesus: nesse caso é a poesia que traz em si o poder de mudar uma pessoa *por dentro*, ao interiorizar-se e assim promover a subversão de dentro para fora.

A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. [...]. A função da poesia é a função do prazer na vida humana.

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um *lucro* ideológico.

O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos.

[...] As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 87)

Não à toa Jesus é um *superpoeta* para Leminski: utopias são obras de arte; obras de arte são rebeldias, bens absolutos que se manifestam, na linguagem, através da poesia. Leminski considera Jesus como o criador de uma utopia radical, portanto de rebeldias e de poesias também radicais: “O programa de Jesus é uma utopia. Curioso que, na frondosa bibliografia sobre os socialismos utópicos, nunca apareça a doutrina de Jesus como uma das mais radicais.” (LEMINSKI, 2014b, p. 221).

Mas como entender uma utopia que parte das palavras para só então, muitos anos depois, instituir-se como uma doutrina religiosa? Roland Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, traz uma reflexão importante a esse respeito: para ele, a utopia serve, exatamente, para se fazer sentido. “Em face do presente, de meu presente, a utopia é um termo segundo que permite o desencadeamento do signo: o discurso sobre o real se torna possível, saio da afasia na qual me lança o desassossego de tudo o que vai mal em mim, neste mundo que é o meu.” (BARTHES, 2003, p. 89). Leminski deseja ler esse desencadeamento do signo-Jesus que tornou possível sua mensagem utópica vencer os séculos e se assentar como uma verdade para muitos. Além do mais, para Barthes, a utopia é familiar aos escritores

(também aos poetas e *superpoetas*), pelo fato de que todo escritor é um doador de sentidos, e ele só pode fazê-lo caso haja um paradigma. O próprio texto, ainda segundo Barthes, é uma utopia cuja função semântica é dar sentido à literatura, à arte, à linguagem. Da mesma forma, ao questionamento de Leminski a respeito da doutrina de Jesus não estar alocada entre os socialismos utópicos, Barthes parece oferecer uma resposta.

Os escritos revolucionários representaram sempre pouco e mal a finalidade quotidiana da Revolução, o modo como ela entende que *viveremos amanhã*, ou porque essa representação corre o risco de edulcorar ou de futilizar a luta presente, ou então porque, mais justamente, a teoria política visa tão somente instaurar a liberdade real da questão humana, sem prefigurar nenhuma de suas respostas. (BARTHES, Roland, 2003, p. 91)

A utopia de Jesus, diferente da dos demais socialismos utópicos, arriscava-se a dizer como seria o amanhã – o Reino de Deus – e trazia consigo, através das parábolas, as respostas para as questões humanas – sua revolução partia de dentro, moldando o ser humano por meio de novos costumes, novas práticas e uma relação diferente com a santidade. Ainda segundo Barthes, a utopia é o tabu da revolução, e o escritor teria a função de transgredi-lo: “só ele poderia *arriscar* essa representação; como um sacerdote, ele assumiria o discurso escatológico, ele fecharia o círculo ético, respondendo por uma visão final dos valores à *escolha* revolucionária inicial”. (BARTHES, 2003, p. 91). O teor revolucionário da doutrina de Jesus, em toda sua radicalidade, incorporava a utopia, fazia dela uma sebe sobre a qual se erguer e a prometia a seus seguidores: as palavras de Jesus, como um *superpoeta*, e sua própria biografia, foram (e ainda são) a razão que faz com que sua utopia seja também seu cerne revolucionário.

Um dos elementos que conferia radicalidade à mensagem utópica de Jesus era a afirmação da santidade da pobreza, da frugalidade. Segundo Leminski, seu biografado era um *ebionista* – *ebio*, em hebraico, significa “pobre” - e levava adiante uma tradição modulada muitas vezes na história do cristianismo, “sempre com implicações subversivas e, claro, utópicas: Francisco de Assis⁶⁷, um de seus momentos mais altos”. (LEMINSKI, 2014b, p. 219). Mas a subversividade mais essencial pode ser lida na grande promessa que Jesus fazia: a vinda de um reino, o Reino de Deus.

Um momento de atenção na palavra “reino”, vocábulo político, com implicações de poder, autoridade e mando. Jesus não inventou a expressão nem o tema. Já está lá em Abdias, o mais antigo dos profetas (século VII a.C.).

O Reino de Deus era a *restauração da autonomia nacional do povo hebreu*. Sobre isso, a autoridade romana não se equivocou, ao pregar o profeta na

67 Identifico aqui um breve resquício autobiográfico quando lido a luz da dedicatória de *jesus a.c.*: “Para Alice Ruiz que, através de Francisco, o ama.” (LEMINSKI, 2014b, p. 157).

crux, exemplar suplício com que os latinos advertiam os rebeldes sobre os preços em dor da sua insurreição. Esse o suporte material, socioeconômico-político, da pregação, por Jesus, de um (novo) Reino, um (outro) poder.

Nessa tradução/translação do material para o ideológico, Jesus forneceu *um padrão utópico* para todos os séculos por vir.

As duas grandes Revoluções, a Francesa e a Russa, estão carregadas de traços messiânicos de extração evangélica. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 219)

Nesta passagem, Jesus não é apenas um utopista, mas o conformador de *um padrão utópico* que seria emprestado, por meio de uma veste ideológica, pelas duas grandes revoluções. E sua mensagem mais subversiva, a vinda do Reino de Deus, representa a autonomia do povo hebreu – ou seja, sua doutrina, sua *superpoesia*, é também uma mensagem política. “A força política da ideia de Jesus, porém, está no estabelecimento de um *ultralimite*. Amar os inimigos? Vender tudo e dar aos pobres? Ser ‘prudente como as serpentes e simples como as pombas’?” (LEMINSKI, 2014b, p. 220, 221). O programa de Jesus, segundo Leminski, é rigorosamente impossível de ser realizado, e por isso nenhuma igreja erigida em seu nome conseguiu concretizá-lo.

Para Manoel Ricardo de Lima, em *Entre percurso e vanguarda*, na ideia do *ultralimite* está inserida a hipótese de que as parábolas de Jesus podem ser lidas como uma poesia vanguardista, que propõe um salto cultural qualitativo através de uma utopia. Assim como a utopia de Jesus propunha um programa revolucionário, porém impossível, as vanguardas poéticas, particularmente o concretismo, também não lograram perpetuar-se e viram suas proposições diluídas em novas estéticas encabeçadas pelas gerações subsequentes, das quais Leminski fez parte e destacou-se.

É esse *ultralimite*, esta ideia de restauração da autonomia de um povo, o hebreu, que a escritura/poesia de Jesus pode ser inserida no *corpus* de uma proposta de vanguarda, de uma poesia que está diretamente vinculada a uma ideia mais geral, a ideia de um projeto evolutivo de cultura. Jesus, para Leminski, é tão poeta quanto Maiakóvski, tão revolucionário quanto Trótski. [...] É contra essa ideia depositária de uma poesia estática, de um pensamento que não propõe nada, de um movimento histórico destruidor de seus signos mais importantes, de um desligamento dos propósitos de inovação e de fluxo intenso na relação da poesia (como criação) com a realidade que Paulo Leminski ergue a biografia de Jesus. (LIMA, Manoel Ricardo de, 2002, p. 44)

5.8 UMA NOVA TRADUÇÃO

O próximo capítulo, *o que foi feito de Jesus*, ocupa um tema importante para Leminski, já visitado na biografia de Bashô: as traduções. Ele tem quatro páginas e traz duas epígrafes bastante diferentes dos demais, uma de Santo Agostinho e outra de Oswald Spengler.

*Deus factus est homo ut homo fieret Deus.
Deus se fez homem para que o homem se tornasse Deus.*
AGOSTINHO

Uma nação de estilo mágico é a comunidade confessional, a associação de todos aqueles que conhecem o caminho da salvação e que são unidos, intimamente, pelo idjma desta crença.
OSWALD SPENGLER, O DECLÍNIO DO OCIDENTE
(AGOSTINHO; SPENGLER apud LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 222)

Segundo Leminski, as traduções católicas e protestantes dos evangelhos trazem incontáveis modificações, como adições de nomes e títulos de capítulos que não existem no original, formado por blocos episódicos e relatos divididos em partes. “Tanto quanto possível, os evangelhos procuram manter uma cronologia lógica e linear de biografia, nascimento, desenvolvimento e morte de Jesus.” (LEMINSKI, 2014b, p. 222). No entanto, o evangelho de João se difere dos demais. Ele teria sido o apóstolo mais jovem e são atribuídos a ele três epístolas do Novo Testamento, entre eles o Apocalipse, derradeiro livro da sagrada escritura. “A ser assim, João é um dos maiores poetas da literatura hebraica antiga: inexcitável, o esplendor imagético do Apocalipse.” (Ibid., p. 222). O texto de João, pontua Leminski, se difere completamente dos demais, chamados *sinóticos*, pelo fato de complementarem-se. Com João, contudo, isso não acontece.

Incontáveis gerações de exegetas despenderam eternidades para colocar em concordância o evangelho de João e os sinóticos.
Mas não é esta diferença “ficcional” que separa João e os outros. Jesus, nas palavras de João, parece ser outra pessoa. De fato, já é.
Na lembrança da sua “eclésia”, o nabi galileu começa a se transformar na Segunda Pessoa da Trindade, não mais filho de Deus, como todo mundo, mas Deus mesmo, sua parte que se fez carne e se envolveu, irremediavelmente, com a história concreta dos homens.
Começa o mistério da Encarnação, mito fundante do cristianismo e fonte de toda a sua vitalidade duas vezes milenar: a noção de que Deus, a Transcendência Absoluta, viveu, gozou e padeceu na carne do homem toda a miséria e a desgraça da condição humana.
A coincidência homem/deus era comum no Oriente. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 223)

É com João que Jesus deixa de ser uma pessoa de carne e osso e passa a ser uma *ideia*, algo que traz consigo um sentido para a vida. Leminski finaliza o capítulo lembrando que o

catolicismo, bem como o judaísmo, sobreviveram aos inúmeros deuses com quem competiram, com quem foram contemporâneos. “Católico ou protestante, o cristianismo é, sob muitos aspectos, o triunfo do judaísmo.” (Ibid., p. 225). Isso porque o catolicismo, para Leminski, é a modalidade expansiva, imperialista, proselitista e universal do judaísmo. Em outras palavras, pode-se dizer que o cristianismo, na visão de Leminski, é uma tradução do judaísmo, ainda que numa modalidade particular, que talvez se assemelhe à *cocriação* pregada por um de seus mestres, Augusto de Campos.

O último capítulo, *parabolário*, tem doze páginas, não traz epígrafes e se mostra como um exercício de tradução e de seleção de trechos da Bíblia feitos por Leminski. Trata-se de um capítulo muito similar ao *cruzamento*, de *cruz e sousa – o negro branco*, e o *posfácio* de *bashô – a lágrima do peixe*. *Parabolário* é dividido em três partes: *parábolas do reino*, *outras parábolas* e *fragmentos de um apócrifo*, do qual já tratamos. Em *parábolas do reino*, Leminski seleciona e traduz trechos bíblicos que abordam o tema do reino de Deus. Ele aponta que todas elas têm um símile no mundo do trabalho, especialmente a agricultura, artesanato, culinária, comércio, piscicultura e haliêutica. “O semeador, o grão de mostarda, o fermento do pão: é do mundo material, do trabalho simples, que Jesus extrai os símiles para anunciar o advento de uma nova ordem das coisas.” (Ibid., p. 227).

Em *outras parábolas*, Leminski escolhe trechos de diversas parábolas e tergiversa a respeito, ressaltado o caráter ficcional de algumas delas. “Quanto à parábola do filho pródigo, nenhuma dúvida: nela, ‘Lucas’ realiza a mais inteiriça peça ficcional dos evangelhos.” (Ibid., p. 232). Lucas realiza, ainda segundo o biógrafo, uma novela arquetípica com todos os requisitos do gênero, entre eles a surpresa, rompimento, aventura, fuga da origem e volta às origens.

Seja como for, a chamada Parábola do Filho Pródigo é a unidade ficcional mais rica e mais redonda, mais ampla e mais realizada, de todo o Novo Testamento. A inspiração artística que a conduz faz com que transcenda qualquer finalidade doutrinária mais imediata. E a afirma como objeto artístico autônomo, para figurar com brilho em qualquer antologia da narrativa mundial. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 235)

É interessante notar que a tradução feita pelo poeta se difere bastante das traduções recorrentes da Bíblia. Uma das principais diferenças, como veremos abaixo, é que Leminski promove uma partição do texto corrido em versos, e o traduz compondo rimas, o que faz com que algumas das parábolas se mostrem como poemas, levando a cabo seu intuito de ler Jesus como um poeta. Como nesta tradução de um trecho de Mateus, 6,26.

*Assim são os filhos
do pai dos céus.
Seu sol, ele faz que resplandeça
sobre os bons e os perversos
e chova igualzinho
sobre os errados e os certos.*

*Teu olho
é a lâmpada do teu corpo.*

*Se teu olho está bem,
todo o teu corpo está lúcido.*

*Se teu olho não estiver,
todo o teu corpo está tenebroso.*

*Pois se a luz que tens em ti
são trevas,
como não vão ser as próprias trevas?*

*Olhem só as aves do céu
que não plantam nem colhem
nem armazenam no paiol,
e o pai celeste
as abastece.*

(MATEUS apud LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 230)

Por fim, as duas últimas partes da biografia são *sobre jesus*, em que Leminski explicita a bibliografia usada; e *naquele tempo*, que repete as demais biografias traçando uma linha do tempo da vida de seu biografado. A partir da análise que desenvolvemos do livro *jesus a.c.*, me parece que Leminski de fato conduziu sua biografia através das premissas explicitadas na carta de intenções: as interpretações das parábolas bíblicas e suas implicações nas traduções e na visão que a figura de seu biografado, feitas no corpo de quase todos os capítulos, vão ao encontro da leitura do *signo-Jesus*, ou seja, das reverberações e múltiplas significações que sua mensagem recebeu ao longo dos séculos. Da mesma forma, o homem por trás do santo recebeu grande atenção, particularmente nos capítulos *o profeta em sua terra*, *a voz gritando no deserto*, *capítulo 0*, *versículo 1*, *jesus macho e fêmea* e *jesus jacobino*. Mas a intenção mais manifesta durante a biografia é a leitura de um Jesus poeta, reiterada inúmeras vezes com o uso dos adjetivos “poeta” e “superpoeta”, além das traduções das parábolas particionadas em versos - é flagrante o fato de Leminski, um poeta, traduzir e recortar as palavras de Jesus de forma a compor poemas numa espécie de *cocriação*, posto que suas traduções criam rimas que evidenciam a poética das parábolas, jogam luz, por fim, em sua leitura lírica das passagens. Tais traduções, aliás, foram levadas a cabo em grande medida por conta do aprendizado em idiomas clássicos, particularmente o latim e o grego – o último foi usado em

larga escala, já que Leminski admitiu ter lançado mão, para a feitura da biografia, do texto original da Bíblia, em grego, e a versão latina de Jerônimo.

Assim, em *jesus a.c.* a busca pelo *signo-Jesus*, esse milenar emissor de significados cuja matéria-prima, em grande medida, está nas parábolas, esses poemas meio joyceanos capazes de convulsionar extraordinariamente aspectos profundos da sociedade, da política e das relações humanas e espirituais, leva Leminski a encontrar seu *superpoeta*, que é, ao mesmo tempo, um visionário e um revolucionário, um ser com poder de sublevar o mundo através das palavras e vislumbrar um horizonte novo. A poesia, dessa forma e mais uma vez, instrumento de luta⁶⁸, argamassa de insurgência com imensa capacidade de transformação que, qual uma cápsula do tempo, pode revelar significados inéditos para cada nova geração. Nesse sentido, Leminski tentou traduzir esse potencial poético de Jesus para sua geração, como explicitado em trecho de *O bandido que sabia latim*, já incluído neste trabalho: “Para mim, Jesus é um sinal que deve ser lido a cada geração. E cada qual dará a sua própria interpretação, conforme o seu repertório e interesses.” (LEMINSKI apud VAZ, 2009, p. 245).

68 Em entrevista a Ademir Assunção, intitulada *Paulo Leminski: um kamiquase na Idade Mídia*, Leminski responde a uma pergunta bastante direta: Você acredita que a arte pode causar revoluções? “Pode, claro. Mas revoluções não acontecem toda segunda-feira. As vanguardas do início do século surgiram quando a burguesia desabou, com a Primeira Guerra. A Europa passou para segundo plano como potência mundial, e a hegemonia foi assumida pelos Estados Unidos e pela União Soviética. Na Segunda Guerra isso se consagrou. O que é a Europa hoje? É um imenso museu. Então, as vanguardas europeias, surrealismo, cubismo, futurismo, dadá, surgiram num momento histórico irrepetível. Hoje nós estamos vivendo numa época retrô: neoexpressionismo, neodadá, neocubismo. Não está acontecendo nenhuma revolução.” (LEMINSKI. In: ASSUNÇÃO, 2012, p. 34).

6 O LEÃO RUSSO

Leon Trótski foi o último biografado de Leminski. *Trótski – a paixão segundo a revolução* foi publicado em 1986, tem 14 capítulos, além da dedicatória, apêndices, bibliografia e uma parte reservada à listagem da obra trotskiana. No total, o livro soma 146 páginas. É importante reforçar que esta obra, diferente das demais, não foi publicada na coleção *Encanto Radical*, mas em outra, intitulada *Antologias e Biografias*, também da editora Brasiliense. As diferenças, contudo, não param por aí. As três biografias anteriores trazem a marca premente do texto leminskiano dispersivo, com conexões bastante voláteis entre temas e longas digressões que contornam o universo do biografado, que orbitam em torno dele, mas que não falam diretamente a seu respeito – alguns exemplos: a negritude, no caso de Cruz e Sousa; o haicai em Bashô; a subversão na história de Jesus. Estas biografias, que para muitos autores já citados, estão, na verdade, mais próximas do ensaio, têm por característica uma estrutura não cronológica e um texto fragmentado: cada capítulo traz um tema novo, um assunto que aborda um aspecto da vida ou da obra de seu biografado, mas que muitas vezes não traz nenhuma conexão direta com os capítulos anterior e posterior. E isso não ocorre apenas entre capítulos: há uma fragmentação interna, que ocorre no corpo do texto, que o faz dar guinadas temáticas bruscas sem qualquer aviso ou divisão visível. Como vimos, partes deste texto foram compostas inclusive com a ajuda de colagens de outros trabalhos, mas cujo encaixe final foi capaz de formar uma ideia bastante particular a respeito do personagem. No caso da biografia de Trótski, essas características se fazem notar, mas não são estruturantes.

Trótski – a paixão segundo a revolução traz um texto cronológico, com reflexões mais pontuais e contidas, através de um cercamento que não se dá num sentido lírico ou na experimentação de linguagem, mas num sentido temático: a impressão é de que, neste livro, Leminski delimitou, e na maioria dos casos respeitou, um raio muito menor de digressão e dispersão em suas reflexões, quando colocadas em relação ao personagem e ao assunto em questão. Seus voos não são menos profundos, mas certamente são menos distantes – ele se detém mais nos detalhes dos entornos imediatos, o que faz suas conexões serem menos surpreendentes e mais firmes. Isso é particularmente notável entre o quarto e o décimo segundo capítulo: os três primeiros (*enquanto os mongóis não vêm*, *aliócha* e *ivan*) e os dois últimos (*trótski e a guerra* e *trótski e a cultura*), ao contrário, se assemelham mais aos ensaios de Leminski e às demais biografias.

Essas características da biografia de Trótski, ao passo que a desassemelha das de Cruz e Sousa, Bashô e Jesus, a aproxima das biografias tradicionais, o que diminui a incidência de traços autobiográficos aparentes, ainda que muitos estejam lá, como veremos no decorrer deste capítulo. Antes, porém, é importante pontuar que, apesar das diferenças mencionadas, *a paixão segundo a revolução* guarda também semelhanças com as demais biografias de *Vida*. A linguagem veloz e a exuberância de referências, o regozijo intelectual e também, como escreveu Elisa Helena Tonon, o compromisso com o deslocamento de perspectivas cristalizadas, uma fidelidade não com os fatos e relatos, mas com a história como escritura, como signo. Disso decorre outra semelhança: o poder de valer-se de um personagem para abordar temas mais amplos e seu oposto, o poder de valer-se de temas mais amplos para abordar seus personagens. É certo que em Trótski essa abordagem é mais contida, mas o líder bolchevique é usado por Leminski para tocar, de forma geral, no tema das revoluções, e de forma particular, na Revolução Russa. Essa constatação também foi feita por Domingos Pellegrini, em *Minhas lembranças de Leminski*.

Na também “biografia” de Trótski, o (anti)método é o mesmo, usar o homem como pretexto para falar de algo maior, a Revolução Russa ou mesmo todas as revoluções em geral; pois Leminski extrai da experiência soviética lições perenes e universais, “historiador que escreve com a pena embebida no tinteiro da crítica”, como diz a Pé Vermelho num de seus rompanes definidores.

Começa indicando que a história da Rússia serve ao Brasil como a uva serve à mão ou vice-versa. É só trocar os mongóis fundadores da Rússia pelos portugueses, e trocar também Pedro, O Grande, por D. Pedro I e II. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 127)

As aspas na palavra *biografia* fazem eco à percepção de Pellegrini, já apontada neste trabalho, de que os livros de *Vida* não são propriamente biografias, mas ensaios biográficos. No que diz respeito ao “(anti)método” faço aqui uma ponderação: não me parece que Leminski use Trótski como *pretexto* para falar da Revolução Russa. O que faz é falar de Trótski *durante* esta revolução – a vida do bolchevique antes da Revolução de 1905 (que Lênin chamou de “ensaio geral” para Revolução de 1917) e depois de 1929 (ano em que é expulso da URSS por Stálin) são abordadas apenas panoramicamente. O foco de Leminski está na trajetória que levou Liev Davidovitch a se tornar Leon Trótski, o que fez com que um judeu ucraniano – que viveu a infância no campo e a juventude na cosmopolita Odessa, ambas sem penúria e com acesso a alguns luxos e participação em seletas rodas da intelectualidade da classe média russa – se transformasse num líder revolucionário marxista-leninista, num ministro da guerra capaz de bombardear sem piedade antigos aliados e, ao mesmo tempo, ser o mais sensível dos bolcheviques às vanguardas artísticas da época. Acredito que, diferente do

que propõe Pellegrini, Leminski não toma Trótski como pretexto para falar da Revolução Russa, ao contrário, toma a Revolução Russa para falar de Trótski – apropria-se do principal fato histórico que marca a vida de seu personagem para, a partir disso, balizar todo o conjunto temática da biografia.

Abundam, nos escritos e na história de vida de Leminski, registros de sua admiração por Trótski: poemas como *para a liberdade e luta e o velho leon e natália em coyoacán*; ensaios como *Arte inútil, arte livre?* e *Estado, mercado. Quem manda na arte?*, além de menções ao líder revolucionário e ao marxismo nas cartas trocadas com Régis Bonvicino, como nos seguintes trechos.

como vs. veem
 andei lendo bolcheviques de novo...
 task... task... trotsky!

[...] faço balanço das posições contraculturais à luz de critérios marxistas, para salvar e recuperar a contracultura neste Brasil-1980, que vai ser político PACAS, tenho certeza (a História! o relógio das História voltou a funcionar nesse país, e na Nicarágua...)

[...] viver é duro. mas é bom. (quando fraquejo, me lembro de trotsky, meu exu, e viro hulk de novo)

[...] talvez meu material (contracultura &/x marxismo) dê ótimos ensaios. dê impulso a minha poesia. e me dê até motivos para viver. mas não dá um romance. (LEMINKI, Paulo. In: LEMINKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 100, 131, 148)

Alice Ruiz, no prefácio de *Vida*, reitera a importância de Trótski para a vida e a poesia de Leminski. Há, segundo Alice Ruiz, uma necessidade do poeta em sublinhar o caráter revolucionário de seus biografados, cada qual em sua esfera – algo que seja capaz de enfatizar a necessidade de ruptura com o sentido que o próprio Leminski escolheu para si mesmo. “Talvez por isso, Trótski encerre essa tetralogia que, mesmo parecendo assistemática à primeira vista, traduz uma lógica coesa, inovadora e extremamente poética, como foi a do autor.” (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014b, p. 13). Segundo Alice, foi a partir de Trótski que o poeta pôde escrever sobre a Revolução Russa e sobre a própria ideia de revolução (reverberando a impressão de Pellegrini), e deixa a pergunta: mas porque justamente Trótski?

Seria por sua fecunda habilidade com as palavras, por ser ele o mais intelectual de todos, por seu afastamento do poder, por sua participação na revolução? A soma de tudo isso e algo mais fez com que, apesar de anarquista, o eslavo Leminski escolhesse Trótski. Além da afinidade com o pensamento político e da profunda reflexão ideológica contida nesse trabalho, que Paulo considerava a chave de ouro para sua série de biografias, havia algo mais que o identificava com Trótski: o sentimento do exílio. Trótski exilado da terra pela qual lutou é Moisés impedido de entrar na terra

prometida que ele ajudou a encontrar. (RUIZ, Alice. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 13)

Este *sentimento de exílio* será tema de nossa discussão no próximo capítulo. Alice prossegue afirmando que era desejo de Leminski que, caso tivesse um terceiro filho, receberia o nome de Leon, em homenagem ao líder bolchevique. A vida presenteou o casal com uma filha, que foi batizada de Estrela – ao ter seu próprio filho, Estrela lhe deu o nome de Leon, dessa vez em homenagem ao pai. Isso porque, de acordo com Alice Ruiz, “vivemos juntos o sonho político representado por Trótski. Sonhamos e experimentamos juntos a revolução de valores da contracultura e, acima de tudo, amamos a poesia.” (Ibid., p. 13).

Em meio ao plano político brasileiro do início dos anos de 1980, as ideias trotskistas, já permeadas pelos escritos do ex-líder soviético durante o exílio, bastante críticos ao socialismo soviético e imbuídos, em parte, de uma autoreflexão e autocrítica, representavam uma alternativa menos radical para o marxismo e para a esquerda, já envolta nas premissas da redemocratização. Trótski exilou-se no México, o que fez com que voltasse seus olhos para a América Latina, fato basilar para que suas ideias penetrassem com bastante vigor em países como Brasil, Chile, Argentina e México. Segundo Ronald H. Chilcote, professor do departamento de economia da Universidade da Califórnia e editor do periódico *Latin American Perspectives*, no artigo *Trotsky e a teoria latino-americana do desenvolvimento*, o líder revolucionário desafiou ideias ortodoxas sobre o desenvolvimento na Rússia e na Europa, porém se preocupou também com a América Latina, especialmente após sua chegada ao México, em 1937.

Em uma coletânea de ensaios intitulada *Pelos Estados unidos socialistas da América Latina* (1961) ele esboçou sua estratégia para o socialismo na América Latina, argumentando que a melhor maneira de lá combater o fascismo seria através da luta contra o imperialismo e da implementação de uma revolução agrária, apontando para o México como um exemplo de país semicolonial capaz de quebrar a dependência servil, dar terras aos camponeses e elevar os índios ao nível mais alto da civilização. A principal tarefa dos países atrasados, segundo ele, é lutar contra o capital estrangeiro e reconhecer que a industrialização depende menos da burguesia do que do proletariado. O papel do Estado é trabalhar com a classe operária para resistir ao imperialismo. O proletariado das zonas atrasadas deve contar com a colaboração do proletariado dos centros metropolitanos e da classe trabalhadora de todo o mundo. [...] Ele mergulha em uma breve análise do regime “semifascista” de Getúlio Vargas no Brasil, sugerindo que seu sentimento nacionalista pode servir à luta anti-imperialista. Ele observa o papel dos camponeses na Bolívia e defende a manutenção de suas parcelas pequenas e individuais ao mesmo tempo em que também se organizam em fazendas coletivas abertas fora do domínio dos grandes latifúndios. (CHILCOTE, Ronald H., 2012, p. 95)

No Brasil, segundo Chilcote, os seguidores de Trótski estavam presentes desde a fundação do Partido Comunista, em 1922, sendo que a maioria deles rompeu com o partido em 1928, entre eles Aristides Lobo, Lívio Xavier, Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz, Plínio Melo e Mário Pedrosa. A influência trotskista também foi fundamental para a criação do Partido Socialista Revolucionário, que agregava estudantes e militantes ligados à Quarta internacional, orientados por Juan Posadas, que defendia uma perspectiva do Terceiro Mundo sobre a revolução mundial, muito impactado pela Revolução Cubana. Apesar de ter rompido com o trotskismo na maturidade, o decano da sociologia brasileira, Florestan Fernandes, também foi adepto das ideias do líder soviético e a ele fez referências em seu artigo *A revolução burguesa no Brasil*.

[...] a noção de Trotsky sobre revolução permanente mundial estava ligada ao papel estratégico dos países na periferia subdesenvolvida que romperam seus laços com as metrópoles e precipitaram um colapso do imperialismo. [...] Mantega [Guido] também notou que a teoria de Trotsky de revolução permanente projetou uma transição imediata para o socialismo sem as transformações burguesas sugeridas por Lenin, uma proposição que dividiu a esquerda brasileira. [...] Garcia [Marco Aurélio] destaca a força do trotskismo no Brasil, nos anos 1930 e 1980. Nesse segundo período, muitas correntes prevaleceram, incluindo a do *Alicerce da Juventude Socialista*, ligado internacionalmente a Nahuel Moreno; a da *Causa Operária* e seu jornal de mesmo nome e a da *Democracia Socialista*, ligada ao jornal *Em Tempo*. (CHILCOTE, Ronald H., 2012, p. 105, 106).

Segundo a biografia *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, Alice e Leminski estavam lendo *A Revolução Russa*, de Trótski, quando um casal de amigos, Reinoldo Atem e sua companheira Sueli, foram presos pela polícia política. A causa da prisão era pueril: uma escolinha para crianças que estaria funcionando sob a perspectiva marxista. “Alice lembra-se com carinho do episódio, por estar nele embutida a revelação de um sentimento de fraternidade ideológica com os amigos, com os quais esteticamente tinham posições distintas e mesmo antagônicas.” (VAZ, 2009, p. 210). Pouco depois, quando Alice esperava a chegada de Estrela, Leminski estava bastante envolvido com uma organização de esquerda chamada *Libelu – Liberdade e Luta*⁶⁹, para a qual dedicou o poema *para a liberdade e luta*, publicado em *Polonaises*.

69 A *Libelu* foi uma importante tendência política do movimento estudantil brasileiro durante a década de 1970 e começo da década de 1980. Trotskista, estava vinculada ao jornal *O Trabalho*, ligado à *Organização Socialista Internacionalista* (OSI). Foi relevante para a reestruturação da *União Nacional dos Estudantes* (UNE) e da *União Brasileira dos Estudantes Secundaristas* (UBES). Participaram de seus quadros nomes importantes para a política nacional, como Luiz Gushiken e Antonio Palocci, para o jornalismo, como José Arbex Jr. e Paulo Moreira Leite, para a arquitetura, como Clara Ant, e mesmo para futuros quadros conservadores, como Reinaldo Azevedo, Demétrio Magnoli e Miriam Leitão.

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

Me enterrem com meu coração
na beira do rio
onde o joelho ferido
tocou a pedra da paixão.
(LEMINSKI, 2014a, p. 74).

Leminski participou de inúmeros encontros trotskistas, em que debateu ideias e até proferiu palestras sobre o líder bolchevique. Além disso, o tinha entre os temas corriqueiros de bate-papo com amigos. Pellegrini, em depoimento para o livro *O bandido que sabia latim*, conta que se encontrava com Leminski para falar sobre filosofia política e arte militar, temas pelos quais ambos se interessavam: “Eu estava sempre de passagem, a caminho do litoral, então gastávamos a tarde com Sun-tzu, Lao-tsé, Jesus, Trotski, os anarquistas etcétera.” (PELLEGRINI apud VAZ, 2009, p. 332).

Trótski parece representar para Leminski uma conjunção sígnica na qual ele escavava significados para sua própria vida e poesia: a personificação da revolução (que encarna a ruptura de sentido explicitada por Alice Ruiz), a potência intelectual, o fascínio e o decorrente mergulho profundo em diferentes assuntos (esse homem de múltiplos interesses que Leminski também era), a paixão (por uma causa, por uma ideia, pela palavra, pela arte) e a disposição em flutuar e acudir com furor às diversas paixões.

Isso nos leva ao título da obra, *trótski – a paixão segundo a revolução*. Nele, estão registrados dois dos tópicos listados: a paixão e a revolução, ambas conectadas numa relação íntima - a revolução como narradora da paixão. Roberta Trombini Pires, na dissertação *Da vida o verso - Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski*, encontra nesses dois tópicos uma semelhança com a biografia de Jesus⁷⁰.

O título escolhido para a narrativa sobre a vida de Trótski foi “A paixão segundo a revolução”, o qual conduz o leitor a uma associação com as narrativas bíblicas – Evangelhos, mais precisamente, onde situam-se os textos intitulados “A Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” e ainda “A Paixão de Jesus Cristo segundo João”, onde os sofrimentos de Jesus são narrados através de seus discípulos.

Testemunhos sobre a vida de Trótski impulsionaram Leminski, também discípulo, a narrar a vida deste utopista revolucionário, que, assim como Jesus, lutou norteado por ideais de igualdade, de justiça, de liberdade e paixão. (PIRES, Roberta Trombini, 2013, p. 62)

70 Ecoa aqui uma frase dita pelo poeta e registrada por Domingo Pellegrini em *Minhas lembranças de Leminski*: “Sou profundamente religioso, inclusive em certas crenças que compartilho com a esquerda.” (LEMINSKI apud PELLEGRINI, 2014, p. 97).

Para Pires, Leminski era também um revolucionário, que lutou por toda a vida numa guerra declarada, a qual a autora não especifica contra o quê ou quem, mas afirma que ele usava, como arma mais potente, a poesia. Esta, só pode existir pois, antes de ser poeta, Leminski se deixou levar pelos caminhos da paixão. “O tom da biografia é marcado pela evidente paixão que Trótski colocava em tudo o que fazia, marcando assim seu forte caráter utópico.” (PIRES, 2013, p. 63). Pires traz então um trecho de carta enviada por Leminski a Régis Bonvicino, que reitera a importância da paixão para a poesia: “sem abdicar dos rigores da linguagem / precisamos meter paixão em nossas constelações / paixão / PAIXÃO.” (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 45). É relevante dizer que este trecho citado por Pires é proveniente da carta de 11 de julho de 1977, uma longa missiva de quatro páginas já citada, em partes, neste trabalho. Nela, Leminski fala sobre sua relação com os concretistas e as reações deles quanto à publicação de *Catatau*. É nela que está a menção à *transmissão da lâmpada ao centauro* e a importante frase: “somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá”. (Ibid., p.45). É, portanto, uma carta em que se pode enxergar inúmeros entranhamentos não só com as escolhas poéticas de Leminski, mas diretamente com suas obras posteriores, como o caso das biografias de Bashô e Trótski. Por fim, Pires identifica uma característica mútua entre biógrafo e biografado, cujo eixo é justamente a paixão.

Trótski tinha paixão pela linguagem, assim como Leminski, e deixou inúmeros textos escritos como legado. A respeito de um deles, chamado “O Futurismo”, em “Literatura e Revolução”, Leminski afirma que “[...] Trótski analisa o modo como um gesto artístico e literário se insere no tecido vivo da História, aponta, lúcido, suas contradições, reconhece suas grandezas e mapeia seus limites” – assim como Leminski, ao escrever as biografias. (PIRES, Roberta Trombini, 2013, p. 64)

Paixão pela linguagem foi o tema de uma palestra de Leminski, incluída no livro *Os sentidos da paixão*, que reuniu nomes importantes da inteligência brasileira, como Marilena Chaui, José Miguel Wisnik e Maria Rita Kehl. As palestras foram ministradas entre 1985 e 1986 – portanto no momento de produção e publicação da biografia de Trótski – e promovidas pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). O título da apresentação de Leminski é *Poesia: a paixão da linguagem*. Na época, segundo o poeta, muitos livros e filmes levavam a palavra paixão em seus títulos, como *Paixões*, de Domingos Pellegrini; *Paixão chama Paixão*, de Alice Ruiz, *Paixão e Política*, de Affonso Romano Sant’Anna; e o filme *Além da paixão*, de Bruno Barreto.

Acho que não é a paixão que está na moda, é a palavra paixão que está na moda. Como detetive, cheguei à conclusão, às avessas, de que não é que a

nossa época seja muito apaixonada. Se a gente está valorizando tanto isso aí, é porque está faltando.

[...] Se vocês olharem, bem assim numa leitura contextual da civilização, o momento que a gente está vivendo, a gente está vivendo uma época da sensação, não da paixão. A paixão me parece incompatível com o tempo urbano-industrial. (LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI et al., 1987, p. 283)

A paixão é um “animal” em extinção, “que nem o mico-rei, o tucano, o tamanduá-bandeira” e daí decorre, segundo Leminski, a necessidade de se recuperar a paixão de maneira sígnica – por exemplo, por meio da literatura. (Ibid., p. 284). Pouco adiante, o poeta exalta sua forma de pensar e produzir, a qual, ainda de acordo com ele, segue “os caminhos da paixão”. Destaco este trecho, pois me parece que oferece um encaixe propício para entendermos a dinâmica híbrida de seus textos biográficos, em sua maioria tão heterogêneos e distantes das biografias tradicionais, trazendo consigo traços ensaísticos, poéticos e dispersivos.

Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão. (LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI et al., 1987, p. 284)

Se pensarmos nas biografias de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski como experiências criativas no campo biográfico, pautadas por esse pensamento selvagem e guiadas pela paixão do poeta em falar de personagens que lhe espelham e lhe apaixonam, temos um quadro bastante próximo de suas versões finais, ainda que cada uma delas leve a cabo diferentes nuances e concepções de Leminski sobre literatura, poesia e sobre o que é ser poeta. Leminski ataca os flancos temáticos de seus biografados, os assuntos que orbitam em torno deles e contam a seu respeito (mesmo que, em muitos momentos, sem abordá-los diretamente), isso é muito notável, como vimos, nas divisões capitulares (que não guardam uma sequência cronológica ou temática entre si), nas mudanças abruptas de assunto e mesmo no excesso de referência dentro dos próprios capítulos. Notável, também, é o fato de Leminski denominar esse método como os “caminhos da paixão”, algo sem roteiros e bússolas, guiadas unicamente por esse sentimento intenso para com alguém – no caso das biografias, para com Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski (reverberando aqui o *biografema*, e todo seu viés afetivo, de Barthes).

Para Manoel Ricardo de Lima, em *Entre percurso e vanguarda*, a biografia de Trótski escrita por Leminski busca relacionar a inteligência do grande articulador do ideário da Revolução Russa com uma proposta apaixonada de transformação, “de instituição do novo,

que só é possível, em uma visão leminskiana, se se tiver como ponto de partida a linguagem.” (LIMA, 2002, p. 46). No entanto, o próprio título da biografia mostra que a paixão de Trótski escrita por Leminski não se dava apenas de acordo com a linguagem (ainda que ela seja um fator de aproximação e admiração), mas de acordo com a revolução. *Revolução* é uma palavra pouco usada por Leminski em seus poemas, na verdade, em toda sua antologia poética ela aparece uma única vez, coincidentemente para mencionar a Revolução Russa, num poema de *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase*.

mira telescópica
de rifle de precisão
ou janela quebrada
onde uma criança se debruça
pra ver as coisas que são
cenas da revolução russa?
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 105)

A ideia de revolução, contudo, rondava o imaginário do poeta, não fosse assim Trótski não seria um de seus biografados, e as revoluções russa e francesa, bem como seus líderes, não estariam mencionadas tantas vezes nas biografias e ensaios. Mesmo a marca mais característica de seu visual, o bigode, foi também influenciado por uma revolução. Quando estava publicando seu terceiro livro, *Polonaises*, sem apoio de editoras, portanto de maneira totalmente independente, Leminski se valeu de permutas com os donos do estúdio fotográfico ZAP, onde trabalhou, para levar a cabo seu empreendimento poético. Segundo Alice Ruiz, no prefácio de *Toda Poesia*, a tipologia utilizada no livro era a mesma do Solidarność (Solidariedade), “movimento revolucionário/operário liderado por Lech Valesa, que estava acontecendo na Polônia naquela época.” (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014a, p. 9). Pois o bigode, que tanto o caracterizou, era também uma homenagem a Lech Valesa, como explica Domingos Pellegrini em *Minhas memórias de Leminski*.

Para quem dele só conhece um poema ou outro, ou identifica a figura sem conhecer a obra, os bigodões são marca visual de sua identidade. Leminski explica os bigodões a Pé Vermelho, num dia em que se dedica a matar rapidamente uma garrafa de vodka enquanto Alice não chega da cidade onde foi trabalhar; ele faz traduções em casa enquanto ela é redatora de agência de propaganda.

- Estes bigodões são homenagem a Lech Walesa, cara. Não só porque ele liderou o movimento Solidariedade, mas porque foi o primeiro movimento realmente organizado contra o império soviético. As revoltas anteriores, na Hungria e na Tchecoslováquia, foram desorganizadas, os russos chegavam com soldados e tanques e botavam ordem nas ruas. Mas como sufocar um movimento entranhado na sociedade e no próprio sistema de produção tão caro aos soviéticos?

(PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 65)

A biografia de Trotski escrita por Leminski é dedicada à filha Áurea “que, com quinze anos me perguntou o que tinha sido a Revolução Russa”; a Valdir Izidoro Silveira, militante do PC; a Luís Filipe Ribeiro, filiado ao PSB; e ao professor Marco Antonio Melo, “do PT, que gosta de história quase tanto quanto eu.” (LEMINSKI, 2014b, p. 243). O primeiro capítulo, *enquanto os mongóis não vêm*, tem apenas duas páginas, nenhuma epígrafe, e trabalha como uma introdução ao método que Leminski usará para narrar parte da história da Rússia e também de Trótski: “Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de história. Comece logo lendo *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. Esse romance, de 1880, é a história de um parricídio, o assassinato do velho Karamázov por um dos seus quatro filhos.” (Ibid., p. 245).

6.1 ALIÓCHA X IVAN

Leminski utilizará o clássico de Dostoiévski para capitular o começo de sua biografia, dividi-la cronologicamente e explicar os fatores envolvidos na Revolução: Aliócha, o filho monge que mora próximo ao pai; Ivan, o filho que vai estudar fora e volta ocidentalizado e ateu; Dimitri, um hedonista, impulsivo e dionisiaco (e segundo Leminski o mais parecido com o pai); e Smierdiakóv, o filho não reconhecido, pobre, epilético e colocado numa condição servil diante dos demais. Segundo Leminski, toda revolução social de grande magnitude, como a russa, é uma luta de filhos contra pais. “Quando um dos Karamázov mata o pai, começa a Revolução Russa, esse terremoto histórico, onde Trótski teve um papel decisivo.” (Ibid., p. 246).

Vamos partir do pressuposto de que cada um dos irmãos representa não apenas um modo de ser da alma russa mas, também e sobretudo, um momento histórico vivido pelo povo russo.

Esse tipo de abordagem do problema “Trótski” vai correr o risco de ser acusado de psychologizante.

[...] Para os fanáticos pela objetividade e pela precedência do coletivo, poderá parecer indecente pretender que um mero romance pudesse ser um profeta e já conter em si todas as estruturas de um grande evento histórico, que só aconteceria quarenta anos depois.

Essa indecência, se indecência é, é nosso ponto de partida.

Os irmãos Karamázov não só retrata com perfeição a Rússia passada e presente, em suas estruturas mais profundas, mas ainda prefigura uma Rússia por vir. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 245, 246)

Para Manoel Ricardo de Lima, Leminski se vale deste recurso para exemplificar e explicitar o homem comum russo, bem como seus prenúncios históricos. Os filhos

Karamázov, segundo o autor, apresentam várias características do homem moderno, que na Rússia vivia um conflito entre o isolamento e a conexão, entre o feudalismo e o capitalismo emergente, entre a razão iluminista e o catolicismo ortodoxo. “Paulo Leminski coloca-se como exemplo deste homem, o que quer estar sempre a frente, com desejos revolucionários: históricos, sociais, econômicos, políticos. O que pode e deve ser moderno, atuante, homem e poeta de seu tempo: a poesia é uma arma.” (LIMA, 2002, p. 47). Isso porque, ainda de acordo com Lima, quem deveria triunfar entre os irmãos Karamázov, no entendimento de Leminski, era o ocidentalizado e racionalista Ivan: “e quem melhor assume este plano teórico de ação, quem representa Ivan, é Lev Davidovitch Bronstein, conhecido como Trótski.” (Ibid., p. 48). Em outras palavras: Ivan representa Trótski e ambos espelham não apenas aquilo que Leminski desejaria que triunfasse, mas também características suas, seu reflexo como *o homem que quer estar a frente*.

Outra função para este recurso, de vale-se da obra de Dostoiévski, segundo Rosimar Araújo Silva, na dissertação *O inventário poético de Paulo Leminski*, é apresentar o terreno histórico de forma esquemática, dentro da saga russa, em que o biografado terá papel decisivo. Neste esquema, cada irmão representa uma modulação particular da alma russa, e é aliado a um momento histórico vivido pelo povo: “assim, do perfil psicológico de cada personagem, é extraída a característica principal que vai apontar o caminho dos acontecimentos suscitados em cada período da história czarista até a reviravolta para revolução.” (SILVA, 2009, p. 94).

A primeira frase da biografia (já citada aqui), para Silva, na qual Leminski introduz a obra de Dostoiévski, é exemplar no que tange à desestabilização das premissas corriqueiras de um texto biográfico: “Os artistas, dizem, vão mais fundo que os colecionadores de dados e datas. Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de História. Comece logo lendo *Os irmãos Karamazov*.” (LEMINSKI, 2104b, p. 220). Para o pesquisador, a ambiguidade nas palavras “os artistas”, pode remeter tanto à obra de Dostoiévski, quanto a acentuar o teor fictício da obra, ou mesmo remeter ao próprio biógrafo. Essa construção, bem como o uso de *Os irmãos Karamazov*, vão ao encontro do que chamou de “princípio serial” não apenas da biografia de Trótski, mas de todo o *Vida*. Esse princípio se dá por meio de uma escrita desviante através do horizonte narrativo-crítico, que se mostra aos poucos e se opera por relatos documentais e ficcionais, ambos trabalhando em paralelo, e resultando não apenas num conhecimento acerca da vida do biografado, mas também acerca de outras nuances, “no âmbito da reflexão na perspectiva da literatura, da filosofia, da política, da história e da religião.” (SILVA, 2009, p. 95).

Celia Pedrosa, em *Sinais de vida e sobrevida*, no entanto, localiza neste recurso um significado mais sutil, porém bastante revelador: a morte enquanto experiência vital. A morte precoce, para a autora, é um dado significativo de todas as figuras que Leminski escolheu biografar: “Trotski, Jesus, Cruz e Sousa, e Bashô – emblemas de uma vitalidade discursiva e política que não cessa de recomeçar.” (PEDROSA, 2006, p. 68). A morte precoce é também um trágico dado que Leminski compartilha com seus biografados – os sintomas de que seu corpo estava falhando por conta de excessos, especialmente do álcool, eram evidentes, e Leminski tinha ciência disso. Essa relação com o próprio definimento ganhou tons líricos em dois poemas sequenciais de *la vie en close*: “Fiz um trato com meu corpo. / Nunca fique doente. / Quando você quiser morrer, / eu deixo.” (LEMINSKI, 2014a, p. 321). E: “vida e morte / amor e dúvida / dor e sorte / quem for louco / que volte”. (Ibid., p. 321).

Para Celia Pedrosa, no caso de *a paixão segundo a revolução*, o uso de *Os irmãos Karamazov*, além de permitir a Leminski associar o processo revolucionário ao parricídio, faz com que seu livro converse com o de Dostoiévski, cuja epígrafe inicial, nesse sentido, é reveladora: “Em verdade, em verdade vos digo que se o grão de trigo que cai na terra não morrer, fica infecundo: mas se morrer, produz muito fruto”. (DOSTOIÉVSKI apud PEDROSA, 2006, p. 68).

Como afirmamos, sua própria morte, também precoce, parece inclusive ter sido insistentemente buscada, como parte mesmo da intensidade de sua forma de experiência vital. Precoces são também as mortes que marcam sua vida familiar, como a do irmão, que se suicida, e a do filho Miguel, de câncer, com apenas dez anos. Precoces são ainda, lembremos, as mortes que marcam fortemente a vida literária e cultural desse período, como as de Torquato Neto, Cacaso e Ana Cristina César. (PEDROSA, Celia, 2006, p. 68)

É interessante notar, contudo, que Leminski não confere a todos os filhos do velho Karamázov um capítulo a parte. Isso acontece apenas com Aliócha, Ivan e Dimitri, o filho não reconhecido, Smierdiakóv, ficou de fora desta divisão. O segundo capítulo, *aliócha*, introduz este método de capitulação. Ele tem oito páginas e traz um percurso histórico sobre a conformação do império Russo, começando no ano de 1236, quando boa parte do país era ainda império Mongol. Tal percurso só irá terminar em 1812, data da tentativa de invasão napoleônica. Já neste segundo capítulo é possível localizar aquela que me parece ser a questão central que leva Leminski a se valer d’*Os irmãos Karamázov*: a guerra fraternal, e por vezes sangrenta, entre dois dos irmãos, Aliócha e Ivan. Segundo o biógrafo, a Rússia é um império surgido de entrecruzamentos (com os mongóis, Império Bizantino, as ideias vindas do ocidente e as diversas culturas e povos orientais que fazem parte de seu território ou

fronteirizam com ele) que sempre ofereceu árdua resistência, seja em termos militares, seja em termos culturais e conceituais. De um lado, Aliócha deseja manter os princípios fundantes russos e suas tradições. De outro, Ivan quer modernizar o império introduzindo ideias novas, muitas vezes vindas do ocidente. No meio do caminho está Dimitri, o hedonista que tende a um lado ou outro de acordo com a conveniência do momento.

Lênin afirmava que, ao proletariado, “a consciência tem que vir de fora”, já que, entregue às suas próprias forças, a classe operária não consegue ir além do mero sindicalismo reivindicatório, sem chegar até a ideia da revolução e de tomada do poder.

Pois bem. Na Rússia, a consciência sempre veio de fora, dos vikings escandinavos, de Bizâncio, dos mongóis.

É o que poderíamos chamar a síndrome de Ivan, o Karamázov que veio para o Ocidente estudar. E voltou com ideias estranhas.

[...] Separada do Ocidente cristão pela diferença de religião, a Rússia não foi tocada nem pelo Renascimento italiano, nem pela Reforma Protestante, os dois grandes movimentos que fundam a modernidade. É a Rússia de Aliócha Karamázov, paralisada na ignorância e na superstição. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 249, 252)

As ideias iluministas, segundo o biógrafo, só chegaram até as camadas sociais mais altas da Rússia – a imperatriz Catarina II, por exemplo, tinha muitos ocidentais como amigos, entre eles Voltaire, Diderot e D’Alembert, que tinham ideias bastante opostas àquelas empregadas pelo império russo. “Esse mundo oposto logo seria realizado concretamente no Ocidente pela Revolução Francesa (1789), que chegou à Rússia sob a forma de invasão napoleônica. Mais uma vez, ‘a consciência vinha de fora’”. (LEMINSKI, 2014b, p. 255). Com a derrota de Napoleão, que para Leminski instauraria na Rússia as bases de um estado burguês – com parlamento, eleições, ensino leigo e divisão entre os poderes executivo, legislativo e judiciário – não restava outra via que não a revolucionária. “Mas Aliócha é contra toda mudança. É aqui que Ivan entra em ação.” (Ibid., p. 255).

Em *ivan*, o terceiro capítulo da biografia, Leminski se debruça a entender os impactos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, “as duas mais importantes da história”, na Rússia ainda czarista. (Ibid., p. 257). Em outras palavras: se debruça a entender a chegada das ideias novas na terra de Aliócha.

As consequências da Revolução Francesa se deram, principalmente, no plano sociopolítico, jurídico e institucional.

A Industrial alterou por completo as relações do homem com a natureza e dos homens entre si. E, teoricamente, representaria o triunfo do trabalho humano, através das máquinas, sobre o mundo material. Em toda parte, o século XIX viveu hipnotizado por essas duas revoluções. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 257)

Diante dessas mudanças profundas, a Rússia vivia, em pleno século XIX, uma contradição: “um vasto império, meio medieval, meio asiático, que, no entanto, por sua importância militar, tinha um peso ponderável no jogo de equilíbrio entre as nações da Europa.” (Ibid., p. 259). Com a chegada de novas tecnologias, como as ferrovias, as ideias que nasceram nas revoluções francesa e industrial começam a penetrar na Rússia e quebrar “o ovo em que se encerrava o mundo de Aliócha.” (Ibid., p. 259).

Agora, Ivan não precisa mais ir ao estrangeiro conhecer as novidades e voltar com ideias estranhas. O mundo exterior, “a consciência que vem de fora”, começa a invadir a Rússia: trem, telégrafo, correio rápido, livros, jornais, notícias, sobretudo investimento de capital estrangeiro.

Durante todo o século XIX, a cultura russa se debate entre os eslavófilos, inimigos das novidades estrangeiras, e os defensores de uma atualização da Rússia em relação à Europa Ocidental. Aliócha versus Ivan. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 259)

Aos poucos, as ideias liberais e principalmente as socialistas passam a entrar, permanecer e propagar-se na Rússia: “São niilistas, anarquistas, *naródniki*, terroristas, por fim, comunistas, marxistas da Primeira Internacional. A Rússia está cheia de Ivans.” (Ibid., p. 260). Dentre essas tendências, destaca-se os *naródniks*, “talvez o mais russo de todos os movimentos revolucionários do século XIX.” (Ibid., p. 260). A ideia dos *naródniks*, vindos das classes mais altas da sociedade, tinha como base a sublevação e a revolta para levar a cabo uma transformação social profunda que implantasse uma espécie de comunismo agrário. Eles acreditavam, tais quais os anarquistas e diferente dos marxistas, no potencial revolucionário do camponês.

Foi através do *naródniki* Plekhánov que o marxismo chegou à Rússia.

Depois de vários atentados contra policiais e autoridades, os radicais prepararam um que matou o czar Alexandre II, em 1881.

A repressão foi implacável. Os chefes do movimento foram presos, torturados e executados.

Um dos irmãos Karamázov (qual?) tinha matado o pai.

[...] Lênin, aliás, foi muito crítico em relação aos *naródniki*, nos quais reprovava a escolha pelos camponeses, de quem ele nunca gostou. Sua inteligência lhe dizia que a revolução e o futuro viriam do proletariado industrial urbano. O marxismo é uma ideologia essencialmente urbana, nascida do mundo industrial, e se aplica muito mal ao campo.

Apesar do seu fracasso histórico, o movimento *naródniki* foi fundamental no encaminhamento da derrocada do czarismo e da vitória da revolução comunista. E *naródniki* foi Trótski, na adolescência, antes de se tornar marxista. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 261)

O quarto capítulo, *dimitri*, conta a história da vitória de Ivan sobre Aliócha, e introduz os primeiros dados biográficos a respeito de Trótski. O capítulo tem nove páginas e uma

epígrafe: “A Rússia, o elo mais fraco... - LÊNIN”. (LÊNIN apud LEMINSKI, 2014b, p. 263). A epígrafe se explica, pois Lênin, da mesma forma que Marx, acreditava que a revolução comunista estalaria primeiro em centros já urbanizados, com uma massa proletária conformada e aguerrida, como era o caso da Alemanha, não da Rússia. De qualquer forma, segundo Leminski, Lênin estava certo ao afirmar que a consciência vinha de fora.

Dos seus principais líderes, Lênin era mestiço de calmuco (um tártaro) com alemão (o sobrenome de sua mãe era Stein), natural de Simbirsk, no interior oriental do país. Stálin (Ióssif Djugachvili) era um asiático, do Cáucaso, da Geórgia, que sempre falou russo com forte sotaque georgiano. E Trótski (Liev Davidovitch Bronstein) era um judeu ucraniano. Mais uma vez, “a consciência vem de fora”. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 263)

Os nomes dos líderes da revolução são, na verdade, codinomes. A graça do biografado, como vimos, é Liev Davidovitch Bronstein. Trótski era o nome de um carcereiro, quando das primeiras prisões de Davidovitch, que resolveu adotá-lo pois seu verdadeiro nome já era conhecido nas delegacias e serviços de espionagens russos. O futuro líder revolucionário era filho de um judeu, fazendeiro do sul da Ucrânia, e de uma mulher “mais sofisticada intelectualmente, de origem urbana, zelava mais pelos ritos judaicos tradicionais”. (Ibid., p. 264).

6.2 O SOPRO ÉPICO-UTÓPICO

É neste ponto que Leminski começa a revelar os motivos de sua admiração por Trótski. Apesar de ser judeu, nunca se deixou amarrar pela ortodoxia religiosa: “Talvez esteja aí a raiz da extraordinária liberdade de pensamento crítico que sempre lhe foi característica, como teórico, como orador e como homem de ação.” (Ibid., p. 264). Segundo Leminski, em breve Trótski encontraria uma “igual agudeza em outra inteligência, a de Lênin” - mas este, ainda de acordo com o biógrafo, era mais imediatista e mesmo em seus mais brilhantes ensaios, nunca foi muito além de Marx e Engels. (Ibid., p. 264).

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. Mas a máquina mental e intelectual de Trótski era mais complexa que a de Lênin. Seus interesses eram mais plurais. Suas leituras, mais diversificadas. Seu horizonte, muito mais amplo. Leia-se, por exemplo, o voo utópico do final do ensaio “Arte revolucionária e arte socialista”, capítulo oitavo do seu livro *Literatura e revolução*. Lênin jamais poderia ter escrito essas páginas de um sopro verdadeiramente épico-utópico sobre o novo homem que o socialismo poderia criar. Nem poderia dizer, como diz

Trótski, nesse mesmo livro: “a arte se fundirá com a vida, quando a vida enriquecerá em proporções tais que se modelará, inteiramente, na arte”. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 265)

Trótski, portanto, era portador de uma inteligência sensível e plural, que nem mesmo os horrores da guerra e os dissabores da vida puderam afetar. Só ele, dentre os bolcheviques, tinha esse sopro “épico-utópico” que abarca os devaneios poéticos e literários. Leminski era também um portador de inteligência sensível e plural: poeta, ensaísta, compositor, um leitor interessado em múltiplos e desconexos temas como o zen e o formalismo russo, o simbolismo brasileiro e John Lennon, a publicidade e o anarquismo, Caetano Veloso e Messer Alighieri, a MPB e o punk, drogas e cristianismo, e etc. Domingos Pellegrini, em *Minhas lembranças de Leminski*, foi testemunha deste ecletismo temático.

Por causa das vodkas, claro, em vez do vinho usual, a bebida destilada passando um apagador nos neurônios. E a cara espantada de César é expressão daquilo de que só então Pé Vermelho percebe nitidamente: que só com Paulo Leminski manteve conversas tão entretentes e intensas, o único intelectual com quem podia conversar de ikebana a tae-kon-do, de haicai e heráldica, de política à poesia, de arte da guerra à guerra dos egos nas artes, o Leminski egocêntrico que, porém, esquecia de si ao falar de algum ídolo, tomado de paixão feito moinho de braços e bigodões a se agitar ao vento do entusiasmo pela diversidade, pela genialidade, pela excentricidade, como também pela simplicidade, para ele a expressão mais fina da beleza, como disse um dia com olhos úmidos. (PELLEGRI, Domingo, 2014, p. 90)

Assim como em Trótski, os interesses de Leminski “eram mais plurais. Suas leituras, mais diversificadas.” Ressoa em termos como “voo utópico”, “sopro verdadeiramente épico-utópico”, a compreensão que Trótski tinha a respeito das vanguardas, das quais Leminski foi um herdeiro – talvez por isso a passagem destacada dê a impressão de que não se trata apenas de um espelhamento (Leminski lendo-se em Trótski, destacando no líder bolchevique pontos que também caracterizam e ele, Leminski), mas também de um (auto)maravilhamento que diz respeito à argúcia e profundez do entendimento que seu biografado tinha justamente com relação àquilo que os conecta: a capacidade de ler, compreender e admirar temas diversos, de enxergar na arte de vanguarda não só validade, mas também um mecanismo de luta, e principalmente de fazer tudo isso com extrema sensibilidade.

Lênin, por outro lado, jamais viu com bons olhos, ou ao menos compreendeu a fundo, as vanguardas artísticas da época – futurismo, suprematismo, além de nomes como Eisenstein, Maiakóvski e etc. -, ele tinha um gosto artístico conservador. Por outro lado, Trótski era um crítico literário muito agudo – Leminski chega a afirmar que o ensaio *Literatura e revolução*, foi “o mais extraordinário livro sobre literatura que um político jamais escreveu.”

(LEMINSKI, 2014b, p. 266). Isso explica, em partes, a admiração que o poeta tinha com relação a Trótski – percebia nele um *compromisso* mais sincero com a liberdade artística, com sua manutenção, ampliação e com seu potencial transformador; isso se deve ao fato de Trótski ter uma visão mais sensível, mais libertária, e portanto mais *alinhada* ao que o próprio Leminski entendia sobre o papel da arte, da literatura e do escritor, seja na sociedade capitalista, seja na socialista.

Raymond Williams tratou do tema em dois artigos homônimos, *Alinhamento e Compromisso*, publicados em *Marxismo e Literatura* e *Resources of Hope*. Focarei no artigo presente no primeiro livro. Nele, Williams aborda um tema recorrente na análise literária marxista: a relação entre escritos, escritores e sociedade, e as diferentes interpretações daquilo que se considera *alinhamento* e *compromisso*. Segundo Williams, há no marxismo uma proposição central, presente na fórmula de infraestrutura e superestrutura, e também na ideia alternativa de consciência socialmente construída, que dita que a escrita é, num sentido relevante, sempre alinhada. Ou seja, explícita ou implicitamente, a experiência selecionada pelo escritor parte de um ponto vista, que pode ter inúmeras naturezas. “Mas, se toda escrita nesse sentido é alinhada, de que serve, a qualquer momento, a exigência de um ‘compromisso’?” (WILLIAMS, 1979, p. 199). Williams pergunta-se se a exigência de que se escreva a partir de um ponto de vista específico – como por exemplo de um ponto de vista marxista, revolucionário ou fascista – não seria, por si só, uma exigência de filiação, conversão e mesmo de obediência. O compromisso, ainda segundo Williams, caso signifique alguma coisa, precisa ser consciente, ativo e aberto, em outras palavras, precisa ser uma escolha do escritor, afinal qualquer ideia pode sofrer abusos de uma ordem controladora. A questão fundamental, para Williams, no que tange ao tema do alinhamento e do compromisso, é a natureza da transição para a análise histórica, pois a força central do marxismo, nesse campo, é a conexão entre teoria e prática. Mas nem todos os pensadores marxistas são tão heterodoxos, e Williams cita uma convergência entre Lênin e Trótski a esse respeito – suas ressalvas são pedra de toque para o entendimento do endurecimento da necessidade de *compromisso* para uma literatura dita “socialista”.

São essas as formulações e qualificações flexíveis de um estilo do pensamento marxista, relativamente próximas, em espírito, ao que Marx e Engels incidentalmente indicaram. As questões mais difíceis, e com elas as formulações mais difíceis também, surgiram em relação direta com a prática revolucionária aberta: na revolução russa e na revolução chinesa, Lênin e Trotsky consideraram os escritores, como outros artistas, necessariamente livres para trabalhar ao seu gosto: “para criar livremente segundo seus ideais, independente de qualquer coisa” (Lenin, *Collected Works*, 1960, iv, 2, 114); “permitir... completa liberdade de autodeterminação no campo da arte”

(Trotsky, *Literature and Revolution*, 242). Mas ambos fizeram ressalvas, Lênin sobre a política cultural da Revolução, que não podia “deixar o caso desenvolver-se em nenhuma direção”, e Trotsky sujeitando a autodeterminação ao “padrão categórico de ser a favor ou contra a Revolução”. Foi a partir das ressalvas, e não das afirmações, que uma versão do “compromisso” se tornou prática e poderosa, estendendo-se do nível de política cultural geral até a especificação da forma e conteúdo da literatura “comprometida”, ou “socialista” (os termos hoje em uso são intercambiáveis). (WILLIAMS, Raymond, 1979, p. 201)

As posições de Lênin e Trótski se justificam, com ressalvas, pelo contexto revolucionário. É certo que as relações sociais, que estão tensionadas por um estágio de revolução social, sofrem pressões e limites (que são “determinações autênticas” para Williams) dentro do âmbito do compromisso. “O compromisso é, rigorosamente, um alinhamento consciente, ou uma modificação consciente de alinhamento.” (Ibid., p. 203). Mas é claro que a prática social e material da literatura está sujeita às relações reais e circunstanciais, que podem deslocar ou deformar qualquer prática ou compromisso, tornando-se uma espécie de ideologia. “A ‘ideologia’ e ‘tendência’ conscientes, apoiando-se mutuamente, devem então ser vistas, com frequência, como sintomas de relações sociais específicas e fracassos de relações.” (Ibid., p. 203). Assim sendo, para Williams, a posição marxista mais interessante, por conta de sua ênfase na prática, é a que define as condições pressionantes e limitadoras dentro das quais, em dada circunstância e momento, tipos específicos de literatura podem ser feitos e que, ao mesmo tempo, ressalta de maneira correspondente as relações imprescindíveis existentes em outros tipos de literatura. “Em qualquer sociedade específica, numa frase específica, os escritores podem descobrir em sua literatura as realidades de suas relações sociais e nesse sentido, de seu alinhamento.” (Ibid., p. 203).

Discussões anteriores do compromisso são, com efeito, uma variante do formalismo (uma definição abstrata ou imposição de um estilo “socialista”) ou uma versão posterior do romantismo, na qual o escritor se compromete (como homem e escritor, ou com nuances entre os dois) com uma causa. A posição marxista mais significativa é um reconhecimento da ligação radical e inevitável entre as relações sociais reais do escritor (consideradas não só individualmente, mas em termos das relações sociais gerais da “literatura” numa sociedade e períodos específicos, e dentre estas as relações sociais existentes em determinados tipos de literatura), e o “estilo”, ou “formas”, ou “conteúdo” de sua obra, agora considerados não abstratamente, mas como expressões dessas relações. Tal reconhecimento será inútil se for, em si, abstrato e estático. (WILLIAMS, Raymond, 1979, p. 203)

As relações sociais reais estão imersas, portanto, na própria prática da literatura, e também nas relações em que a literatura é lida. “Escrever de maneiras diferentes é viver de

maneiras diferentes. É também ser lido de maneiras diferentes, em relações diferentes, e com frequência por pessoas diferentes.” (Ibid., p. 204). Essas possibilidades, para Williams, são escolhas específicas e não abstratas: são específicas dentro das relações sociais reais do escritor em suas formas mais concretas, nas notações reais e possíveis, bem como nas convenções, formas e linguagem. Dessa forma, prossegue Williams, reconhecer o alinhamento é aprender sobre as especificidades reais e totais do compromisso. Tendo em mente essa relação direta entre realidade social real e prática literária, à luz da discussão entre alinhamento e compromisso, uma realidade que se mostre revolucionária, levando em conta aqui todo seu processo (da possibilidade de tomada de poder até a manutenção deste e a implementação do socialismo), como foi o caso de Lênin e Trótski, o marxismo se mostra permeável à elevação dos rigores e a uma vigilância mais contundente no conteúdo e na forma de se fazer literatura. Se um rigor e uma vigilância no conteúdo já são extremamente problemáticos, mesmo num momento revolucionário, este problema se avoluma no tocante à forma, particularmente no contexto da Revolução Russa.

As vanguardas artísticas (que se iniciaram antes da revolução, mas prosseguiram em meio à conformação da URSS) atacavam justamente a forma, ou seja, o caráter social da arte. Maiakóvski escreveu: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.” (MAIAKÓVSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 320). Em *Um escritor na biblioteca*, Leminski reforça essa ideia a respeito da importância da forma na arte, e particularmente na poesia. “A arte é a coisa mais social que existe, tanto que as formas são o social da arte. Você herda as formas. Mexer com as formas é um ato anti-social. [...] Esse é o risco das vanguardas, da experimentação, que mexe nas formas.” (LEMINSKI, 1985, p. 15). Talvez por isso, Leminski refletirá no capítulo *a paz e a guerra civil*, sobre os motivos que levaram a era soviética a ser tão pobre no que tange a produzir grandes artistas, grandes obras, grandes tendências, mesmo trazendo atrás de si uma história extremamente profícua nas artes e na crítica.

Artisticamente, os anos 1920, o período da NEP, foram a Idade de Ouro da arte soviética. Jamais se vira tamanha explosão de talento criador. Para ilustrá-lo, bastam os nomes de Eisenstein, Djiga-Viértov e Pudóvkin, no cinema, Stanislávski e Meyerhold, no teatro, Maiakóvski, Khliébnikov e Iessiênin, na poesia, Isaac Bábel e Bóris Pilniak, na ficção, Kandinsky, Maliévitch, Chagall, Larionov, Tátlin, El Lissítzki, nas artes visuais. Todos eles tiveram seu apogeu criativo nos anos 1920, sob o impulso da Revolução. Quase todos apoiaram, a seu modo, a implantação do comunismo e o nascimento de uma nova sociedade (o caso de Maiakóvski é, quase, exemplar). Muitos seriam depois vítimas do brutal obscurantismo da era stalinista (Bábel, Meyerhold, Pilniak). Mas não seria correto apresentá-los, como se faz, como modelos de uma arte soviética, a arte criada pelo socialismo. Todos esses artistas, entre os maiores do século XX, nasceram e se desenvolveram no período czarista. Seus vanguardismos e futurismos não

são bem vistos na URSS até hoje. Eles mexeram demais com as formas. Ora, como via Lukács, corretamente, “o social, na arte, é a forma”. Quem mexe na forma mexe no que não lhe pertence (Adorno, um pensador marxista, viu melhor: “A arte é antissocial”). (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 322)

Nesse sentido, Raymond Williams argumenta, no mesmo artigo, que caso o escritor deseje mudar a realidade de suas relações sociais e de seus alinhamentos, todo o processo social é imediatamente questionado: “[...] o escritor numa revolução está, necessariamente, numa posição diferente do escritor sob o fascismo ou dentro do capitalismo, ou no exílio.” (WILLIAMS, 1979, p. 204). Isso não significa que o escritor adie a forma como faz literatura, no aguardo de algum câmbio social, porém, sendo toda prática específica, bem como sua existência social real, ela não pode se separar da situação, do momento. “Como todas as situações são dinâmicas, tal prática é sempre ativa e incapaz de desenvolvimento radical.” (Ibid., p. 204). Isso é bastante verificável em Trótski, que desterrado por Stálin prosseguiu sua produção teórica alinhando-a a sua nova situação de exilado, perseguido político e, especialmente, de marxista-leninista que vê e analisa de longe, e com olhar crítico, o desenvolvimento do socialismo soviético que ajudou a criar e do qual foi apartado.

6.3 A VAIDADE INTELECTUAL DOS PRIMEIROS DA TURMA

Essa espécie de autonomia intelectual, perpassada por um incrível talento crítico e engenho com as palavras, que Trótski carregou desde os tempos de *naródniki* até o exílio (que certamente impactou seu *compromisso* como crítico, ora com o socialismo real e o governo soviético, ora com seu ideal utópico já distanciado da URSS de Stálin), certamente encantavam Leminski. O biógrafo identifica na juventude de Liev uma transformação importante, que teve impacto direto em sua formação como intelectual. Trata-se de sua mudança para Odessa, o maior porto do mar Negro, uma cidade relativamente grande e bastante cosmopolita. Trótski ficou hospedado na casa de parentes e lá “iniciou-se numa vida intelectual muito cuidada, música clássica, hábitos polidos, leituras de clássicos russos e europeus em geral (Goethe, Púchkin, Tolstói, Dickens).” (LEMINSKI, 2014b, p. 266). Para Leminski, essa mudança fez com que o jovem camponês ucraniano se tornasse um judeu urbano de classe média, com boa educação e traquejos na alta cultura.

Em Odessa, frequentou uma escola alemã, ligada à Igreja luterana, onde estudou, entre as matérias do currículo, francês e alemão. Nessa escola, a

Realschule, parece ter sido aluno excepcionalmente sério, sempre o primeiro da classe.

Já podemos ver aí os germes da vaidade intelectual que sua figura sempre irradiou, a certeza de ser mais inteligente do que os outros, de ver mais longe ou pensar mais fundo, vaidade que só se transformava em modéstia diante da figura superlativamente carismática de Lênin (e isso só depois de muita briga entre os dois...). (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 267)

Neste trecho, uma vez mais, temos Leminski destacando em Trótski características que também lhe competem e lhe distinguem. Em *Minhas lembranças de Leminski*, Domingos Pellegrini seleciona uma frase dita pelo poeta numa mesa redonda no Othon Hotel, em São Paulo: “Sempre fui o primeiro aluno da turma, sempre tive esse vício.” (LEMINSKI apud PELLEGRINI, 2014, p. 96). Leminski e Trótski, sempre os primeiros alunos da turma. A *vaidade intelectual* (como se suporia nos primeiros da turma) é a segunda característica compartilhada pelos dois, como bem explica Sandra Novaes em *O reverso do verso*.

E se há uma coisa que o poeta cultivou com cuidado foi essa vaidade, a de saber e a de conhecer muito mais do que os simples mortais. São famosas as cenas na universidade no curto tempo em que lá passou. Discutia com os professores e perturbava-os com seus argumentos. Outro exemplo disso aparece na carta 26 escrita à Bonvicino, onde sem cerimônia, através de desenhos como os das placas de rua marcando sinalização de obra, ele faz uma pequena apologia à literatura e à erudição: “...Literatura a dez ms, Parem!, Atenção, curva verbal mais adiante, Cuidado! Eruditos trabalhando, Os Senhores estão chegando em vida. Benvindos!, Ben vindos à vida, Vida à vista, 30kms para vida, 20... 10...”. Na carta 9, anterior a esta, repensando o seu trabalho com a publicidade diz: “...às vezes meu ego mandarínico de letrado e de escriba me pergunta se eu não estou me atolando demais na “mediocridade” das massmídias (...) já fui um erudito...”. Essa auto-nomeação, como se vê, não tem cronologia, aparece em ritmo desordenado, mas é sempre recorrente. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 69)

Ambas as vaidades, a de Trótski e a de Leminski, são vaidades intelectuais, oriundas de uma espécie de autoconsciência de que são mais inteligentes que os demais, que buscaram e represaram em si mais conhecimento, e com mais profundidade e diversidade. É provável que Trótski tivesse inúmeras outras vaidades, e é justamente por isso que o destaque que Leminski faz da *vaidade intelectual* se mostra um fragmento autobiográfico tão contundente. Mas Trótski tinha uma outra característica marcante (e esta me parece ser singular), a qual, segundo Leminski, marcou toda sua vida: as metamorfoses - mudanças abruptas de posicionamento, de ideias, de ideologias e a subsequente conversão apaixonada à novidade⁷¹.

Em 1896, uma greve de 30 mil operários industriais paralisou São Petersburgo. Trótski, a princípio, tomou o partido *naródniki* contra o marxismo, que lhe parecia “frio e desumano”, “uma doutrina seca e sem

71 Leminski também guardava uma paixão pelo novo, como exposto na inclinação que teve pelo movimento punk. No entanto, me parece que essa paixão continha reservas e não era, como a de Trótski, abrupta e total.

sangue”, “uma ideologia boa para lojistas e comerciantes”, dizia. Sua conversão ao marxismo viria a seguir por influência de Shvigóvski, o jardineiro tcheco da família Sokolovski, que mantinha reuniões secretas com jovens a quem expunha o marxismo.

A conversão de Trótski foi fulminante.

Recusou a mesada que o pai lhe pagava, e passou a viver de aulas particulares. Abandonou os confortáveis aposentos que ocupava, e foi viver numa pensão pobre, junto com outros estudantes que, como ele, estavam vivendo a transição ideológica da doutrina *narodniki* para o marxismo. Esta metamorfose inesperada é típica de Trótski, e apareceria depois em outros momentos de sua vida, tão rica em transformações. Esse seu modo de ser lhe criará não poucas complicações no futuro. Para os mais lerdos, gente de psiquismo mais estável, a volubilidade das mudanças que marcam a carreira de Liev pareceram, muitas vezes, apenas manifestações de um oportunismo individualista, evidências da sua inconsistência ideológica e política. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 269)

O quinto capítulo, *a faísca*, que tem nove páginas e nenhuma epígrafe, traça algumas destas metamorfoses de Trótski. Nele, Leminski detalha a trajetória de Liev até se tornar um membro importante do partido comunista – desde sua conversão de *narodniki* para menchevique, até finalmente tornar-se um bolchevique. Em 1905, conta o biógrafo, Trótski foi deportado para a Sibéria pela primeira vez. Com ele vão sua esposa Aleksandra Sokolovskaia e sua filha, então com dez meses. Torna-se rapidamente o líder da União Siberiana Social-Democrata, que agregava trabalhadores da estrada de ferro Transiberiana e os deportados. Na Sibéria, dedicou-se principalmente à vida intelectual, lendo com assiduidade, estudando e lecionando para companheiros de desterro. (LEMINSKI, 2014b, p. 272).

Nesta época, produziu ensaios sobre Nietzsche, Zola, Ibsen, Górkí, Maupassant, todos à luz da doutrina marxista. “Mas 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.” (Ibid., p. 273). Foi neste período de exílio que Trótski começou a escrever o ensaio *Literatura e revolução*, que seu biógrafo tanto preza. “Entre prisões e degredo, Trótski amargou quatro anos e meio”, e sua primeira fuga, aos 23 anos, o leva a Kharkov e Kiev, antes de receber a mensagem do então editor do jornal marxista e clandestino *Iskra*, Vladimir Ilyich Ulyanov, conhecido como Lênin, que dizia: “Venha”. (Ibid., p. 275). Logo estaria em Londres, ao lado dos futuros companheiros de revolução.

Graças ao seu vigor de pensamento e brilho estilístico, características que nunca o abandonaram, Trótski foi prontamente aceito no ninho de cobras que era a redação do *Iskra*. As inevitáveis diferenças logo começaram a vir à tona, naquele ambiente sufocante, obcecado pela ideia de conspiração.

[...] Não demorou para que Lênin e o recém-chegado Trótski começassem a se estranhar, em termos de tática política, prioridades, pauta de jornal.
 [...] Seja como for, foi nas disputas na redação do *Iskra* que as futuras lideranças e tendências da Revolução de Outubro se definiram. Foi aí que se afirmaram com nitidez a inexorável vontade de revolução e o carisma de liderança de Lênin, para não dizer seu perfil despótico e centralizador, aos olhos de um burguês ocidental, banhado nas liberais águas da Revolução Francesa. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 275, 276)

O primeiro congresso Social-Democrata (palavra que na época era usada para denominar grupos de tendência marxista e separá-los dos *narodniki* e dos social-revolucionários, adeptos do terrorismo) aconteceu em 1903, em Bruxelas. Foi ali que os social-democratas dividiram-se em mencheviques (em russo, minoria) e bolcheviques (maioria). “Essa divisão, que, depois, teria consequências tão graves, teve sua origem numa questiúncula interna sobre a composição do quadro de redatores do *Iskra*. Nessa disputa, fez-se uma eleição interna e a proposta de Lênin ganhou por dois votos.” (Ibid., p. 276). As distinções entre eles, no entanto, eram grandes. Os bolcheviques, agregados ao redor de Lênin e gradativamente cada vez mais leninistas, advogavam por uma espécie de divinização do partido, pelo monopartidarismo coeso em seus objetivos, pelo *socialismo real*. Além disso, eram radicais no que dizia respeito ao papel de cada classe na revolução: ela deveria ser levada a cabo em nome do proletariado e os demais estratos (alta e pequena burguesia, Forças Armadas, intelectualidade, classe média e etc.) eram apenas inimigos. Os mencheviques, entre eles, na época, Trótski, eram mais flexíveis e admitiam um papel à classe média e à pequena burguesia no processo revolucionário. (Ibid., p. 277).

Mas o problema vital era a questão do Partido, a célula-mãe da Revolução. Perfeitamente cômico da necessidade de um partido forte e centralizado, Trótski se debateu, durante anos, com a ideia de um partido único, cérebro central de todos os movimentos, senhor das armas e da ortodoxia ideológica. Liev sempre foi muito vaidoso de sua inteligência. Na militância revolucionária, sempre buscou satisfações do “ego”. A ideia de um partido, um bando de funcionários, ditando, ex urbe et ex orbe, o que é certo e o que é errado, sem direito à apelação, devia lhe parecer uma monstruosidade, um escravagismo mental, indigno das plenitudes que a utopia de Marx prometia. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 278)

Uma vez mais Leminski sublinha a *vaidade intelectual* de Trótski e o interesse que tinha em satisfazer seu *ego*, mesmo que fosse necessário valer-se da militância política. Não é difícil encontrar aqui semelhanças com Leminski, um notório egôlatra (como ficou evidente no trecho de *Minhas lembranças de Leminski* destacado anteriormente). Não à toa, um dos capítulos da biografia escrita por Pellegrini leva o título de *O Estrategista*. Pellegrini, já nas considerações finais do livro, escreve que seu amigo se caracterizava por “seu romantismo, sua irônica egolatria, seu debochado martirismo.” (PELLEGRINI, 2014, p. 187). Ecoa aqui

trecho da carta 9 de Leminski para Bonvicino, incluído no trabalho de Sandra Novas, em que o poeta fala de seu “ego mandarínico de letrado e de escriba”. A pesquisadora vai mais além no que diz respeito ao egocentrismo do poeta, tomando outra vez as cartas como base.

Seguindo a seqüência das cartas, sabe-se que esta acima citada, mesmo sem ser datada, é de 1979. Três anos antes, 1976, Leminski diz na carta 42: “...adquiri a prática (saudável, a meu ver) de submeter as coisas q. faço a maior n.º de pessoas possível, repertórios vários, feed-backs, respostas das bases, não produzir arbítrios de forma e cor, porq. eu gosto e o octávio paz aprecia... a prática da mensagem é uma coisa compartilhada”. Com isso percebe-se a oscilação dos movimentos do ego, que passa por altos e baixos, como para qualquer pessoa, mesmo que nele o ego fala bem alto. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 151)

A pesquisadora identifica ainda em Descartes (personagem central e “oculto” de *Catatau*) e em Narciso (personagem de *Metaformose*) um acercamento ególatra feito por Leminski.

Em Descartes e Narciso, o movimento do ego, tal qual em Leminski. Desse modo, início e fim de um caminho se unem pelo traço forte de um “eu” que se des-forma e se con-forma, trans-formado em Bêbado e em Fábula. Ao fazer isso, reúne simbolicamente, por meio da palavra, o indivíduo e o autor Leminski, o começo e o fim de sua obra [...]. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 223, 224)

São fartas em sua bibliografia, cartas e entrevistas, a autobajulação com relação ao seu farto repertório intelectual e seu vigor criativo – o escritor e crítico Jaques Brand, quando da publicação de *Catatau*, escreveu um artigo intitulado *Do Bigorrilho para o Mundo*, em que destacava o ego de Leminski, além das boas sacadas contidas na obra, o que rendeu uma resposta dura do poeta. (VAZ, 2009, p. 176). Em resenha para o jornal *Folha de São Paulo* sobre o livro *Envie meu dicionário*, o jornalista Bernardo Ajzenberg escreve: “As cartas de Leminski testemunham, também, algo essencial para a configuração de um mito: acima de tudo, a paixão pelo ato de escrever, o apego à palavra bem explorada, a inquietação. [...] Senhor de um ego inchado, o poeta também sabe ser ferino.” (AJZENBERG, *Folha de São Paulo*, 1999). Mais contundente, talvez, seja a entrevista que o próprio Leminski deu ao jornalista Aramis Millarch, em 10 de outubro de 1982.

Eu acho o seguinte, quem quer que se expresse em arte e não sei o que, que se dedique a outras pessoas... o ego é resultado disso aí... você está dando. [...] Eu estou dando, eu tenho dado beleza, eu tenho dado verdade, eu tenho dado horas e horas para chegar assim a algumas pessoas que me amam ou possam me amar. Eu faço um poema que eu garanto a você que eu levei... o *Catatau* eu levei oito anos, você sabe o que é levar oito anos pra fazer? Sabe o que isso significa humanamente? Significa respeitar profundamente as pessoas. Eu não acho que as pessoas sejam idiotas, nem imbecis, nem nada, é uma prova de carinho, eu quero dar inteligência, que eu sei que eu terei

inteligência pela minha frente, coisas a aprender, então eu também quero ensinar, entende? Nenhum artista pode ser acusado de excesso de ego, isso não existe, (LEMINSKI, Paulo. Entrevista: Paulo Leminski. *Tabloide Digital*, out. 1982. Entrevista concedida a Aramis Millarch)

Se, por um lado, Trótski satisfazia parte de seu ego e de sua vaidade por meio da militância política, Leminski o fazia por meio de sua “militância” poética – de todo modo, em ambos, era a palavra, a potência intelectual e o conhecimento acumulado, as fontes e os instrumentos de ingerência da vaidade e do ego. E como advogou Leminski – nem ele, poeta, tampouco Trótski, artista da revolução, podem ser acusados de excesso de ego.

6.4 SANTIDADE E UTOPIA

Essa aproximação pela vaidade intelectual e pela cultura do ego serão recorrentes ao longo da biografia. No entanto, no sexto capítulo, *ensaio geral*, ele pouco aparece. O capítulo, que tem dez páginas e nenhuma epígrafe, se deterá na fracassada revolução de 1905 – decorrente, segundo Leminski, da guerra Russo-Japonesa – e na organização do partido comunista para o ataque final, de 1917. Para o biógrafo, foi a desmoralizante derrota para os japoneses que culminou na revolução “democrático-burguesa” de 1905. Ela duraria dois anos e fracassaria em seu intuito principal (a derrocada do czarismo), mas foi decisiva para colocar em xeque o poder totalitário e abrir brechas revolucionárias no tecido social russo. Um elemento, em especial, veio à tona, tornando-se a base da revolução posterior, que levaria a Rússia ao socialismo.

Mas, no interior da derrotada revolução, quase que imperceptivelmente, tinha nascido, espontaneamente, uma instituição que viria a desempenhar papel central na revolução seguinte, a vitoriosa de 1917. Eram os soviets, assembleias de operários, camponeses e soldados, os humilhados e ofendidos da Rússia, uma forma primária e original de democracia popular, nascida sem interferência das elites revolucionárias da intelligentsia. Uma democracia de baixo para cima, trabalhadores votando livremente em seus representantes, acatando suas deliberações, acompanhando suas diretrizes. Nos soviets, os operários russos inventaram a democracia, que a elite não tinha conseguido. (LEMINSKI, Paulo, 2014B, p. 284)

Não apenas para o governo, mas particularmente para a elite revolucionária, o aparecimento dos soviets foi um acontecimento surpreendente. A princípio, Lênin e boa parte dos futuros líderes da revolução, incluindo Trótski, condenaram a “democracia dos soviets” por enxergarem neles um fator desagregador, uma força dispersiva. Ao invés de tomar as

decisões num núcleo duro e coeso, a condução revolucionária teria agora de passar por assembleias populares, por homens hipoteticamente despreparados intelectualmente e teoricamente desequipados. Não havia, contudo, formas de barrar a nova organização operária e popular. Em meio à ebulição revolucionária e às greves iniciadas em 1905, a polícia russa inicia uma série de encarceramentos que devolverá Trótski à prisão, junto a inúmeros operários, também enjaulados durante uma assembleia soviète.

Depois de cinquenta dias de agitação, as tropas do czar invadem o recinto das reuniões, e dão por encerrado o primeiro soviète da história, levando presos todos os seus líderes, Trótski inclusive.

[...] Preso esteve Trótski, mas não inativo. Prometia ser tumultuado o julgamento dos chefes do soviète de Petrogrado. Muitas greves de vulto tinham protestado contra sua prisão. Tão brilhante falando, quanto escrevendo, Trótski atuou como advogado da assembleia, durante o julgamento. Sua defesa procurou contestar a acusação mais grave: a de preparação de uma insurreição armada. Em novembro, saiu o veredicto. O soviète era absolvido da acusação principal. Quanto a Trótski e outros líderes, exílio perpétuo na Sibéria, e perda de todos os direitos civis. Era na cabeça que o czarismo queria ferir o movimento. Trótski e os companheiros foram remetidos, depois de quase um mês de viagem por trem, até a colônia penal de Obdorsk, perto do rio Ob, a mil e seiscentos quilômetros de qualquer ferrovia ou posto telegráfico. Mais uma vez, Trótski foge, desta vez, antes de chegar ao destino. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 286)

O encarceramento e suas consequências para os líderes da revolução renderam à biografia um parágrafo a parte. Leminski pontua que eles passaram longos anos atrás das grades, também no exílio, no degredo. “Anos sem vida sentimental ou sexual, sem convívio social, sem fonte de renda fixa, sem família, anos sem paz, anos com medo, com raiva, alimentados apenas pela certeza de que lutavam por um mundo melhor.” (LEMINSKI, 2014b, p. 285). A ideia de uma luta abnegada por algo maior, Leminski aproxima, uma vez mais, do conceito de *santidade*. “Se o conceito de santidade, significando autoentrega idealista a uma causa maior, ainda faz algum sentido, bem que poderíamos aplicá-lo a esses ‘santos da Revolução’”. Os líderes da revolução são “heróis dedicados à mais difícil das tarefas, a transformação radical do ordenamento sociopolítico-econômico de uma sociedade.” No entanto, Leminski faz um alerta: “Os santos, claro, são cruéis. Suas virtudes nos colocam em xeque, eles estabelecem os limites, os recordes, os máximos do viver humano. A integridade do seu sacrifício zomba de nossa mediania.” (Ibid., p. 286).

Este conceito de santidade não é inédito, Leminski já havia utilizado-o na biografia que escreveu de Bashô, e sobre o qual já nos detivemos. Recuperamos aqui o debate com o intuito de comparação, bem como de exemplo de interrelação entre os textos biográficos. Em *a lágrima do peixe*, o biógrafo escreve: “Se santos são aqueles que mantêm comunicação

privilegiada com alguma transcendência, Deus ou deuses, com a morte destes, não há mais santos. Só que tem um problema. É que há santos.” Segundo Leminski, estes santos podem ser santos artistas, santos poetas, santos atletas e “santos marxistas, inclusive.” (Ibid., p. 95).

Que outro adjetivo calharia, por exemplo, para os bolcheviques de Outubro, esses Lênin, Trótski, Stálin, Kamenev, Zinóviev, Bukhárin, Rádek, Dzerzhinski, santos da Revolução, ratos de esgoto durante tantos anos, diante da polícia czarista, carregando acesa a chama de uma ideia, evangelhos, frases, diretrizes, coerências, frasespalavras-chave? Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Ideia.

Deus, chamo aqui, é tudo aquilo (ou aquilo tudo) que faz a gente viver, com plenitude mental e espiritual, vida boa de ser vivida: chame-se Ra, Amon, Aton, Zeus, Iavé, Jesus, Xangô, Buda ou revolução. O sentido: a interpretação final do gesto de existir. O para quê. E o porquê.

Parece consistir a santidade em certa entrega a um princípio. O santo, uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Ideia, do signo. Um exagero, portanto. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 95)

Em *Minhas lembranças de Leminski*, Domingos Pellegrini relata uma conversa com o amigo em que o tema da santidade, nos termos marxistas, entrou em pauta. Pellegrini escreve que Leminski listou, entre os “santos marxistas”, o argentino Che Guevara, um dos líderes da Revolução Cubana, que dedicaram a vida à revolução e à libertação das massas trabalhadoras. Confrontado pelo amigo e biógrafo acerca da crueldade de Che, líder dos pelotões de fuzilamento, que incluíam de opositores a homossexuais, o poeta deu uma resposta interessante: “Leminski diz que revoluções são sinônimos de excesso, é quando a rotina e a realidade tida como normal e certa são viradas pelo avesso.” (PELLEGRINI, 2014, p. 80). Os santos marxistas, portando a chama flamejando do idealismo e do radicalismo, são aqueles que levam a cabo as revoluções, esses sinônimos de excesso. A este encadeamento de ideias avizinho a memória do debate feito anteriormente a respeito do “excesso” e do “exagero”, que Leminski sublinhou como característica essencial para um *nabi* (na biografia sobre Jesus) e que é, também, elemento essencial para a criação artística, especialmente para poesia. Além disso, como vimos, “excesso” e “exagero” são termos que perpassam vida e obra do biógrafo.

Segundo Roberta Trombini Pires, em *Da vida o verso – Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski*, este trecho da biografia de Bashô evidencia a possibilidade de aproximarmos o conceito de santidade ao conceito de utopia, e também permite que enxerguemos sentido nas vidas que o poeta escolheu biografar. “Santos marxistas, santos poetas, santos profetas, santos revolucionários. Todas as características mescladas, compondo singularmente a existência de Jesus, Bashô, Trótski e Cruz e Sousa, guiados, cada qual a sua maneira, pela dimensão utópica de seus percursos.” (PIRES, 2013, p. 51). Para a

pesquisadora, estas “santidades errantes” adquirem este status em Leminski justamente por conta de sua errância.

A “canonização”, portanto, destes “santos” biografados, não se deu por dominarem perfeitamente técnicas específicas. Deu-se, sim, por causa da possibilidade de invenção de novos modos de existência e de novas possibilidades de vida. Em busca desta invenção, Leminski traçou o percurso de sua vida, assim como Bashô, que com os “pés no chão” viajou em busca de inspiração para sua poesia, fotografando através dela as paisagens com as quais se deparava. (PIRES, Roberta Trombini, 2013, p. 51)

Fato curioso é esta aproximação entre os conceitos de santidade e de utopia, sugerido por Pires. Ao mesmo tempo em que os “santos marxistas” prescindem da utopia (num sentido de idealismo puro e intocável) para sua canonização no entendimento leminskiano, eram eles também herdeiros diretos dos escritos de Karl Marx. Estes escritos receberam uma interpretação bastante ortodoxa na visão leninista – aquela que foi adotada, por fim, como direcionamento final do Partido Comunista e estandarte dos bolcheviques, ou seja, como ideologia motora da futura URSS. Contudo, foi justamente Marx quem diferenciou o socialismo criado por ele e Friedrich Engels como *socialismo científico*, ao passo que a todos os demais foi atribuído o epíteto de *socialismo utópico*. A contradição está posta: os “santos marxistas”, portadores do *socialismo científico* e artífices do *socialismo real*, em oposição direta ao *socialismo utópico*, são justamente aqueles canonizados por conta de sua devoção utópica a um ideal, a uma causa, em suma, à revolução social.

Estes trechos, além de evidenciarem essa interrelação entre as biografias, evidenciam também outro fato curioso: a inclusão, entre os santos, do algoz de Trótski e futuro líder da URSS, Stálin. Há, contudo, uma coerência: ele também era um homem completamente entregue a um princípio, extremamente idealista e, claro, cruel – completa integralmente, assim, os itens necessários para sua canonização, no sentido leminskiano. Ao longo de *trótski – a paixão segundo a revolução*, Leminski retrata Stálin como um homem de grande convicção ideológica, um leninista ortodoxo, que mesmo provido de grande poder de articulação política é inferiorizado pelos demais, especialmente por Trótski, incapaz de enxergar nele um rival a altura, cego por sua vaidade intelectual. Passagens como esta, dão o tom da análise de Leminski.

Absorto em suas disputas com a inteligência de Lênin, a única que reconhecia como igual à sua, Trótski parece não ter prestado muita atenção no obscuro caucasiano, um “bárbaro” do interior, que, provavelmente, nem falava russo direito. Jamais poderia imaginar que, um dia, aquele caucasiano iria derrotá-lo, expulsá-lo do Partido, exilá-lo, persegui-lo pelo mundo afora, até matá-lo, no México. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 289)

Após a fuga, Trótski voltaria a Petrogrado e então partiria para a Finlândia, onde encontraria Lênin e Martov, ambos entusiasmados com sua última peripécia. Pouco depois, os três partem para Londres, onde terá vez o congresso do partido comunista e onde se aprofundarão as divergências entre bolcheviques e mencheviques. “Não que Trótski fosse um menchevique, pura e simplesmente. Os anos de 1907 até 1914 o veem nas brigas de foice internas, ora votando com uns, ora com outros.” (LEMINSKI, 2014b, p. 287). No congresso estavam nomes relevantes para o partido, como Rosa Luxemburgo e Stálin, que daria seu primeiro golpe em Trótski: Lênin, incomodado com os artigos publicados pelo jornal vienense *Pravda*, cujo diretor era Trótski, conforma uma nova publicação, homônima, esta editada na Rússia, a fim de angariar os leitores já formados pelo *Pravda* vienense e diminuir a influência menchevique; para isso, institui, como diretor do novo jornal, justamente o georgiano Ióssif Djugachvili, conhecido como Stálin. “O roubo do nome deu margem a uma breve briga verbal entre Trótski e o georgiano, origem de uma futura inimizade implacável.” (Ibid., p. 289).

O sétimo capítulo, *a grande guerra*, é uma pausa nas discussões anteriores: a biografia de Trótski, sua vaidade intelectual, as desavenças com Stálin e a organização clandestina do partido. O capítulo, que tem quatro páginas, tratará do papel da Rússia na Primeira Guerra Mundial e a importância desse evento para o desencadear da revolução de 1917. Para Leminski, tratava-se de uma guerra de imperialismos e expansionismos antagônicos, que envolviam disputas comerciais e desavenças fronteiriças. Estava em jogo uma briga por mercados entre as indústrias inglesa e alemã, o problema das opressões de minorias pelos grandes impérios e também o sentimento de revanche da França, derrotada em 1871 pela Alemanha. “Na Primeira Grande Guerra, defrontaram-se, de um lado, a Tríplice Entente, Inglaterra, França e Rússia, do outro, a Tríplice Aliança, entre os Impérios Centrais, a Alemanha e o Império Austro-Húngaro.” (Ibid., p. 292). Entraram na guerra também o Japão, a Itália e os Estados Unidos.

Para a Europa, foi o Apocalipse, a perda definitiva do seu peso político e militar, a hegemonia dos Estados Unidos, a ascensão da União Soviética. [...] A Grande Guerra começou quando a Rússia declara guerra ao Império Austro-Húngaro (29 de julho de 1914), em decorrência da invasão da Sérvia (Iugoslávia) pelos austríacos. Os sérvios eram eslavos, como os russos, que sempre aspiraram a um papel de protetores dos eslavos, sonhando com um pan-eslavismo, fusão de todos os povos dessa origem (polacos, tchecos, eslovenos, sérvios, croatas, búlgaros, ucranianos), sob a direção russa (sonho que o comunismo viria a realizar). Por força das alianças e tratados, a mobilização russa e austríaca arrastou consigo o resto da Europa (França, Inglaterra, Itália), numa carnificina que durou quatro anos, de 1914 a 1918. Contra a Alemanha, do kaiser Guilherme II, e o Império Austro-Húngaro, de

Francisco José, a Rússia de Nicolau II foi um fracasso militar completo. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 292, 293)

Segundo Leminski, em três anos a primeira grande guerra fez o que os bolcheviques não conseguiram em anos de militância e agitação: despertar o povo russo para novas ideias e para a necessidade de mudança. Nos termos de *a paixão segundo a revolução*: conseguiu tirar Aliócha do conformismo. “Para os camponeses russos, a guerra foi a cidade, o contato com ideias novas, propostas de uma nova vida, a consciência de seus direitos e a coragem de lutar por eles.” (Ibid., p. 293). A consciência, como disse Lênin e repetiu Leminski muitas vezes ao longo da biografia, mais uma vez vinha de fora. No começo de 1917, a Rússia ainda resistia, mas já estava virtualmente derrotada na guerra. Dentro de seu território, da mesma forma, as agitações políticas, que só faziam aumentar, começaram a ganhar ares de revolução.

A Revolução de 1917 foi uma revolução de operários, camponeses e soldados. Foi desta Revolução que se apossou a elite intelectual e política que os bolcheviques representavam, um quadro de militantes e teóricos, perfeitamente coordenados em suas ideias centrais. O Partido de Lênin daria às convulsões da massa insurreta uma forma, um destino, um sentido duradouro. Que seria das convulsões libertárias da massa russa, sem as diretrizes políticas e ideológicas de um partido, como o de Lênin? (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 293)

Leminski acredita que sem o direcionamento bolchevique, as massas derrubariam o czar, mas acabariam entregando o poder à burguesia, “mais culta, mais preparada administrativamente, a única classe capaz de preencher os quadros de governo de uma nação complexa, com compromissos internacionais, problemas imensos que exigiam alta competência.” (Ibid., p. 294). Surpreende o pragmatismo de Leminski, especialmente se considerarmos o prefácio de Alice Ruiz, que o adjetiva como um “anarquista”. A influência do pensamento e da práxis anarquista durante a revolução de 1917 é gritante – os soviets e sua democracia direta são reflexos dessa atuação. Leminski, no entanto, não deposita sua fé ideológica no potencial dos soviets e admite que sem o centralismo e a ortodoxia leninista, que extrapolou a crueldade, a revolução teria findado num governo burguês. E onde estava Trótski nesse ínterim?

Depois de fugir pela França e pela Espanha, estava nos Estados Unidos, em Nova York, onde desembarcara no dia 13 de janeiro de 1917. [...] E, em seu internacionalismo utópico, chegou a fantasiar que grande papel os Estados Unidos teriam na construção do socialismo futuro e na realização da sociedade perfeita...

Em 27 de março, com a família e partidários, Trótski parte de Nova York, a bordo do Christianiafjord, um navio norueguês, que iria levá-los de volta ao olho do ciclone da Revolução. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p.294)

6.5 OUTUBRO

O oitavo capítulo, *outubro*, é todo dedicado à tomada de poder pelos bolcheviques. Ele tem sete páginas e inicia-se com uma epígrafe retirada do livro *A história da revolução russa*, escrito por Trótski: “As revoluções distinguem-se sempre pela falta de delicadeza: provavelmente, porque as classes dirigentes não tiveram o cuidado, a seu tempo, de ensinar ao povo as boas maneiras.” (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 296). No caso da Rússia, a revolução contou com aquele agravo surpreendente do qual Lênin queixara-se: os sovietes. Eles começaram nas cidades mais industrializadas e logo espalharam-se pelas forças armadas, soldados no fronte e inúmeras categorias profissionais.

E foi de dentro dele que nasceu a primeira instituição da democracia operária: o soviete, a assembleia livremente eleita de representantes da classe trabalhadora, fábrica a fábrica, categoria profissional a categoria profissional, setor por setor.

Esponaneamente, de baixo para cima, de dentro para fora, a democracia popular foi inventada pela massa obreira. A fábrica de cinco mil operários elege seu soviete, quarenta representantes seus, que falam em seu nome, diretamente ligados à reivindicação de seus problemas, os mais lúcidos, os mais corajosos, os mais bem-falantes, os de maior senso crítico.

[...] O nascimento dos sovietes russos é um dos mais belos espetáculos da história humana, esse rosário de massacres e baixezas, opressões e tiranias. Foi com eles que os bolcheviques tiveram que se haver, na escalada em direção ao poder. E não foi fácil. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 296, 297)

Leminski observa essa discrepância: os sovietes eram organizações livres, nascidas espontaneamente e regidas por uma profunda democracia popular, já o partido comunista funcionava diferente: era centralista, organizado por um pequeno número de intelectuais não-operários, ideologicamente marxista, “um produto cultural sofisticado, muito acima do imediatismo dos operários e camponeses-soldados da Rússia do czar Nicolau.” (LEMINSKI, 2014b, p. 297).

As greves, a derrota na guerra, a revolta generalizada no campo e na cidade, a falta de alimentos e combustível, os choques entre operários e cossacos: tudo isso contribuiu para o fim do czarismo. Nicolau II renunciou, mas manteve o poder na mão de um grupo de aristocratas, alguns representantes da alta burguesia e de partidos menos radicais: assim se formou o governo de coalizão, com tendência parlamentarista, no momento pós-revolucionário de fevereiro de 1917. Enquanto o presidente interino, Kerenski, representante dos partidos moderados, começa a conformar o novo governo, os líderes bolcheviques iniciam sua volta à Rússia. Ao retornar, Trótski se dirige rapidamente ao Instituto Smolny, sede do soviete de Petrogrado – ele não tinha direito a voto, mas a voz, e como hábil orador logo se

torna figura central. Diante dele estava também uma contradição: os mencheviques apoiavam o governo de coalizão, porém os soviets ganhavam cada vez mais proeminência e ameaçavam sua estabilidade. Trótski precisava decidir de que lado ficaria, e sua saída foi magistral: com a instabilidade do governo, inúmeros ministros demitiram-se, incluindo o da Guerra e do Exterior – Trótski assumiu ambos ministérios. Mas a situação era caótica e a Rússia, ao menos oficialmente, estava em guerra. Por outro lado, a democracia dos soviets reinava nas forças armadas e os soldados não admitiam ordens de generais nomeados de cima, apenas os eleitos por eles.

Entre fevereiro e outubro de 1917, a Rússia oscilou entre duas coisas: de um lado, uma democracia, de tipo parlamentar, a burguesia no poder, com instituições derivadas das revoluções inglesa e francesa; e de outro lado, uma coisa nova, radicalmente nova, misto de despotismo asiático com democracia de massas, rígido centralismo estatal com socialização dos meios de produção, uma coisa que nunca tinha existido, essa coisa que, valha o que valha a expressão, hoje, chamamos de *comunismo*.

[...] Foi entre fevereiro e outubro, em meio a tempestades e conflitos, que Trótski acabou rendido ao peso superior do bolchevismo de Lênin e sua monolítica doutrina ideológico-partidária. A realidade parecia falar uma linguagem leninista. O partido de Lênin era a única coisa que fazia sentido. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 300)

Entre fevereiro e outubro, Trótski faz incontáveis discursos, debates públicos e se embrenha numa militância incansável. “Nesse ano, já fala como porta-voz dos bolcheviques, já é um homem de Lênin. Mas procura manter sua independência de pensamento, brigando com companheiros, ou até com o próprio Lênin, se achasse necessário.” (LEMINSKI, 2014b, p. 300). Enquanto o governo provisório se deteriora, os bolcheviques ganham território nos soviets, nos sindicatos e nas associações de base. “Logo seus slogans serão os slogans de todo o povo russo: ‘abaixo os ministros capitalistas!’, ‘abaixo a guerra!’ e ‘todo o poder aos soviets!’”. Nas ruas, já se ouvia claramente: ‘todas as terras aos camponeses’, ‘todas as fábricas aos trabalhadores’. (Ibid., p. 301). Os soviets, de repente e à revelia do descrédito dos líderes bolcheviques, se tornam seu bunker, seu principal ponto de apoio e também seu principal slogan em prol da revolução.

O cenário era tão perigoso quanto propício: a moeda desvalorizada e falta de alimentos básicos. “Esse caos social empurrava cada vez mais os revolucionários para uma proposta radical.” (Ibid., p. 302). Trótski é preso mais uma vez e de dentro da cadeia inicia uma intensa produção de artigos para inflamar as massas. Kornilov, comandante das Forças Armadas nomeado por Kerenski, tenta um golpe de estado. Em 4 de setembro de 1917, Trótski é libertado com o pagamento de fiança. Logo toma o rumo do Instituto Smolny, ainda sede do

soviete de Petrogrado e futura instalação central do Comitê pela Lutra contra a Contrarrevolução, que em breve se tornaria o Comitê Revolucionário Militar, responsável por conduzir as ações até a tomada de poder, em outubro.

A essas alturas, os bolcheviques já tinham adquirido tamanha força e influência junto às massas populares, operários, soldados e camponeses, que uma palavra de ordem, vinda do alto e sustentada por agitadores eficientes, seria respondida por milhares. (LEMINKSI, Paulo, 2014b, p. 302)

6.6 REVOLUCIONÁRIOS PROFISSIONAIS

O próximo capítulo, *poder*, trata justamente desta palavra de ordem, que dada, levou os bolcheviques ao governo da Rússia. O capítulo tem oito páginas e uma epígrafe, retirada de *Lições de Outubro*, de Trótski: “Um partido marxista não renuncia a reformas, só que estas se referem sempre a questões secundárias, nunca às essenciais. É impossível conquistar o poder por meio de reformas.” (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 303). Foi no dia 10 outubro de 1917, que o Comitê Central do Partido Bolchevique decidiu a favor da revolta armada por dez votos a favor (entre eles Lênin, Trótski e Stálin) e dois contra (Zinóviev e Kamenev, cunhado de Trótski). Plekhánov, que não fazia parte do comitê mas foi um dos introdutores do marxismo na Rússia, também era contrário ao levante armado. Como Trótski antes de sua conversão ao leninismo, ele desconfiava que esse método de tomada do poder poderia conduzir à ditadura do Partido sobre os trabalhadores, a um sistema verticalizado que sufocaria qualquer noção de democracia que havia nascido espontaneamente com os soviets. Ele estava certo, mas ainda não se podia prever isso.

Desta vez, o poder não ia voltar para a classe dominante. Iria para as mãos de uma elite completamente nova na história do mundo, uma elite não de proprietários ricos, militares, terras-tenentes ou donos de grandes fortunas. Para as mãos de um grupo de revolucionários profissionais, agindo sob a inspiração de uma doutrina e de um credo filosófico e ideológico. Os bolcheviques iam sair dos esgotos da clandestinidade para as luzes da sala do trono. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 304)

Sob o comando de Trótski, o Núcleo Militar Revolucionário tomou, a mão armada, pontos estratégicos das principais cidades russas – a vitória estava assegurada. “Realizava-se um dos slogans bolcheviques fundamentais: ‘todo o poder aos soviets!’. Teoricamente, naquele momento, não era o partido de Lênin que tomava o poder, mas as assembleias populares de operários e soldados (camponeses)”. (LEMINSKI, 2014b, p. 305). Diante dos revolucionários havia enormes desafios: a relação campo e cidade estava desestabilizada,

havia falta de alimentos e combustível generalizada, a produção industrial era quase nula, a violência chegava a níveis desesperadores, a primeira guerra mundial ainda estava em voga e o exército russo estava quase ingovernável, resistente à disciplina.

Em 26 de outubro, durante o II Congresso Nacional dos Sovietes, constituiu-se o primeiro governo operário-camponês, o soviete dos comissários do povo. [...] Os membros do primeiro Governo Operário-Camponês eram todos do Partido Bolchevique. Nenhum deles era propriamente um homem do povo... Todos os demais partidos, mesmo os de esquerda, foram excluídos. A alta direção do Partido Bolchevique, agora, governava a Rússia. A nova sociedade que nascia ia ter forma e cor bolchevique. Não há nada na história que se compare a esta ascensão ao poder de um grupo de revolucionários profissionais durante anos, mantendo, na clandestinidade, a sua coesão interna e sua coerência ideológica. Para presidente do soviete, foi escolhido Lênin. Trótski foi eleito comissário do povo para Assuntos do Exterior. Era o chanceler da Revolução. E Stálin, um georgiano, um oriental, não russo, foi designado responsável para Assuntos Nacionais, ministério fundamental num império multirracial e multinacional como a Rússia. Num certo sentido, Trótski e Stálin ficaram com os ministérios de maior responsabilidade. Estavam ambos com trinta e oito anos. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 307)

O primeiro decreto de Lênin foi retirar unilateralmente a Rússia da Primeira Guerra Mundial, o segundo foi o “decreto sobre terras”, que abolia, sem nenhuma indenização, a propriedade latifundiária, todas as propriedades dos latifúndios e também da Igreja, que a partir de então ficariam à disposição dos comitês de terras e dos sovietes camponeses. O caminho havia sido longo e árduo, mas finalmente os bolcheviques estavam no poder, eles venceram. “Estão justificadas todas as nossas prisões, nossos exílios, nossas fugas, nossos medos, nossa mocidade queimada em susto e anseio. Nós somos os senhores da Rússia. Nós matamos o Velho Karamázov.” (LEMINSKI, 2014b, p. 3010).

A revolução foi, portanto, levada a cabo por um grupo de *revolucionários profissionais*. Nós já tratamos do conceito de revolucionário de Raymond Williams em *The Long Revolution*, no artigo, *Individuals and Societies*, quando analisamos a biografia de Jesus. Recordemos que a característica essencial de um revolucionário, segundo Williams, é que ele luta firme e declaradamente não para reformar a sociedade, mas para modificá-la profundamente, em suas bases mais essenciais. Foi para isso que Trótski lutou, foi preso e exilado – ele desejava uma transformação radical. Aprofundando um pouco nosso entendimento sobre a revolução, a partir das palavras de Williams, trago para a análise outra obra do autor, *Keywords - A vocabulary of culture and society*, em que ele traça o desenvolvimento histórico de alguns termos bastante usados em seus livros, entre eles “revolução”. A princípio, segundo Williams, a palavra revolução (vinda do latim *revolvere*, de

revolver, e posteriormente do francês antigo, *revolutionem*) tinha um fundo físico, que dizia respeito a um movimento giratório – dos planetas ao redor do Sol e em seguida num caráter técnico, de revolução por minuto, apregoadado ao movimento dos motores e suas “revoluções por minuto”, ou *r.p.m.* Sua acepção política, de acordo com Williams, é mais complexa.

It is necessary to look first at what previous word served for an action against an established order. There was of course treason (with its root sense of betraying lawful authority) but the most general word was rebellion. This was common in English from C14. The sense had developed in Latin from the literal ‘renewal of war’ to the general sense of armed rising or opposition and, by extension, to open resistance to authority. Rebellion and rebel (as adjective, verb and noun) were then the central words for what we would now normally (but significantly not always) call **revolution** and **revolutionary**. (WILLIAMS, Raymond, 1985, p. 270)

A palavra *revolução*, em seus termos políticos, foi afetada muito provavelmente, ainda de acordo com Williams, pela proximidade com outro termo, *revolta*. E há duas causas para entrecruzamento dos termos e sua mudança de acepção, de um movimento circular e giratório para um levante. A primeira é o sentido físico da distribuição normal de poder de *cima* para *baixo*. “From the point of view of any established authority, a revolt is an attempt to turn over, to turn upside down, to make topsy-turvy, a normal political order: the low putting themselves against and in that sense above the high.” (WILLIAMS, 1985, p. 271). A segunda, que conduz para a mesma ênfase, é relativa à importante imagem da *Roda da Fortuna*, mediante a qual se interpretavam movimentos da vida, especialmente os movimentos públicos. “In the simplest sense, men revolved, or more strictly were revolved, on Fortune’s wheel, setting them now up, now down. In practice, in most uses, it was the downward movement, the fall, that was stressed.” (Ibid., 271). De qualquer forma, ambas as causas trazem uma imagem de inversão entre o que está acima e o que está abaixo, ou seja, um movimento de mudança de lugares e de poderes.

O termo ganhou força com a Grande Revolução, ou a Revolução Gloriosa, na Inglaterra, levada a cabo por Cromwell e seus correligionários, ainda que nesse momento o próprio Cromwell dizia que aquela era uma das “revoluções de Deus” e que não poderia ser colocada em marcha apenas por vontade ou invenção humana.

It is evident from several uses that revolution was gaining a political sense through C17, though still, as has been noted, with overlap to general mutability or to the movements of Fortune or Providence. But it is very significant that in 1C17 the lesser event attracted the description Revolution while the greater event was still Rebellion, Revolution, that is to say, was still the more generally favorable word, and from as late as 1796 we can find that distinction: ‘Rebellion is the subversion of the laws, and Revolution is that of tyrants’. (Subversion, it will be noted, depends on the same physical

image, of turning over from below; and cf. overthrow.) The main reason for the preference of revolution to rebellion was that the cyclical sense in the former implied a restoration or renovation of an earlier lawful authority, as distinct from action against authority without such justification. (WILLIAMS, Raymond, 1985, p. 272)

Durante a independência estadunidense a distinção entre *revolução* e *revolta* (e também *rebelião*) começou a ganhar contornos mais claros. *Revolução* começou a dizer respeito a uma luta não apenas contra um tirano, mas contra um dado sistema político. Para Williams, essa acepção ainda traz consigo resquícios em nossos tempos: “*Rebellion* is still ordinarily used by a dominant power and its friends, until (or even after) it has to admit that what has been taking place - with its own independent cause and loyalties - is a *revolution* [...]”. (WILLIAMS, 1985, p. 272). Além disso, foi a partir dessa acepção que a palavra *revolução* começou a delinear-se em termos modernos e decisivos, com a Revolução Francesa. “The older sense of a restoration of lawful authority, though used in occasional justification, was overridden by the sense of necessary innovation of a new order, supported by the increasingly positive sense of PROGRESS [...]”. (Ibid., 273). A acepção antiga, de reestabelecer uma ordem, perdeu lugar para uma acepção nova, de erguer um novo homem, uma nova forma de ordem. Porém, a Revolução Francesa trouxe em seu bojo um vínculo permanente entre *revolução* e *violência*: “revolution took on a specialized meaning of violent overthrow, and by 1C19 was being contrasted with EVOLUTION (q.v.) in its sense of a new social order brought about by peaceful and constitutional means.” (Ibid., p. 273). Quando a Revolução Russa aconteceu, este vínculo entre *revolução* e *violência* já estava dado, e tanto os bolcheviques (e Trótski em especial, por ser o Ministro da Guerra) quanto os soviets contribuíram para o aprofundamento deste laço.

The sense of revolution as bringing about a wholly new social order was greatly strengthened by the socialist movement, and this led to some complexity in the distinction between revolutionary and evolutionary socialism. From one point of view the distinction was between violent overthrow of the old order and peaceful and constitutional change. From another point of view, which is at least equally valid, the distinction was between working for a wholly new social order (SOCIALISM as opposed to CAPITALISM (qq.v.)) and the more limited modification or REFORM (q.v.) of an existing order (‘the pursuit of equality’ within a ‘mixed economy’ or ‘post-capitalist society’). The argument about means, which has often been used to specialize revolution, is also usually an argument about ends. (WILLIAMS, Raymond, 1985, p. 273)

Os bolcheviques, de fato, transformaram violentamente o modo de vida, a relação com a religião, a moralidade, a política e, apesar das palavras de Trótski e Lênin, na fase stalinista, transformaram profundamente também as artes. Eles não tomaram para si o encargo, como

desejavam Zinóviev e Kamenev, de um socialismo evolutivo, capaz de tomar o poder aos poucos, da maneira mais pacifista possível e apenas dentro do campo político e constitucional. Os bolcheviques que tomaram o poder eram “revolucionários profissionais”, como escreveu Leminski, e tinham como objetivo final, como *fim*, o socialismo, e como *meio*, a revolução, mesmo que ela demandasse extrema violência.

Esse processo de transformações profundas, de revoluções nos modos de vida e nas relações sociais e artísticas, começa a ser analisado por Leminski no décimo capítulo, *a paz e a guerra civil*. Ele tem treze páginas e nenhuma epígrafe. Entre as primeiras mudanças estão aquelas que dizem respeito às fronteiras. A Rússia saiu unilateralmente da guerra e teria que pagar por isso. Sob o comando de Trótski, que foi negociar os termos da saída da guerra, os bolcheviques conseguiram um “tratado vergonhoso”, nas palavras de Lênin. “Em março de 1918, a Rússia assinou um tratado de paz, em que perdia a Polônia, os países bálticos (Lituânia, Letônia, Estônia), a Finlândia e a Ucrânia, regiões não russas que tinham sido anexadas pelo Império dos Czares, que os bolcheviques herdavam.” (LEMINSKI, 2014b, p. 311, 312).

De 1917 a 1921, a jovem República, para se manter, teve que bater, pelo menos, quatro exércitos de contras, os “brancos”, o braço armado dos derrotados pela revolução, militares proscritos, deserdados, ex-proprietários de terra, tropas descontentes, estrangeiros, apoiados pelas potências ocidentais interessadas no fracasso da experiência soviética, França, Inglaterra, Alemanha. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 312)

Para enfrentar todos estes desafios, Lênin convoca Trótski e o nomeia ministro da Guerra – é ele quem cria o Exército Vermelho “e derrota os inimigos da revolução.” (Ibid., p. 312). Para Leminski, todo o esforço posterior, feito por Stálin, de apagar Trótski da memória da revolução dilui-se diante de um fato consumado: foi o próprio Lênin quem nomeou Trótski para as principais funções, como os acordos de paz e a criação do novo exército. “Em sua simplicidade quase zen, Lênin sabia o quanto Trótski valia. Sabia que ali, por trás daqueles óculos, estava uma inteligência tão boa quanto a sua. E, em algumas coisas, até mais.” (Ibid., p. 313).

Talvez um pouco inteligente demais, pensaria Lênin. Isso o torna um pouco volúvel. Ele pensa que sua inteligência pode resolver qualquer problema. Depois, tem aquela vaidade... A vaidade faz nossa inteligência descer para os pés, diz o ditado. Um pouco de burrice não faria mal ao camarada Trótski... Que fazer? Com a mesma paixão que punha em tudo o que fazia, Trótski atira-se a suas novas tarefas de comissário da guerra. Suas aptidões no terreno eram mínimas. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 313)

Mais uma vez Leminski deixa evidente o traço da *vaidade intelectual* que caracteriza seu biografado, a mesma que o aproxima dele. Excetuando o trecho correspondente ao comissariado de guerra, e fosse outro que não Lênin o personagem destacado, especialmente alguém do convívio de Leminski, o trecho em questão poderia muito bem descrever o próprio biógrafo e sua *vaidade*, que o deixava um pouco *volúvel*. Posteriormente, Leminski pinça um trecho da autobiografia de Trótski para complementar sua reflexão: “Ele mesmo diz, em *Vida*: ‘Estava eu preparado para o ofício das armas? Claro que não. Nem mesmo tinha servido no exército do czar. Passei os anos de serviço militar na prisão, na deportação, na emigração’”. (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 313). O interessante neste trecho é que a autobiografia de Trótski, em tradução para o português, intitula-se *Minha Vida*, e não *Vida*. O título correto aparece inclusive na bibliografia final de *a paixão segundo a revolução*, e em outro trecho do capítulo intitulado *stálin*, em que diz que tal livro foi “uma fantasia erótico-heróica de Trótski”. (LEMINSKI, 2014b, p. 326). Quando publicou este livro, Leminski já tinha em mente o conjunto das quatro biografias e o título, *Vida*, como ficou exposto na entrevista de 1985, portanto um ano antes da publicação da biografia de Trótski, na Biblioteca Pública do Paraná. Não é possível aferir que Leminski estava, neste momento, deixando as pegadas para um possível e futuro traço autobiográfico seu, sequer para uma metalinguagem que relacionasse o provável título do conjunto biográfico a um dos biografados, mas certamente este detalhe, a exclusão, por propósito ou descuido, do pronome “minha”, vai ao encontro de tais cenários.

Sob o comando de Trótski, o exército vermelho deteve quatro colunas contrarrevolucionárias lideradas pelos generais Denikin, Wrangel, Iudenitch e Koltchak, e também agressões armadas da Polônia, Japão, França e Estados Unidos.

Durante os anos da Guerra Civil, mal saído da Grande Guerra, o povo russo comeu o pão que o diabo amassou. [...] A fome, a carestia e o colapso dos serviços mais elementares transformavam as cidades russas em concentrações de milhares de pessoas no limite mínimo da sobrevivência. A seca e as pragas liquidaram com a agricultura nas regiões mais férteis, onde a fome generalizada chegou a provocar casos de canibalismo. Quem podia imigrava para o Ocidente. Logo não havia mais médicos, professores, técnicos, engenheiros. O comunismo, que prometia a civilização, via a Rússia regredir à barbárie. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 314)

Militarizados pelas consequências da revolução, os bolcheviques militarizariam, segundo Leminski, toda a vida russa num verticalismo abrupto que só foi radicalizando-se. Para isso, começaram reprimindo antigos aliados da revolução.

Mencheviques, social-revolucionários, anarquistas, anarcossindicalistas, todos os outros grupos de esquerda da Rússia, companheiros dos

bolcheviques na marcha até o poder, foram proscritos, colocados fora da lei, seus jornais proibidos, lideranças presas, militantes executados. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 315).

A *Tcheka*, polícia russa no estilo czarista, que se infiltrava em todas as brechas sociais, foi finalmente constituída e aparelhada.

Mas não se pense que Trótski fosse mais complacente ou liberal que os outros membros do Partido. Para ele, como para os outros, a violência inerente à luta de classes justificava a violência revolucionária. E era traço característico da sua personalidade mudar, bruscamente, de posições, dedicando a suas novas posições a mesma paixão que punha na anterior. Comparadas com a uniformidade, quase linear, de Lênin, as posições de Trótski parecem vacilantes, arbitrarias, voluvelmente personalistas. Mas como bolchevique, como homem de Lênin, foi exemplar. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 317)

Trótski, portanto, para Leminski, era um homem guiado pela paixão, e não vacilou em valer-se dela para cometer as arbitrariedades que julgou necessárias para a manutenção do regime socialista. Um dos exemplos mais notórios desse tipo de arbitrariedade foi o massacre de Kronstad. Trata-se de uma fortaleza naval russa no mar da Finlândia, um dos primeiros lugares a se levantar pela revolução e uma das mais sólidas bases de apoio dos bolcheviques. Os marinheiros de Kronstad, acima de tudo, adoravam Trótski. Mas quando eles se levantaram em apoio às greves em Petrogrado, quando se desiludiram do processo revolucionário bolchevique e exigiram a devolução do poder aos sovientes, como era o lema da revolução de 1917, Trótski não teve dúvidas: “Cercou a fortaleza, tomou-a a ferro e fogo e seus líderes foram liquidados pela polícia ou pela justiça militar. Lênin estava certo: não havia melhor bolchevique do que ele.” (LEMINSKI, 2014b, p. 317).

É interessante a forma como Leminski narra a revolução promovida pelos bolcheviques: eles eram os líderes, em suas mãos estava a responsabilidade, e por mais truculência e barbárie que cometessem, faziam em prol de uma ideia maior, de uma paixão. Não se trata de uma justificativa que esmaça tais atitudes sanguinárias, mas de uma análise fria das decisões tomadas, e tal análise vai de encontro, frontalmente, com o tema da paixão segundo a revolução. Leminski, que segundo Alice Ruiz, era um anarquista, consegue analisar à distância a truculência e, em muitos sentidos, a traição dos bolcheviques com os antigos aliados anarquistas (exilados, presos, fuzilados) e especialmente com Kronstad, cuja base era preponderantemente anarquista. Para Leminski, os bolcheviques sempre estiveram à altura das responsabilidades e desafios que cruzaram seu caminho, mesmo que isso significasse o assassinato de outras paixões idealistas, como a democracia espontânea dos soviets.

Mas no bojo do partido outra disputa começa: Lênin é alvejado por um tiro em 1921, o que fez com que sua saúde piorasse rapidamente, falecendo três anos depois. O atentado apenas fez radicalizar a ortodoxia do partido, que iniciava uma escalada até o completo monopólio ideológico, sem margem para contestações, sequer dentro do próprio partido, formado por gente de grande capacidade teórica e alta instrução cultural.

Até 1921, no interior do partido, vigorava uma democracia razoável.

Afinal, eram figuras de alta categoria intelectual os companheiros mais imediatos de Lênin, Zinóviev, Rádek, Rikov, Kollontai, Lunatcharski, Bubnov, sobretudo, Trótski...

[...] Nessas alturas, a alta direção do Partido Bolchevique já se confundia com a máquina estatal do governo russo. Mas a democracia interna do partido ainda permitia coisas muito curiosas: nas frequentes votações internas, acontecia de o próprio Lênin ter suas propostas derrotadas ou recusadas.

[...] Enquanto um membro ou outro, individualmente, discordasse de uma medida proposta, o partido, a Unidade, não estava ameaçada. Mas o que aconteceria quando três ou mais líderes bolcheviques se unissem para combater ou apoiar alguma coisa? Estaríamos diante de uma facção, uma ameaça de rompimento da unidade revolucionária fundamental. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 319)

No mesmo ano em que Lênin é alvejado, os bolcheviques proibiram a constituição de qualquer facção de oposição dentro do partido. Oposições individuais eram permitidas, mas para além disso a atitude seria considerada “fraccionismo” e seria tratada com os rigores da lei revolucionária. “Caía sobre a Rússia a longa noite da unanimidade, o fim do pensamento crítico, herdado de Marx. Trótski apoiou a proposta na hora, com todo o entusiasmo. Alguns anos depois, essa lei de 1921 iria ser usada contra ele e seus partidários.” (LEMINSKI, 2014b, p. 319).

Pouco depois, ainda com Lênin no poder, a URSS põe em marcha a Nova Política Econômica (NEP) em que liberalizara razoavelmente as diretrizes políticas e admitira, com ressalvas, o capital estrangeiro e a iniciativa privada, favorecendo o acúmulo de capital e dando potência à economia, ainda bastante dependente dos investimentos externos. Para Leminski, a NEP teve relativo sucesso, mas para isso dependeu de centenas de milhares de operários e camponeses trabalhando e vivendo em condições miseráveis por décadas. Por outro lado, foi durante a NEP que o socialismo soviético, ainda segundo o biógrafo, alcançou seu mais alto vigor artístico, sua “idade de ouro, liderada por nomes como “Eisenstein, Djiga-Viértov e Pudóvkin, no cinema, Stanislávski e Meyerhold, no teatro, Maiakóvski, Khliébnikov e Iessiênin, na poesia, Isaac Bábel e Bóris Pilniak, na ficção, Kandinsky, Maliévitch, Chagall, Larionov, Tátlin, El Lissítzki, nas artes visuais.” (Ibid., p. 322). Tal conquista, no entanto, não é mérito dos bolcheviques.

Todos eles tiveram seu apogeu criativo nos anos 1920, sob o impulso da Revolução. Quase todos apoiaram, a seu modo, a implantação do comunismo e o nascimento de uma nova sociedade (o caso de Maiakóvski é, quase, exemplar). Muitos seriam depois vítimas do brutal obscurantismo da era stalinista (Bábel, Meyerhold, Pilniak).

Mas não seria correto apresentá-los, como se faz, como modelos de uma arte soviética, a arte criada pelo socialismo. Todos esses artistas, entre os maiores do século XX, nasceram e se desenvolveram no período czarista. Seus vanguardismos e futurismos não são bem vistos na URSS até hoje. Eles mexeram demais com as formas. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 322)

Apesar de anteceder uma era de obscurantismo, essa incrível fertilidade artística também se estendeu pela crítica, emergindo do “formalismo russo” nomes como Roman Jákobson, Schklóvski, Tiniánov, Bakhtin, Brik, Eikhenbaum. Todos, segundo Leminski, herdeiros de um momento de ricas contradições, conflitos e hipertensões. Nesse meio está Trótski, mais uma vez reverenciado por Leminski: “embora não fosse poeta nem ficcionista, era um escritor poderoso, senhor de todas as forças da língua russa, foi no começo dos anos 1920, o mais importante crítico literário da Rússia.” (LEMINSKI, 2014b, p. 323). Para Leminski, os escritos literários do líder bolchevique, reunidos principalmente na obra *Literatura e revolução*, ainda impressionam “por seu brilho e solidez (o que ele diz sobre Maiakóvski, ainda vivo, são páginas definitivas sobre o grande poeta).” (Ibid., p. 323).

Para Manoel Ricardo de Lima, o motivo de *Literatura e revolução* ser o livro mais significativo para Leminski, e também “para suas pretensões”, além do fato de ter sido escrito no verão de 1922 (e assim ter um parentesco distante com a Semana de Arte Moderna brasileira) se resume num único ponto: “neste livro é que Trótski traça um paralelo que interessa muito a Leminski e a sua poesia, o da fusão entre arte e vida.” (LIMA, 2002, p. 49). Não acredito que este seja um ponto singular, afinal Leminski deixa claro sua admiração pelo vigor crítico de Trótski, bem como sua visão compreensiva a respeito das vanguardas. Mas Lima certamente toca num tema basilar da relação entre biógrafo e biografado. Trótski escreveu frases de impacto como a destacada pelo autor: “o momento em que a arte se fundirá com a vida, quando a vida enriquecerá em proporções tais que se modelará, inteiramente, na arte.” (TRÓTSKI apud LIMA, 2002, p. 49). Para o próprio Leminski, construções como esta, dão o tom utópico da esperança depositada por Trótski na arte, e podem dar também o tom do fascínio que sentia por ele: é possível vislumbrá-lo na fortaleza de sua utopia, guarnecida a ferro e fogo por paixões idealistas. Leminski, de fato, também foi capaz de fundir arte e vida (e *Vida* é uma prova disso) – seus poemas e seus dilemas pessoais e literários se entrecruzam e vão reverberar também em sua prosa, nos ensaios e cartas, e estes, por sua vez, respaldam sua produção poética e iluminam as encruzilhadas pelas quais passou em sua vida e em sua

carreira literária numa espécie de autorreflexão, sempre profundamente lírica e transpassada por uma paixão quiçá tão ardente quanto a que Trótski tinha para com a revolução: a paixão pela linguagem.

6.7 STÁLIN

Em sua caminhada, Leminski acumulou amigos e desafetos, mas nenhum foi tão ardoroso e sanguinário quanto o inimigo maior de seu biografado: *stálin*, título do próximo capítulo. Ele tem quinze páginas e uma epígrafe, de autoria de Trótski: “O acidente de a Revolução ter dado certo, primeiro, na Rússia vai atrasar o socialismo em duzentos anos.” (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 324). Stálin, o antagonista de Trótski, na visão de Leminski é um político contra quem nenhum outro pode rivalizar, ao menos em termos de realizações. “Dele, só se pode falar em termos superlativos. Seus crimes são tão grandes quanto suas realizações.” (LEMINSKI, 2014b, p. 324). Ele foi capaz de colapsar as categorias jurídicas e éticas, além de ampliar brutalmente a capacidade que um só homem tem de mudar o rumo da história da humanidade. Assumiu o governo de um país mergulhado no caos, arando a terra manualmente, e deixou-o com *sputniks*, programa espacial e como a segunda potência bélica e industrial do planeta.

Para atingir seus fins, que eram, para ele, os fins da Revolução Russa, não se deteve diante de nada: hoje, sabemos que, só na primeira década do seu poder, determinou a execução de mais de 1 milhão de pessoas e o aprisionamento em campos de concentração de perto de 9 milhões. Entre as vítimas, 35 mil oficiais do Exército Vermelho. De 1936 a 1938, em expurgos progressivos, patrocinou a liquidação física de toda a liderança bolchevique, que tinha tomado o poder junto com ele: durante os expurgos, mandou prender, torturar e executar Zinóviev, Kamenev, Bukhárin, Rádek, Rikov. Em sua fria determinação assassina, seu único paralelo, no século XX, é Adolf Hitler. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 325)

Leminski considera Stálin o “novo Gengis Khan”, que desenvolveu uma espécie de monarquia absoluta na qual não dividia o poder com ninguém, nem com o partido, nem com assembleias, tampouco com as camadas populares. “Toda a máquina estatal russa e o movimento comunista mundial foram instrumentos de sua vontade a um grau nunca visto.” (LEMINSKI, 2014b, p. 325). Sua vontade não estava em acumular riquezas, sentar em tronos de ouro, ostentar. Viveu uma vida ascética e se deliciou apenas com os prazeres que o poder ilimitado lhe concediam no território político. Era um idealista convicto, ortodoxo, e suas ações tinham profundas motivações ideológicas.

Mas sempre exerceu esse poder em nome de uma ideia, a construção de uma sociedade que seria, intrinsecamente, melhor do que o inferno da mais-valia do mundo capitalista que cercava a Rússia, “fortaleza sitiada”, onde se forjava o novo homem, a nova sociedade, hoje “a ditadura do proletariado”. Que o diga a extraordinária coerência de propósito dos trinta anos da sua tirania. [...] Não mandou matar Bukhárin porque não gostava dele. Bukhárin representava a direita do Partido. E perseguiu Trótski implacavelmente, porque Trótski liderava a “oposição de esquerda”. Não era um homem, nem o coração de uma ideia, mas o cérebro de uma máquina implacável, aquela máquina que Lênin e o próprio Trótski tinham começado a montar, um dia. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 326)

Para reformar a brutalidade milenar da sociedade de classes do capitalismo, Stálin concentrou séculos de horror em poucas décadas. Para atingir esse “último horizonte de todas as utopias”, qualquer sacrifício era válido, especialmente o sacrifício dos outros. (LEMINSKI, 2014b, p. 327). Para Leminski, Djugachvili, nome de nascença de Stálin, representava a orientalização da Revolução Russa, uma volta ao estado das Hordas de Ouro dos mongóis, ou à era de Pedro, O Terrível, em suma, a vitória tardia de Aliócha sobre Ivan (de Stálin sobre Trótski). Intellectualmente, ainda segundo Leminski, Stálin não poderia competir com Lênin e muito menos com Trótski. Porém, era portador de uma inteligência prática e paciente, com astúcia oriental e perigosamente equipada com ideologia ocidental. Ao passo que Trótski estava muito preocupado, “como sempre, com sua performance, ele era todo ego e Revolução”, Stálin detectou nele seu provável adversário na ascensão ao poder. (Ibid. p. 328)

Sua astúcia oriental deve ter lido ali todos os pontos fracos, as brechas, os lugares vulneráveis de Liev, sua vaidade, a arrogante confiança em sua superioridade intelectual, sua distância em relação à média. A genialidade de Trótski não era páreo para a metódica mediocridade de Stálin, uma estranha mediocridade onde entravam uma extraordinária precisão de cálculo, um senso dos objetivos possíveis e a mais absoluta falta de escrúpulos morais para atingi- los. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 329)

Não passa despercebido o fato de Leminski apontar que as características que ele compartilha com Trótski são justamente os pontos fracos contra os quais Stálin irá atacar, com o objetivo de tirá-lo do caminho rumo à governança da Rússia revolucionária: a vaidade intelectual, a confiança arrogante de sua superioridade, bem como o ego – reverberando aqui as palavras de Leminski, de que nenhum artista pode ser acusado de excesso de ego. Quando a guerra civil terminou, Stálin ocupava três cargos que faziam dele uma autoridade incomparável dentro do partido e da máquina burocrática russa: comissário das nacionalidades, comissário da inspetoria dos operários e camponeses e membro do Politburo, “o cérebro e o coração do governo russo.” (Ibid., p. 330).

Dele participava a fina flor do Partido Bolchevique, o próprio Lênin, Trótski, Bukhárin, Kamenev e Stálin. Enquanto Lênin viveu, manteve-se a democracia interna que caracterizava o Partido. Com sua morte, a luta pelo poder se precipitou entre os membros do Politburo, mais Zinóvieff. Stálin os mataria a todos, nos expurgos dos anos 1930, após ridículos julgamentos espetaculosos, em que, depois de torturados, confessaram crimes absolutamente inverossímeis (espionagem em favor do Japão, entrega de segredos militares às potências ocidentais etc.). Trótski teria destino ligeiramente diferente. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, 331)

Sequer Lênin se apercebeu do acúmulo de poder nas mãos de Stálin, que se agigantou quando, em 1922, se torna secretário-geral do Comitê Central do Partido Comunista. Nem Lênin teve tanto poder em suas mãos. “Exatamente aqui se coloca uma das questões mais intrigantes da vida de Trótski: por que é que ele perdeu no jogo pelo poder?” (LEMINSKI, 2014b, p. 333). Segundo Leminski, a resposta é simples: porque alguém jogou melhor, alguém soube explorar as vulnerabilidades de Trótski, as quais Leminski compartilha: “Trótski era um dispersivo, homem de mil interesses, que iam do político ao militar, do literário ao cultural. E como intelectual que era, seu percurso era mais errático, mais sujeito a caprichos de alteração de rota.” (Ibid., p. 332). Do cume de sua “incomparável superioridade intelectual”, o grande erro de Trótski foi subestimar Stálin. “Quando Trótski despertou de sua miragem narcisista, Stálin tinha efetivamente nas mãos todos os suportes materiais do poder.” (Ibid., p. 332). Neste momento, entra em questão o testamento de Lênin, a expressão de suas últimas vontades, em que dividia a herança do poder russo, qual um patriarca, entre seus súditos.

Esse testamento, desfavorável a Stálin, foi ocultado por anos, e seu conteúdo só veio a público muito depois. Nele Lênin faz a última e definitiva análise dos seus companheiros e subordinados, mede e pesa seus méritos, discute seus métodos de atuação, propõe o afastamento de Stálin da Secretaria Geral, mas não designa propriamente um herdeiro. Afirma que Trótski e Stálin são os líderes mais capazes, coisa que todo mundo sabia. Mas tem críticas a fazer aos dois, críticas que de certa forma coincidem. Em Stálin, reprova a rudeza e a brutalidade, “incompatíveis”, diz ele, “com o cargo de secretário-geral”. Em Trótski, o mais brilhante, reprova o “gosto por soluções administrativas”. Por trás da expressão “soluções administrativas”, isto é, tomadas de cima para baixo, devemos ler os métodos brutais de Trótski, que mandou massacrar a guarnição rebelada de Kronstadt, e preconizou a militarização do trabalho industrial. No fundo, Lênin não tinha do que se queixar. Os dois tinham saído a ele, Papai Karamázov, que tinha montado o Partido Bolchevique, como uma grande família, onde todos tinham o direito de concordar com as diretrizes emanadas centro... O povo russo, inclusive. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 333, 334)

Ocultado pela conspiração stalinista, o testamento de Lênin se tornou apenas uma curiosidade histórica. Mas a derrocada de Trótski tinha, sobretudo, suas próprias digitais. Ele

nunca aceitou de bom grado a NEP nem as fórmulas conciliatórias, era partidário de um comunismo de guerra, da coletivização forçada e o esforço desumano que isso provoca na classe trabalhadora, da liquidação da propriedade privada e, acima disso, do monopólio político e ideológico do partido. A proposta de Lênin, aceita e defendida ferrenhamente por Trótski, que impedia a criação de facções dentro do partido, seria o nó de sua força.

E proclamaram uma ortodoxia filosófico-ideológica (o “marxismo-leninismo”), monólogo teórico que acabaria congelado numa escolástica garantida pelos poderes policiais do Estado. Trótski foi um dos defensores mais ardorosos dessa ortodoxia. É dele a tese quase paranoica da infalibilidade do Partido, pois, dizia, “o Partido nunca pode estar errado, já que é o único instrumento histórico de que dispõe a classe trabalhadora para sua emancipação histórica”. Stálin, depois, viria a se apropriar dessa ideia de Trótski, como se apossou de todos os projetos da facção trotskista para coletivizar a Rússia, a partir de 1929. Em 1924, a proibição da constituição de facções dentro do Partido liquidou com todas as possibilidades de atuação de Trótski.

Em 1925, Trótski é excluído de suas funções no Politburo. No plano ideológico mais geral, o centro do conflito entre Stálin e ele era o choque entre a teoria da “revolução permanente” e a do “socialismo num só país”. Nada os divide mais. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, 336)

A história provou que a tese do socialismo num país só, de Stálin, era mais sólida e real diante do avanço imparável do capitalismo e da fragilidade das tentativas revolucionárias no resto da Europa. Em 1925, Trótski é demitido de todas as suas funções governamentais e dois anos depois é expulso do Partido Comunista e exilado no Cazaquistão. Em 1929, por fim, é expulso de toda a URSS.

O exílio, segundo Alice Ruiz no prefácio de *Vida*, era o sentimento que mais unia Trótski e Leminski: “[...] havia algo mais que o identificava com Trótski: o sentimento do exílio. [...] Paulo Leminski, a quem não interessava nada que não contivesse ideias e poesia, viveu nessa vida como um exilado.” (RUIZ In: LEMINSKI, 2014b, p. 13). Trataremos mais detalhadamente sobre este sentimento de exílio no próximo capítulo de nosso trabalho, mas gostaria de aproveitar o percurso do capítulo *stálin*, para adiantar uma percepção, que diz respeito à origem dessa identificação. Ao longo deste capítulo, Leminski atribui a derrota de Trótski para Stálin ao fato dele ter subestimado o futuro ditador soviético. Essa subestimação nasce da miragem narcisista de Trótski, da confiança arrogante em sua superioridade intelectual, de seu ego inatingível, de sua vaidade. Em suma, como já apontamos anteriormente, a vulnerabilidade de Trótski estava justamente naquilo que ele compartilha com Leminski, nas características que aproximam ambos: foram elas as responsáveis pela derrota de Trótski e por seu decorrente exílio. Penso que a identificação para com o sentimento de exílio possa ter aí a sua origem, ou mesmo a chave inicial para seu

entendimento, posto que tais características compartilhadas também serão, em grande medida, causadoras do *autoexílio* de Leminski em Curitiba. Uma passagem do décimo segundo capítulo, *o fim?*, também nos levam nessa direção.

Trótski perdeu o poder (e a vida), sobretudo, por certas características de personalidade. Intellectualmente superior, grande escritor e orador, nunca conseguiu ver nos companheiros seus iguais. Sua formação europeia não tinha muita paciência com o primitivismo asiático da população russa, primitivismo onde Stálin, georgiano, se movia como um peixe na água. Essa consciência de superioridade, em Trótski, se converteu muitas vezes em pura arrogância individualista: havia em Trótski alguma coisa de ator, o convencimento de ser protagonista de um máximo evento histórico. Em suas memórias sobre Lênin, Górkí reporta uma estranha fala dele que teria segredado ao escritor, num momento de franqueza:

— Ele sabe organizar. No entanto, não é dos nossos. Está conosco, mas não é dos nossos. É muito ambicioso... (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 340)

Celia Pedrosa, em *Sinais de vida e sobrevida*, corrobora, em partes, essa percepção. Segundo a pesquisadora, Leminski realmente valoriza em Trótski a inteligência pluralista, aberta e hesitante, o que o capacita a ir da crítica stalinista ao bom entendimento da autonomia da arte. Leminski, por sua vez, reconhece a produtividade desta inteligência de Trótski não apenas na ação política, mas sobretudo na intensa produção bibliográfica, repleta de palavras de ordem e entusiasmo. No entanto, essa mesma inteligência, que tanto o capacita e tanto fascina seu biógrafo, era também seu ponto fraco.

Com o líder da revolução russa, Leminski desenvolve também uma relação em que a admiração se associa à irreverência, expressa na imagem em que em um e outro se dissolvem limites entre força política, misticismo e super-heroísmo da comunicação de massa: “viver é duro, mas é bom. (quando fraquejo, me lembro de Trotsky, meu exu, e viro hulk de novo” . Ao mesmo tempo, reconhece que essa força pode ser sua fraqueza, pois o caráter errante, pluralista, por isso vigoroso, de sua inteligência também o induz ao erro e à morte precoce, signos da crise da própria experiência do socialismo. (PEDROSA, Celia, 2006, p. 63)

6.8 PROSCRITO, RENEGADO E PERSEGUIDO

Consideração feita, passemos agora à análise deste décimo segundo capítulo. Ele tem oito páginas e uma epígrafe, mais uma vez de autoria de Trótski, retirado do livro *Moral e Revolução*: “A democracia não se estabeleceu com métodos democráticos.” (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 339). Neste capítulo, Leminski se aventura pela súbita queda de seu biografado, então um todo poderoso, criador do Exército Vermelho, que rapidamente, entre 1924 e 1929, foi proscrito e renegado, perseguido mundo afora, assim como seus

correligionários, e teve sua obra apagada (ou ao menos sofreu uma intensa tentativa nesse sentido) da história da URSS.

Para perseguir e expulsar Trótski, Stálin teve o apoio – ora sincero e ora amedrontado – de outros líderes soviéticos, como Kamenev, Zinóviev, Bukhárin, Tolski, Ríkov, Bubnov e Dzerjinski. Anos depois, Stálin mataria cada um deles. Tal qual um profeta (como foi o terceiro biografado de Leminski, Jesus), Trótski havia previsto, ainda em 1905, que as contingências do processo revolucionário poderiam ter um fim trágico: o Partido ocuparia o ocupar o lugar da classe operária, enquanto o Comitê Central do Partido dominaria o Partido e, um dia, apenas um homem, solitário, dominaria o Comitê Central, o Partido e a classe operária.

Mesmo perseguido mundo afora por agentes stalinistas e pela diplomacia soviética, que pressionava países a não aceitá-lo, Trótski logra recuperar seguidores, alguns deles exilados, muitos estrangeiros, até finalmente fundar, em 1937, a Quarta Internacional, organização de combate a Stálin e aos rumos que a URSS tomou sob seu comando. Para Leminski, além de um gesto simbólico, este foi um passo decisivo para sua carreira como revolucionário: “colocava-se *fora* do comunismo oficial, que agora coincidia com os interesses nacionais da URSS e seu quadro governante.” (LEMINSKI, 2014b, p. 342). Um passo doloroso, sem dúvida, para alguém que ainda se considerava um bolchevique.

A bandeira trotskista ficou como uma espécie de horizonte utópico de um comunismo sem as deformações soviéticas, um comunismo com mais liberdade individual, aberto a inovações no plano artístico, contrário aos privilégios da Nova Classe burocrática, os aparatchik da Nomenklatura. Assim, Trótski sobreviveu como mito, como ideia. Mas a realidade histórica é um pouco diferente. Mas esse Trótski é fruto de uma fantasia (erótica ou heroica...) dos que invocam seu nome. Bolchevique, Trótski estava longe de ser um liberal. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 343)

Em oposição a esta visão “erótica ou heroica”, Leminski expõe uma opinião incisiva: quando esteve no poder, Trótski agiu de maneira tão ou mais cruel que Stálin, nas questões de disciplina do partido chegou a ir mais longe que seu algoz ao defender o monopólio da verdade e do poder pelos bolcheviques, se opôs a NEP e à ligeira abertura da Rússia para o ocidente, foi contra a liberdade dos sindicatos e ao direito de greve, propôs a industrialização forçada através da militarização do trabalho operário, desejava aplicar nas fábricas as duras leis que imperavam no Exército Vermelho, e reprimiu violentamente o levante de Kronstad - “e os marinheiros estavam certos, pedindo mais liberdade e o fim da ditadura bolchevique.” (Ibid., p. 343).

Domingos Pellegrini, em *Minhas lembranças de Leminski*, também notou este tom enérgico e condenatório do biógrafo: se por um lado ele exalta a revolução e Trótski, por outro não se furta de apontar seus erros e exageros. “A independência intelectual ou ‘desenquadramento’ ideológico de Leminski se evidenciam ao, primeiro, elogiar vivamente a Revolução Russa e, depois, criticar duramente o regime soviético que dela resultou”. (PELLEGRINI, 2014, p. 128, 129). Essa independência permitiu ao biógrafo, segundo Pellegrini, ter visões tão claras quanto incômodas para a esquerda. Leminski foi capaz de capturar os paradoxos que a revolução trazia em seu bojo.

Sua atração por paradoxos, em vez de se deslumbrar com utopias ou ideologias, permite também que faça não só uma crítica, mas compreensiva apreciação de Stalin, coisa muito rara, senão inédita, no mundo da cultura política. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 131)

A mesma independência, ainda de acordo com Pellegrini, fez Leminski ver o óbvio: que Trótski era também cruel, talvez tanto quanto Stálin. Permitiu também que ele desvendasse o populismo por trás do congelamento do vivo pensar da esquerda promovido pelo ditador soviético, que para Pellegrini se aplica também a Getúlio Vargas, Perón, Fidel e até mesmo Lula. (PELLEGRINI, 2014, p. 133). A passagem abaixo, creio, é um exemplo notável desta independência intelectual, ou deste “desenquadramento” ideológico dos quais fala Pellegrini.

Estava longe de ser aquele anjinho libertário com que sonham os trotskistas ingênuos, que só guardam dele a imagem do revolucionário bonzinho, perseguido pela crueldade asiática de Stálin, o Caim que acabaria por assassinar o Abel da Revolução, depois da morte de Lênin-Adão... Mas era uma inteligência muitos graus acima dos que deixava para trás. Era sobretudo um grande escritor. O vigor de sua prosa não tem igual na literatura política do século XX. A ampla *História da Revolução Russa* e a autobiografia *Minha vida*, que escreveu já no exílio, nada ficam a dever à magnitude dos eventos de que participou como personagem fundamental. Na derrota e no degredo, amargou muitas dores que são privilégios dos homens excepcionais. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 343, 344)

Leminski tinha total ciência da crueldade de Trótski, que chega a comparar a de Stálin, mas reverencia suas qualidades intelectuais (muitas das quais compartilha, como vimos, com ele) e o considera, sobretudo, como um grande escritor, com prosa vigorosa sem comparações na literatura política. Dentro desta perspectiva, Leminski, um escritor, biografou tão somente escritores: Cruz e Sousa, o poeta catarinense; Bashô, o mestre do haicai; Jesus, o superpoeta; e Trótski, o grande escritor. É claro que estes personagens eram mais do que isso, e o biógrafo tratou de temas que os orbitaram, porém é notória a paixão de Leminski pela linguagem,

paixão esta que o capacitou a ler seus biografados a partir do que produziram como mensagem, como linguagem, como poesia, prosa e parábolas.

De volta ao texto, entre as dores de que Leminski fala, está o assalto e posterior concretização de suas ideias por seu principal inimigo, como a coletivização do campo e o fim das propriedades médias (os *kulaks*), a rígida disciplina imposta nas fábricas, e a planificação da economia. “Tudo isso eram teses da *Opozitzia*, a Oposição de Esquerda, liderada por Trótski, cujos partidários constituíam uma elite de administradores, com ideias próprias sobre o que deveria ser a economia socialista.” (LEMINSKI, 2014b, p. 345). A outra dor que Trótski sofreu era uma velha conhecida de Leminski, a morte de um filho, tragédia que o poeta viveu com o filho Miguel, que morreu em 30 de julho de 1979, logo após completar 10 anos de idade.

Outra dor foi sua tragédia familiar. Trótski tinha duas filhas do primeiro casamento, dois filhos do segundo, com Natália. Uma de suas filhas se suicidou. Dos dois filhos, um morreu num campo de concentração de Stálin, talvez sob tortura. O outro, Serioja, morreu em circunstâncias misteriosas durante uma operação, num hospital de Paris, talvez assassinado por médicos comprados por Stálin. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 344)

Trótski passou seus últimos dias na cidade de Coyoacán, próxima da Cidade do México, numa fortaleza protegida por aliados. “O fim de Trótski foi tão rocambolesco quanto sua vida.” (LEMINSKI, 2014b, p. 346). Stálin conseguiu infiltrar, através do Partido Comunista Mexicano, seu agente J. Monard, que se fez passar por um jornalista de esquerda. “Um dia, sozinho com Liev, Monard agarrou a pequena picareta que trazia sob o casaco, e a cravou na cabeça do velho líder.” (Ibid., p. 346). Trótski ainda lutou e só faleceu ao chegar ao hospital. “Preso pela polícia mexicana, Monard declarou apenas: — Eu matei Trótski.” (Ibid., p. 346).

Mais uma vez, seguindo a premissa das demais biografias, ainda que menos radicalmente, Leminski narra a morte de seu biografado antes do capítulo final. Neste caso ainda restam dois deles, breves capítulos que nos fazem recordar sua veia ensaística, posto que circulam o personagem, orbitam ao seu redor trazendo temas que complementam a compreensão de sua vida e obra. É um procedimento muito similar ao utilizado recorrentemente nas demais biografias, mas que em *a paixão segundo a revolução* foi reduzido a um número menor de capítulos e passagens.

6.9 GUERRA E ARTE

O penúltimo capítulo, *trótski e a guerra*, tem sete páginas e duas epígrafes. A primeira é retirada do livro *Da Guerra*, de Carl Von Clausewitz, que Trótski leu qual uma bíblia militar quando lhe caiu sobre os ombros a responsabilidade de conformar o Exército Vermelho. A segunda epígrafe é um comunicado do próprio Trótski às tropas vermelhas, datado de 1918: “Camaradas! Não temos o direito de cair. Subimos muito alto. Enquanto poder soviético, enquanto Partido, assumimos compromissos grandes demais para com o proletariado mundial. Temos a obrigação de vencer.” (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 2014b, p. 347).

Fato singular, aponta o biógrafo, um judeu estar à frente das operações militares de um país de dimensões continentais. Desde a Idade Média até o século XIX, quando começa sua emancipação, os judeus foram segregados em guetos, perseguidos, sempre à margem da história dos países onde viviam. “Durante todo esse tempo, o exercício das armas sempre foi privilégio e monopólio dos *goiim*. Agora, aí está um judeu dirigindo as Forças Armadas e operações militares da Rússia soviética.” (LEMINSKI, 2014b, p. 347).

Esteve nas mãos de Liev, entre 1918 e 1925, quando à frente do Comissariado da Guerra, o destino e a sobrevivência militar da URSS: havia contrarrevolucionários atacando de dentro, antigos aliados questionando o novo governo, ataques estrangeiros vindo de todos os lados e uma guerra civil que levou anos para ser apaziguada. A sorte dos bolcheviques, segundo Leminski, foi que essas forças antissoviéticas não se uniram na direção de um objetivo comum. Elas atacaram de forma dispersa, e assim foram combatidas e neutralizadas, uma a uma.

Todo um mundo desmoronava. Mas um novo nascia. Os bolcheviques estiveram à altura dos acontecimentos. A disciplina férrea do Partido de Lênin, desenvolvida em anos de clandestinidade, iria superar todas as dificuldades e triunfar no fim. Os problemas se apresentavam em todas as áreas: militares, administrativos, industriais, diplomáticos, policiais, educacionais, culturais, ideológicos, políticos, sociais... Dos problemas militares, incumbiu-se Trótski, com uma eficiência que chegou a surpreender o próprio Lênin, que, seja como for, confiava nele. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 349)

Existiam inúmeras dificuldades diante da gigante tarefa de Trótski, entre elas acabar com a horizontalidade da democracia dos soviets dentro das forças militares. “Agora, essa democracia tem que acabar. [...] Agora, é preciso disciplina de novo. Organização. Hierarquia. A verticalidade, sem a qual nenhuma ação militar é viável. Era algo como dizer a uma imensa multidão, *vá!*. E, logo a seguir, dizer *volte!*.” (LEMINSKI, 2014b, p. 350). Mais

do que isso, em 1920, o efetivo do Exército Vermelho já chegava a cinco milhões de homens. Por ser judeu, Trótski não havia prestado serviço militar e pouco sabia da arte da guerra. “Tudo o que soube de guerra aprendeu estudando o livro de Clausewitz, o grande clássico (o *Da guerra* está para a guerra, assim como *O capital*, de Marx, está para a economia política, ou *A origem das espécies*, de Darwin, está para a biologia).” (Ibid., p. 350). O restante aprendeu na prática, com o auxílio de antigos oficiais do exército czarista, que logrou atrair para a causa revolucionária. Muitos deles tentaram, em algum momento, atos de traição e sabotagem – a maioria deles foi fuzilada. De qualquer forma, foi a estrita disciplina imposta por Trótski que ergueu um dos maiores exércitos do planeta. Leminski reproduz uma *ordem do dia* escrita por Liev, que exemplifica o tom extremamente duro e cruel com que ele comandava suas fileiras: “Trótski não estava brincando de fazer revolução...”. (Ibid., p. 351).

ordem do dia

Foi-nos reportado que o destacamento de combatentes de Petrogrado abandonou sua posição. Ordeno ao comissário Rosensoltz verificar os fatos. Os soldados do Exército Vermelho, dos operários e camponeses não são uns covardes nem malandros. Querem se bater pela liberdade e felicidade do povo trabalhador. Se recuam ou lutam mal, a culpa é dos comandantes e comissários do Partido.

Advirto: se alguma unidade recuar sem autorização, o primeiro a ser fuzilado será o comissário, em seguida, o comandante.

(TRÓTSKI, Leon. In: LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 351)

Como era de costume, a experiência militar de Trótski foi acompanhada de vasta produção textual, constituída de planos de operação, ordens do dia, advertências, discursos, relatórios de batalha e outros documentos que posteriormente foram reunidos num volume intitulado *Como se armou a Revolução*, “um clássico da literatura militar do século XX, livro digno de alinhar com os clássicos de Sun Tzu, Júlio César, o bizantino Belisário e Clausewitz.” (LEMINSKI, 2014b, p. 352). O fascínio de Leminski pelos textos de Trótski já não nos é novidade, porém, no caso dos escritos militares, o brilhantismo do líder soviético estava em não se limitar aos aspectos estratégicos da guerra.

Justifica-as ideologicamente. Sua visada utópica está sempre presente. É o revolucionário que fala pela boca do general. Dá uma ordem, e diz por quê. Interliga determinações militares imediatas com tiradas e apelos para a instauração de uma ordem mais justa na sociedade. Nunca esquece que não é apenas um militar: é um agente do Partido, a serviço do socialismo e das massas trabalhadoras do mundo inteiro. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 352)

Trótski sabe que não está comandando uma guerra qualquer entre nações, mas sim uma guerra entre classes: trabalhadores contra exploradores. “Do resto, seu irreduzível fanatismo bolchevique se encarrega.” (LEMINSKI, 2014b, p. 353). Sua liderança, segundo

Leminski, teve como marca uma de suas principais características: “o extremismo de quem conduz as coisas às suas últimas consequências. Nunca foi homem de meias medidas. Nisso, sim, era verdadeiro bolchevique, homem de *sim-sim, não-não*.” (Ibid., p. 353). É interessante aproximar aqui um trecho de *Minhas lembranças de Leminski*, em que Domingos Pellegrini lembra de uma conversa que teve com o amigo sobre estratégias de guerra e histórias militares.

Noutras conversas sobre arte militar, porém, Pé Vermelho irá percebendo a predileção ou fascinação de Leminski pelo “recurso extremo”, o uso da própria vida como arma, a resistência até a morte, o suicídio letal para o mártir e também para o inimigo. Décadas depois, ainda ouvirá o Polaco a dissertar estridente sobre as façanhas heróicas dos suicidas históricos. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 69, 70)

Essas palavras vão ao encontro das análises de Celia Pedrosa sobre o tema da morte precoce, o qual comentamos brevemente algumas páginas atrás – trata-se de mais um elemento que nutre a fascinação de Leminski, que levada ao extremo (ele também, nesse sentido, um extremista) o levou à morte por cirrose. Segundo Pellegrini, eram muito frequentes as conversas que entabulavam sobre arte militar. Nelas, ficou evidente a predileção do poeta por um tipo específico de suicídio, aquele feito com propósitos maiores, propósitos estes capazes de dignificar a morte precoce com a insígnia da martirização, do mártir, do sofrimento. Tais propósitos poderiam ser militares, ideológicos, amorosos ou mesmo poéticos. “Sua predileção pelas táticas suicidas era, no entanto, para os kamikazes japoneses”, escreve Pellegrini. (PELLEGRINI, 2014, p. 74). Isso ficou registrado num de seus mais conhecidos poemas-imagem, *Kamiquase*.

Figura 6 – Poema e legenda de Leminski

Fonte: LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 152)

Sua morte precoce certamente não pode ser chamada de suicídio, ainda que o poeta tivesse total consciência de que ia agravando pouco a pouco, gole a gole, por vontade ou contingências próprias, um quadro de saúde que o levaria a óbito. Sandra Novaes, em *O reverso do verso*, tem uma impressão semelhante: “A morte prematura, sentida, talvez pressentida e talvez até esperada em função do álcool que o consumia dia após dia durante anos, [...] interrompeu certamente uma produção textual de valor tal qual uma intensa capacidade para produzi-la.” (NOVAES, 2003, p. 93). Contra essa *morte prematura* maturada pelo álcool, tudo que conseguiu Leminski foi uma abstinência de dois anos, entre 1978 e 1980. Um de seus poemas, *Dor elegante*, musicado por Itamar Assumpção, é exemplar a esse respeito. Segundo Novaes, este poema, em que ele lança a ideia de que o *sofrimento* seria sua *última obra*, pode ser entendido, entre seus muitos significados, como o sofrimento da obra terminada e o peso que ela tem sobre o poeta, que sente a morte iminente, um peso que só cabe a ele suportar. “Escrever não alivia o peso do viver. Escrever dói e essa dor é tudo que lhe resta.” (Ibid., p. 97). Não se sabe com exatidão em que ano *Dor elegante* foi escrito, mas Toninho Vaz, em *O bandido que sabia latim*, suspeita que tenha sido em 1988, um ano antes de sua morte. Na época, Leminski estava trabalhando como redator do Jornal de Vanguarda, da TV Bandeirantes, ao lado de nomes importantes como Fausto Wolff, Fernando Gabeira, Waly Salomão e Gilberto Gil.

O professor Pignatari, destacado para apresentar um quadro sobre Televisão, voltaria a encontrá-lo sempre às pressas, na redação do jornal:

— O Leminski estava mais magro e tinha um aspecto doentio. Os colegas estavam preocupados com seu estado de saúde. Mesmo assim, ele produziria bons momentos de poesia, agora trabalhando com outra linguagem.

[...] O comportamento do poeta na redação era estranho: trabalhava praticamente deitado sobre a mesa, procurando uma posição para diminuir as dores abdominais. Não reclamava de nada, mas era evidente que tinha problemas de saúde. Nestes dias, pela primeira vez, Pinduca detectaria sinais de debilidade e doença no amigo.

— Eu dei uma carona até o Morumbi. Antes de entrar no carro, ele foi até o botequim e virou uma dose de conhaque. No caminho, quando estava dormindo, eu tive uma visão tenebrosa, e aparentemente inexplicável, olhando para ele. E pensei: “Ih, ele está mal.”

Em suas anotações, Leminski deixaria registrado estes sintomas:
(VAZ, Toninho, 2009, p. 283)

As anotações as quais se refere Toninho Vaz são, justamente, as linhas do poema *Dor elegante*.

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado

andasse mais adiante
 carrega o peso da dor
 como se portasse medalhas
 uma coroa um milhão de dólares
 ou coisa que os valha
 ópios édens analgésicos
 não me toquem nessa dor
 ela é tudo que me sobra
 sofrer vai ser minha última obra
 (LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 284)

Promovendo uma de suas bruscas mudanças temáticas, Leminski inicia o derradeiro capítulo da biografia, *trótski e a cultura*. Ele tem dezenove páginas e uma epígrafe, de autoria de Lênin: “Várias vezes tentei ler Maiakóvski e nunca pude ler mais que três versos: sempre durmo.” (LÊNIN apud LEMINSKI, 2014b, p. 354). Diferente de Lênin, tentará provar Leminski ao longo das próximas páginas, Trótski não só lia, como compreendia a importância da proposta artística de Maiakóvski e das vanguardas que lhe foram contemporâneas. Para o biógrafo, é um erro comum vincular as vanguardas artísticas daquele tempo – futurismo, *zaúm*, linguagem transmental de Khliébnikov e Krutchônikh, cubo-futurismo, suprematismo, imaginismo, o Oberju, o grupo 41 – à Revolução Russa. Todas essas manifestações são anteriores a ela, são pré-revolucionárias, e conheceram um desenvolvimento extraordinário no final do século XIX. Em outras palavras, estavam em consonância com demais manifestações europeias, como o expressionismo, impressionismo, cubismo, futurismo italiano e *fauves*.

Mas a Rússia não apenas importava o vanguardismo, exportava também. Leminski cita o balé russo de Diaguilev, que revelou a mundo nomes como Stravinski, Prokófiev, tão importantes para a música, também Nijinski e Ana Pavlova, para a dança. “Basta dizer que, em seus balés, Diaguilev teve como cenaristas Picasso, Braque, Matisse, Jaun Gris, Miró, De Chirico, a nata da pintura ocidental da época. Diaguilev foi, além do mais, o grande incentivador de Cocteau, que criou para ele.” (LEMINSKI, 2014b, p. 355). Leminski ecoa Pound ao afirmar que, de fato, os artistas são as antenas da raça: “na Rússia, a revolução política foi precedida por uma revolução artística de proporções nunca vistas.” (Ibid., p. 355).

Essa intensa criatividade, que para Leminski só tem paralelo na Atenas do século de Péricles, atingiu inúmeras veias artísticas e fez-se sentir também em outras áreas, como a ciência da linguagem, no que veio a ser conhecido como formalismo russo (nome atribuído, segundo Leminski, pelos adversários). Esse grupo lançou as bases para o estabelecimento de uma verdadeira ciência da literatura. Entre seus representantes mais conhecidos (Shklóvski, Tiniánov, Eikhenbaum, Óssip Brik), Roman Jákovson, sem dúvida, o mais brilhante linguista do século XX.

Os conceitos desenvolvidos pelo Centro Linguístico de Moscou e a Opoiáz (Círculo para Estudo da Linguagem Poética) são, hoje, centrais em teoria literária: o estranhamento, a surpresa, a intertextualidade, a função poética.

Os teóricos do Centro Linguístico de Moscou trabalhavam em estreita ligação com os poetas mais criativos e inovadores da época (com o crítico e teórico Óssip Brik, Maiakóvski chegou a ter relações mais íntimas ainda, já que dividia com ele os favores e fervores da linda Lília Brik, o grande amor de Maiakóvski, mulher de Óssip, num ménage à trois que o vanguardismo ético daqueles tempos permitia...). (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 356)

Segundo Manuel Ricardo de Lima, é neste momento da biografia que Leminski aproveitará para ressaltar a importância de Roman Jakobson⁷², afinal este teórico lançaria as bases sobre as quais a vanguarda concreta paulista, imprescindível para sua formação literária, iria se sustentar, partindo das funções poéticas da linguagem para carregá-la de novos sentidos, desta vez icônicos, e assim criar uma nova função ao poeta. Lima cita Haroldo de Campos, que afirmou que o poeta passaria a ser, então, um designer, um diagramador da linguagem (importa dizer aqui que quem cunhou o termo “designer da linguagem”, para se referir aos poetas, foi Décio Pignatari). (LIMA, 2002, p. 49). “É, pois, para essa direção que Paulo Leminski leva a biografia de Trótski: para o seu sentido de poesia, de revolucionário.” (Ibid., p. 49). Lima argumenta que, na visão de Leminski, o líder revolucionário tinha o poder de pensar para além da revolução, para além da ditadura do proletariado, pois tinha ciência da incapacidade da classe proletária de produzir uma cultura própria, que só viria a acontecer num estágio avançado do novo regime socialista, quando a arte e a vida finalmente se fundiriam.

Enquanto a classe operária não atinge esse estado ótimo na arte, artistas inovadores enxergaram na revolução um ideal promissor e se engajaram intimamente nela. Para Leminski, trata-se de uma tentativa de encontrar uma síntese entre inovação artística e uma nova sociedade. Entre os apoiadores estão Chagall, Maliévitch, Tátlin, Lissítzki, Aleksandr Blok, Iessiênin, Górkí, Bábel, Pilniak, Djiga-Viértov e Pudóvkin. Mas essa imagem de uma proximidade entre as vanguardas e o Estado Soviético é uma ilusão, assegura o biógrafo, criada especialmente por conta da dedicada atuação de Maiakovski, na poesia, Eisenstein, no cinema, e Meyerhold, no teatro. “Maiakóvski suicidou-se em 1930. Eisenstein acabou domesticado, fazendo filmes patrióticos. Meyerhold desapareceu, depois de preso pela polícia de Stálin. A revolução devorou seus filhos mais talentosos...”. (LEMINSKI, 2014b, p. 357). Não apenas eles, a maioria destes artistas, após a ascensão de Stálin, foi exilada, morta, desapareceu, suicidou-se ou foi confinada em campos de concentração.

⁷² Leminski era certamente um admirador de Jakobson, como deixou claro em entrevista a Ademir Assunção intitulada *Paulo Leminski: um kamiquase na Idade Mídia*, incluída no livro *Faróis no Caos*: “O (linguista russo) Roman Jakobson traz uma contribuição importante quando diz que existe uma função poética na linguagem, que é quando o discurso incide sobre a própria linguagem. É o prazer do homem na prática da linguagem.” (LEMINSKI In: ASSUNÇÃO, 2012, p. 30).

Em setenta anos de Revolução, a URSS não produziu um só artista realmente inovador: só rotineiros executantes de diretrizes partidárias, funcionários da arte num país de funcionários. A URSS produz a arte mais retrógrada do planeta, indigna de um povo que deu um Tolstói e um Dostoiévski, um Maiakóvski e um Khliébnikov, um Eisenstein e um Meyerhold, um Chagall, um Maliévith, um Stravinsky, um Diaguilev, um Nijinski...

A explicação para esse fato está tanto nas diretrizes culturais do Estado soviético nascente quanto nas limitações artísticas das grandes lideranças da Revolução. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 358)

É claro que Trótski é a exceção que confirma a regra. Mas o estado soviético nunca entendeu, de fato, a importância daquela outra revolução que acontecia a sua revelia, e tentou solapá-la, planificando-a, criando uma doutrina oficial. O problema aí, segundo Leminski, é que a arte é intrinsecamente subversiva, seja com o comunismo, anarquismo ou capitalismo. Há na arte um desejo de liberdade, um desejo por abrir horizontes novos e criar novos espaços de expressão. O estado soviético não poderia compactuar com isso. “Mas o exercício da criatividade artística continua sujeito a todo tipo de restrições prévias, que vão do sexual ao formal.” (Ibid., p. 359). Nisso, os soviéticos foram exemplares, pois paralisaram a inovação e o conduziram a um dirigismo artístico e ideológico.

Na URSS, a Revolução foi — sobretudo — econômica, social e política. Não houve, propriamente, uma revolução cultural: apenas uma massificação de oportunidades de acesso ao livro, ao museu, às academias de arte.

Essa situação singular da criatividade artística soviética tem suas raízes, também, no gosto e na formação artística dos grandes líderes de Outubro.

Lênin, por exemplo, intelectual dotado de altos poderes de conceituação filosófica, era, em matéria de arte, um primário. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 361)

Se Lênin era assim, Stálin era ainda mais primário. Durante sua ditadura se consolidaram duas propostas de arte. De um lado a LEF (Frente Esquerda de Arte), liderada por Maiakóvski; de outro o Prolektut, que pregava uma arte feita para e por operários. A premissa da Prolektut era nobre, segundo Leminski, mas equivocada, afinal se demora anos, décadas, para se formar um grande artista. “Do ponto de vista social e político, não há como não admirar a radicalidade da postura proletkultista. Mas esteticamente não funcionou.” (LEMINSKI, 2014b, p. 362). A LEF, de Maiakóvski e muitos vanguardistas, combateu o obreirismo da Prolektut, que financiada e bancada ideologicamente pelo estado, venceu a batalha. “O titanismo prometeico da LEF não vingou. Prevalecerá o prudente primarismo populista do Proletkult. Foi contra os proletkultistas que Maiakóvski lançou a frase-síntese do programa da LEF: ‘sem forma revolucionária, não há arte revolucionária’”. (Ibid., p. 364). O

próprio Maiakóvski, em 1930, pouco antes de suicidar-se, adere à RAAP, de cunho proletutista.

Lênin e Trótski eram contrários ao obreirismo primário do Proletkult. Eles, intelectuais sofisticados, nutridos de toda cultura europeia, lendo em várias línguas, sabiam que o Proletkult não ia além de um populismo ingênuo e bem-intencionado (com um certo sabor *narodniki*). As tendências proletkultistas acabaram prevalecendo por força mesmo do primarismo das suas propostas: a proposta do Proletkult obteve apoio compacto junto às massas trabalhadoras.

Maiakóvski e o grupo da LEF faziam uma proposta muito acima da capacidade de compreensão das imensas massas recém-libertadas da ignorância e do analfabetismo, ávidas por se integrar à “cultura”...

Em seus últimos anos, Maiakóvski, um poeta oral, de espetáculo, foi implacavelmente perseguido pela acusação de ser “incompreensível para as massas”. Um dia, acossado além da medida, prorrompeu num choro convulsivo, dizendo:

— Depois que eu morrer, vocês vão ler meus versos com lágrimas de emoção. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 364)

Trótski, para Leminski, era o líder soviético que melhor compreendia a necessidade da liberdade artística, mas nem ele ia assim tão longe e chegava a ser paradoxal nesse sentido. Por um lado, ele sabia que a arte não poderia ser domesticada a bala, a força, afinal o Partido não era um círculo literário e a arte não poderia, assim, ser um território bolchevique. Por outro, dizia que o Partido não poderia aderir ao *laissez-faire*, *laissez-passer* nesse campo, e portanto deveria saber o momento e a forma de interferir na produção artística para repelir tendências desagregadoras e perniciosas.

Mesmo com sua expulsão do partido, do Politburo e finalmente da URSS, Trótski seguiu escrevendo sobre arte, produzindo artigos e análises que, aos poucos, foram se tornando menos ideologicamente rígidas e mais artisticamente libertárias, e assim encantaram Leminski. O biógrafo conta que Trótski, quando estava no exílio no México, recebeu a visita do surrealista André Breton (que havia feito críticas severas a Trótski por conta do ataque a Kronstad) – ele estava disposto a colocar o sonho da escrita automática no fronte da causa proletária. Foi esse encontro, segundo Leminski, que levou Trótski a afirmar que a arte só poderia ser uma aliada da revolução caso permanecesse fiel a si mesma. Sobre isso, Leminski reflete, encerrando a biografia, antes de citar um longo trecho de *Literatura e revolução*: “Agora, era muito tarde. Ele não é mais senhor de nenhum país, de nenhum exército, de nenhum governo.” (LEMINSKI, 2014b, p. 370).

Insta mencionar, mormente pelo fato da ausência de análise neste trabalho, que *a paixão segundo a revolução* é toda entrecortada por oito ilustrações feitas por Maiakóvski. Há também um desenho sem autoria nem data de Ivan IV, uma gravura datada do século XVI que

representa cavaleiros russos da mesma época de Ivan, o Terrível, além de outra, datada de 1650, que mostra camponeses russos, mujiques, os quais, para Leminski, simbolizam o mundo de Aliócha. Por fim, abrindo a sequência de *Apêndices*, há uma foto de Trótski discursando, cercado por soldados do Exército Vermelho, durante a Guerra Civil. Apesar de não fazer parte do escopo de investigação deste trabalho, certamente tais recursos visuais são dignos de uma apuração mais detida, capaz de sinalizar sua interligação com o texto e o potencial ganho de informação que lhes acompanha.

A biografia de Trótski escrita por Leminski tem ainda outras seções: *apêndice 1- uma ordem do dia do comissário de guerra*, trata-se de uma nota do biografado, na íntegra, dando ordens de fuzilamento aos soldados que abandonarem o fronte ou abrigarem desertores; *apêndice 2 – cinema X religião*, é um trecho, também integral, retirado do livro *Questões do modo de vida*, de Trótski; *apêndice 3 – um testamento*, traz o testamento completo do líder soviético escrito em 27 de fevereiro de 1940, em Coyoacán, seu último esconderijo, e é seguido de um *post-scriptum* complementar ao testamento, datado de 3 maio do mesmo ano; e *apêndice 4 – um poema*, sobre o qual trataremos detalhadamente no próximo capítulo deste trabalho.

Há ainda a *bibliografia e crítica da bibliografia*, em que Leminski explica que “este livro, como todos os livros, é a leitura de muitos livros”. (LEMINSKI, 2014b, p. 385). Nenhuma revolução, pontua o biógrafo, deixou tantos escritos, e isso se deve ao fato de que a Revolução Russa foi levada a cabo por pessoas de alto poder de articulação intelectual, fossem eles bolcheviques ou mencheviques. Grande parte dos livros usados para pautar esta biografia foram escritos pelo próprio biografado, além das biografias de Isaac Deutscher - *Trotsky: The Prophet Armed, 1879-1921, The Prophet Unarmed, 1921-1929*, e *The Prophet Outcast, 1929-1940* – ele também um trotskista.

São fontes comprometidas, partidárias, o que não quer dizer tendenciosas ou falsas. Mas um mesmo fato pode ter várias interpretações. Em Trótski e Deutscher, as interpretações são sempre a favor de Trótski. Seja como for, não parece ser possível escrever uma história da Revolução Russa isenta de partis pris, partidarismos ou outras interferências ideológicas. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 386)

A derradeira seção da biografia é a *obra trotskiana*, na qual Leminski lista oito livros de autoria de seu biografado. Ele pondera que a edição das obras completas de Trótski, composta por vinte e um volumes, começou na URSS, mas foi interrompida em 1927, quando ele foi expulso do partido.

Evidentemente, nenhuma obra sua foi editada na URSS, daquela data para cá: há gerações, o público soviético não tem acesso a nenhuma obra de Trótski.

Durante seu laboriosíssimo exílio/diáspora, de treze anos, Trótski levou consigo, nas condições mais adversas, grande massa de documentos, cartas, mensagens e manuscritos.

Constituem hoje os “*Trótski Archives*”, e estão na Houghton Library, na Harvard University, nos Estados Unidos. (LEMINSKI, Paulo, 2014b, p. 388)

A relação criada pelo biógrafo com seu biografado, por Leminski para com Trótski, se enuncia ora vivamente e ora sutilmente em *a paixão segundo a revolução*. É evidente que este percurso que traçamos no sentido de localizá-los e refletir a seu respeito, buscando iluminar alguns aspectos autobiográficos, não é nada mais que um primeiro esforço, ainda bastante descritivo, que carece reforço, complementos e ponderações que venham a engrandecê-lo e profundá-lo. Destacamos, contudo, aqueles aspectos que nos saltaram aos olhos, no intuito de dar corpo ao significado implicado neles e contribuir para a fortuna crítica das obras de Leminski.

Desde a escolha do título e as nuances que as palavras *paixão* e *revolução* trazem consigo no contexto de vida e obra do poeta; passando pela crítica ideológica de alguém mais assemelhado ao anarquismo quanto a sua rigidez e suas consequências para a arte; cruzando o caminho da vaidade intelectual e do sentimento de superioridade que, ao mesmo tempo que aproximam biógrafo e biografado, os exilam de seus pares; detectando nos momentos mais utópicos de Trótski, que permanecem acessíveis através do legado que deixou com sua produção textual, em especial quando reflete sobre a arte e a literatura, um dos elos mais firmes e expressivos tecidos por seu biógrafo; identificando na martirização e na morte precoce um vestígio que perpassa a vida de todos os biografados e também a vida do próprio biógrafo; encontrando ecos de admiração ao olhar compreensivo e plural que Trótski dedicava às vanguardas das quais Leminski foi também um herdeiro; localizando numa característica estética marcante do poeta, seu bigode, um símbolo de confronto com a máquina soviética que Trótski ajudou a criar; até o sentimento de exílio que ambos compartilhavam – este percurso, encravado e por vezes escondido em breves enclaves autobiográficos de *a paixão segundo a revolução*, caminha no sentido de dilatar as possibilidades de leitura e compreensão desta obra, e também de abrir cenários e perspectivas novas de enfrentamento de um texto tão polivalente, rico em termos informativos e formais, e portanto extremamente desafiador.

Nesse sentido, para além do que Trótski fez, me parece que foi o que Trótski escreveu a origem do desejo de Leminski de biografá-lo. O biógrafo o lê como um grande escritor, um crítico de extremo talento que soube manejar como poucos sua erudição ímpar com admirável

sensibilidade. A compreensão a respeito da importância e beleza das vanguardas artísticas, seu entendimento sobre a arte e sobre o socialismo, ambos acurados pelo exílio, o imenso rigor intelectual e o poder autodidata que levou um judeu ucraniano, que jamais serviu ao exército, a se tornar, por meio de leituras de clássicos, conversas, aproximações perigosas e urgentes experiências de campo a se tornar um ministro da guerra celebrado, temido e querido, criador do grande Exército Vermelho, capaz de deter inúmeras ameaças internas e externas, rebeliões e invasões – estes predicados parecem saltar aos olhos de Leminski, despertar sua curiosidade e fascínio pelo líder soviético. Dessa forma, a literatura emergida da pena de Trótski mostra-se como um espaço em que ele pode externar todo seu conhecimento, erudição e poder de argumentação, uma forma de desagravo de seus atos cruéis, atos extremos diante de situações extremas, um alibi de sua sensibilidade – a literatura como uma espécie frágil de salvação e de sobrevivência da memória e das ideias.

7 O EXÍLIO DE PAULO E LEON

O *apêndice 4 – um poema*, é um registro autobiográfico expressivo e portanto merece atenção e detalhamento maiores. É também o gatilho que nos leva a analisar o *sentimento de exílio* sobre o qual Alice Ruiz escreveu no prefácio de *Vida*. O poema referido no apêndice é de autoria do próprio Leminski, intitulado *o velho leon e natália em coyoacán*⁷³, escrito em homenagem a Trótski e publicado originalmente no livro *Polinaises*⁷⁴, de 1980, que posteriormente integrou a primeira antologia de poemas de Leminski, *caprichos & relaxos*, de 1983. O poema foi incluído em *a paixão segundo a revolução* em todas as suas edições, seja na original, publicada pela coleção *Antologias e Biografias*, da editora Brasiliense, na primeira compilação da tetralogia feita pela editora Sulinas e também na edição de 2013 da Companhia das Letras.

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

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
nada como um dia indo atrás do outro vindo
você e eu sonhando e dormindo
(LEMINSKI, Paulo, 2014a, p.384)

Da mesma forma que a nota de 1985 – em que o poeta dá à reunião das biografias o título de *Vida* – dotou a tetralogia de um novo significado, a inclusão de *o velho leon e natália em coyoacán*, dá ao próprio poema, bem como à obra *a paixão segundo a revolução*, outra significação. Ambos são parte de um mesmo projeto intelectual e literário (ecoando aqui Raymond Williams). Mais do que isso, *o velho leon e natália em coyoacán* demarca o fim deste projeto (ou pelo menos o fim de uma etapa importante), afinal ele é também o último apêndice de *Vida*, sucedido apenas da *Bibliografia e crítica da bibliografia*, da lista com a *Obra trotskiana* e do *Crédito das imagens*. É claro que a conformação destas listas finais, e

73 Dentre seus biografados, Leminski dedicou expressamente poemas a Trótski e a Bashô, entre eles *mallarmé bashô*, publicado no livro póstumo *la vie em close*, sobre o qual já tratamos neste trabalho.

74 *O velho leon e natália em coyoacán* é, aliás, o poema que abre o livro.

das notas abaixo delas, não é um trabalho meramente mecânico, mas me parece que se trata de uma produção de outra natureza. O arco narrativo da biografia – que inclui os capítulos, epígrafes, desenhos, fotos, apêndices e etc. - é encerrado ali, no quarto apêndice, intitulado *um poema*, onde o velho Leon e Natália sonham e dormem. É relevante, acima de tudo, que o biógrafo demarque esse encerramento com um poema de sua autoria. Se pensarmos que *Vida* tem um arco narrativo próprio, *o velho leon e natália em coyoacán* ganha ainda mais uma camada de significação: é neste poema, o último ato narrativo, que o biógrafo e o poeta se encontram e se fundem.

Salta aos olhos que este poema, diferente de grande parte da produção leminskiana, seja bastante tradicional em termos formais: um conjunto de quatro tercetos. Repete-se quatro vezes a expressão “aquele dia” e os verbos no gerúndio (“brilhando”, “indo”, “vindo” e especialmente “dormindo” e “sonhando”, repetidos no final das quatro estrofes), que apesar de manifestar uma ação em marcha, não acelera o ritmo do poema, pelo contrário, os gerúndios destoam dos primeiros versos de cada estrofe, tornando a leitura lenta, arrastada e reflexiva. A expressão “aquele dia” vem precedida de eventos: a neve que caía sobre os casacos e os cossacos, sobre as multidões gritando – “aquele dia” é um dia que jamais se repetirá. Diferente daquele dia que está no passado, o presente mostra-se mais tranquilo: com o céu limpo num dia ensolarado, ambos nus, num silêncio de murmúrios azuis, que se encerra como uma espécie de alívio - “nada como um dia indo atrás de outro vindo”. No passado, em Petrogrado, os eventos eram frios e tumultuados; no presente, em Coyoacán, as coisas são tão tropicais que se pode dormir e sonhar desnudo. O jogo de contradições e oposições é claro e direto⁷⁵: em Petrogrado a neve, em Coyoacán o céu limpo e o sol brilhando; no passado os casacos e cassacos, no presente a nudez e a solidão a dois; naquele dia multidões gritando, desta vez o silêncio; de um lado um dia que jamais voltará ou se repetirá, de outro o alento de saber que dias assim também passam. Antes, Natália e Leon viviam uma realidade dura, agora estão dormindo e sonhando – o gerúndio denota uma ação contínua, em andamento, e me

75 O uso de gerúndios e essa contradição evidente lembram o poema *O rondó dos cavalinhos*, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Estrela da manhã*, do qual pinço a estrofe inicial: “Os cavalinhos correndo, / E nós, cavalões, comendo... / Tua beleza, Esmeralda, / Acabou me enlouquecendo.” (BANDEIRA, 2000, p. 100). O poema foi analisado por Antonio Candido em *Na sala de aula – cadernos de análise literária*. Segundo Candido, os versos se caracterizam pelas contradições (beleza X loucura, sol claro X alma escura, um bom que vai X maus que ficam e etc.) e essa estrutura contraditória de cada dístico é ampliada como modelo até se tornar a estrutura contraditória do todo o poema. Mas há, nessa contradição, uma recorrência: o dístico irônico. “A ironia deve ser levada sempre em conta, porque é o gerador da contradição, ou seja, da oposição entre os elementos. Ela domina de tal modo que não dá muito lugar para as outras figuras, usualmente mais importantes ou mais frequentes do que ela, como a metáfora, a metonímia, a sinédoque.” (CANDIDO, 2000, p. 77). Parece-me que neste ponto o poema de Leminski se diferencia, não é a ironia o elemento recorrente (ela não está sequer posta), mas, como dito, um sentimento de alívio recheado de saudade, em outras palavras, mais uma contradição.

parece que traz consigo um desejo de que as coisas assim permaneçam. Existe, por outro lado, uma espécie de saudade, uma nostalgia da intensidade do passado (em que era possível vestir um casaco, tornar-se um cossaco e gritar com as multidões) diante de um presente quieto, cômodo e, de certa forma, impotente⁷⁶.

No artigo *Elogio da Hipérbole*, que integra o livro *A linha que nunca termina – Pensando Paulo Leminski*, o crítico literário Frederico Barbosa faz um voo panorâmico carregado de impressões por sobre os escritos biográficos do poeta, e também assinala a sensação de que Leminski, o biógrafo, acaba por confirmar e ilustrar outro Leminski, o poeta. Para Barbosa, essa confirmação acontece pois seus biografados são quatro “exagerados⁷⁷”, quatro “cavaleiros da paixão e da poesia”, com os quais Leminski tenta desestruturar “o museu do pardo indiferente”. Segundo Barbosa, o que une as biografias é o fato de serem grandes elogios da hipérbole e também peças no quebra-cabeças autobiográfico do próprio Leminski: “A leitura de *Vida*, mesmo por quem já tenha lido as biografias separadamente, nos revela outras homenagens. Cada uma das quatro nos revela claramente uma faceta da quinta: a de Paulo Leminski.” (BARBOSA. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 287).

Não são propriamente biografias *strictu sensu*. Mais do que o trabalho de pesquisa, de reunião de fatos, chamam a atenção os comentários, as escolhas dos momentos mais significativos, a homenagem à radicalidade, ao exagero e, até, às incoerências idiossincráticas pescadas por Leminski nas vidas alheias. (BARBOSA, Frederico. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano, 2005, p. 287)

Mas que outra faceta de Leminski é revelada pelo *velho leon*? Para responder a esta questão, voltemos ao prefácio de *Vida*, escrito por Alice Ruiz. Como vimos, segundo a poeta e

76 É possível traçar um breve paralelo entre este sentimento de impotência, e especialmente o sentimento de exílio, do qual tratamos nesse capítulo, com outro poema, *O Cisne*, de Baudelaire, do qual transcrevo os primeiros versos: “Andrômaca, só penso em ti! O fio d’água / Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora / De tua solidão de viúva a imensa mágoa, / Este mendaz Simeonte 105 em que teu pranto aflora, / Fecundou-me de súbito a fértil memória, / Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel. / Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel)”. (BAUDELAIRE, 2012, np). Um primeiro esboço dessa impotência se mostra na tensão insolúvel presente no poema, a qual, segundo Eduardo Horta Nassif Veras, no artigo *A viagem como metáfora metapoética nas Flores do Mal*, se dá entre a visão do presente e a tentativa vã de transcendê-lo. “De toda forma, cumpre observar que, também em ‘O cisne’, prevalece a tensão, marcada pela manutenção do desejo de evasão, pela insistência da memória diante da decadência, por um lado, e pelo reconhecimento da infinitude da tarefa.” (VERAS, 2013, p. 66). Em *O Cisne*, Paris se transforma ao redor da ave impotente, assim como a realidade de Leon e Natália transformou-se à revelia de suas vontades, pela imperatividade de um exílio. E é justamente no tema do exílio que este poema de Baudelaire conversa com o de Leminski através da presença, em ambos, dessa saudade, dessa nostalgia trazida pela distância imposta. O poema de Baudelaire traz uma associação entre o cisne encontrado ao acaso e a imagem dos exilados, especialmente Andrômaca. Além disso, o poema é dedicado a Victor Hugo, que na época estava exilado em Guernesey. Em ambos, o exílio como fonte dessa impotência e como gerador de nostalgia – em Baudelaire, de estar à deriva do passo em direção à modernidade; em Leminski, Leon e Natália à deriva dos acontecimentos que se passam na URSS.

77 Poderíamos dizer, dado o que analisamos a respeito do “exagero” e do “excesso” que, na verdade, somando o biógrafo, trata-se de cinco exagerados.

companheira de Leminski, a biografia de Trótski era considerada por ele como a “chave de ouro” para encerrar uma tetralogia que, “mesmo parecendo assistemática à primeira vista, traduz uma lógica coesa, inovadora e extremamente poética, como foi a do autor.” (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014b, p.13). É por meio da história de Trótski que Leminski pode registrar suas próprias elucubrações, e não apenas sobre a Revolução Russa, mas também sobre o próprio conceito de paixão e de revolução. Há ainda outros elementos elencados por Alice que levaram Leminski, “mesmo sendo um anarquista”, a eleger Trótski e não Bakunin, Proudhon, Malatesta, Kropotkin ou Buenaventura Durruti como seu último biografado. São eles: a fecunda habilidade do líder bolchevique com as palavras; o fato de ser o mais intelectual entre os revolucionários; seu afastamento do poder; sua participação na revolução; e um misterioso *algo mais*, responsável maior por estreitar a conexão entre Leminski e Trótski. (Ibid., p.13).

Este *algo mais*, ainda de acordo com Alice, é um profundo *sentimento de exílio*. “Trótski exilado da terra pela qual lutou é Moisés impedido de entrar na terra prometida que ele ajudou a encontrar.” (Ibid., p.13). Apesar de nunca ter deixado Curitiba definitivamente – costumava dizer que pinheiro não se transplanta – para Alice, Leminski viveu como um exilado: “Como alguém que está fora de seu verdadeiro habitat.” (Ibid., p. 13). A poesia seria, para ela, a mais importante testemunha do estranhamento de seu companheiro diante do mundo, já que ele precisava se reinventar constantemente através das palavras, dos signos e dos sonhos. Partindo de sua relação com Trótski, exploraremos os vários campos em que este *sentimento de exílio* se manifestou em Leminski: um quebra-cabeças que nos leva até as vanguardas artísticas de que ele se aproximou, e principalmente a Curitiba e ao bairro do Pilarzinho.

Sandra Novaes, na tese *O reverso do verso*, cita uma entrevista de Leminski, incluída no livro *Memoria de vida: Paulo poeta Leminski. 1944 – 1989*, que nos dá uma pista de que a localização deste sentimento de exílio está em sua relação com a cidade, que carrega em si um vínculo forte com Trótski, e assim corrobora a direção que tomamos em nossa análise

O jornalismo (existe isso?), caiu em cima de mim como a vida que ele representa. Simbolista, sempre tive horror por qualquer forma de realismo ou naturalismo onde meu olho semiótico sempre viu apenas um discurso automatizado, artificialmente neutro, mero artifício para vender jornais a partir da idéia absurda de que acontecem coisas todos os dias. Nunca fui muito interessado por fatos. Nem por fotos. Mas o jornalismo (...) veio tomando conta da minha vida de escriba e escritor, quase que imperceptivelmente. Hoje estou viciado. Trotski fala em seu "Minha Vida" da emoção do cheiro de tinta de papel de jornal quando lhe chegava algum às mãos em seu exílio em Alma Ata. Era o cheiro da realidade, diz Trotski. Em meu perpétuo exílio curitibano, não vou tão longe. Mas é algo por aí. Tenho dois ofícios por onde me abasteco da realidade, o jornalismo e a

publicidade. Quando passo muito tempo longe de um desses ofícios começo a perder o senso e o peso das coisas... (LEMINSKI, Paulo apud NOVAES, Sandra, 2003, p. 158)

7.1 O SENTIMENTO DE EXÍLIO EM LEMINSKI

Apenas quatro anos e três dias separam a morte do líder bolchevique do nascimento do poeta paranaense, em 24 de agosto de 1944. Mais de sete mil quilômetros separam o bairro de Coyoacán, na Cidade do México (onde o exilado Trótski foi assassinado), da cinzenta Curitiba, terra natal de Leminski, parido sob a regência das araucárias. A exemplo das ideias, ideologias e histórias que desconhecem as fronteiras do tempo e da geografia, a política revolucionária de um impactou a poética revolucionária do outro.

O *sentimento de exílio* não é algo incomum na literatura brasileira. Pelo contrário, este parece ter sido um sentimento perene o suficiente para perpassar gerações de escritores e cruzar diferentes movimentos artísticos, ainda que sua expressão mais manifesta esteja num antigo poema, *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. De qualquer forma, o *sentimento de exílio* ganhou tamanho vulto que se tornou objeto de estudo de inúmeros acadêmicos de ontem e de hoje, entre eles Mario de Andrade. O poeta modernista notou esta proeminência entre seus compatriotas e a registrou num trecho do artigo *A poesia em 1930*: “Nos poetas românticos o tema do exílio e do desejo de voltar é frequente. Com o neorromantismo dos nossos parnasianos, o tema das barcas, das velas que partem e ‘não voltam mais’ foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar aos ninhos antigos.” (ANDRADE, 1943, p.31).

Este excerto de Mario de Andrade foi citado pelo professor de Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), João Cezar de Castro Rocha, no artigo *A Lírica do Exílio e a Cultura Brasileira*, publicado na edição 171 de 2014 do jornal *Rascunho*, suplemento literário do diário *Gazeta Povo*. O artigo, que discorre sobre a centralidade do exílio na cultura brasileira, direciona suas atenções para três poemas em particular - *Doçura de amor*, de Domingos Caldas Barbosa, publicado na coletânea *Viola de Lereno* (1798); *Música brasileira*, poema de Olavo Bilac, do livro *Tarde* (1917); e *O dia 7 de setembro em Paris*, de Gonçalves de Magalhães. Paralelamente, o pesquisador traça uma consideração interessante para nossa discussão, como o seguinte prognóstico: “a lírica do exílio é o mais poderoso resíduo romântico presente na geração modernista”. (ROCHA, 2014). Ainda que residual, assegura o autor, o *sentimento de exílio* ensinou os poetas modernos a fazer da

distância um fator produtivo. Porém, Rocha acredita que as gerações modernistas foram incapazes de achar uma solução para o sentimento de exílio, nos termos que ele se configurava em seu tempo, quando a nostalgia da pátria já se esvaziava. Foi por isso, segundo Rocha, que eles o resignificaram, aproximando-o do que Baudelaire chamou de *ennui*.

Julguei relevante esta sucinta digressão sobre o histórico do *sentimento de exílio* na literatura brasileira para diferenciá-lo daquele que Leminski sentia, daquele que o fez sentir-se próximo a Trótski e ver-se refletido nele. *Exilar-se* pressupõe afastar-se de algo a que se pertence por força maior e não raro à mercê das próprias vontades. Um sentido comum é o abandono da terra natal, ou da pátria, o que pode gerar sentimentos como a saudade, a nostalgia e a idealização, caso de Gonçalves Dias. Mas Leminski só deixou Curitiba três vezes em toda a vida: numa aventura com Alice no Rio de Janeiro; na estada de um ano no mosteiro de São Bento, em São Paulo, em 1958; e numa visita um pouco mais alongada, novamente à capital paulista, em 1988, um ano antes de sua morte. (RUIZ, 2013, p.14). Da mesma forma, me parece que o *ennui* baudelaireano tampouco se aplica ao *sentimento de exílio* de Leminski. *Ennui* pode ser traduzido rudemente como “tédio” ou “aborrecimento”, mas desde Baudelaire o termo ganhou qualitativos que complexificaram seus significados. Isso porque Baudelaire aproximou o *ennui* a outro termo, o *spleen*, e o fez de tal forma que foi capaz de, em muitos momentos, confundi-los. Essa aproximação foi levada a cabo nos livros *O Spleen de Paris – Pequenos Poemas em Prosa* (1868) e *As Flores do Mal* (1857) - neles, o poeta francês explorou esse sentimento, uma espécie de tédio existencial, no qual Castro Rocha percebe semelhanças com o *sentimento de exílio* dos modernistas.

Como vimos, Leminski também discorreu sobre o *spleen* na biografia *Cruz e Sousa – o negro branco*: “No fundo, *spleen* não era mais que o subproduto do ócio das classes dominantes, que dispunham de todo o seu tempo, para não ter nada que fazer, no compacto tempo útil da civilização industrial que, então, começava. (LEMINSKI, 2014b, p. 24). O *sentimento de exílio* de Leminski, contudo, era de outra natureza, e o prefácio de Alice Ruiz nos conta que a melhor pista para entendê-la é sua relação com Trótski. Voltemos os olhos uma vez mais, portanto, para o poema em questão, a fim de identificar nele alguns pontos de conexão entre poeta e revolucionário. Em *o velho leon e natália em coyoacán*, Leminski canta a saudade, a idealização e uma certa melancolia que Trótski e sua companheira Natália sentiam ao lembrarem-se de Petrogrado. Há, por outro lado, uma sensação de que longe de Petrogrado, *aquele dia*, as coisas estariam mais calmas e os dois poderiam dormir e sonhar em paz. Como explica o poeta e tradutor Fabiano Calixto, no artigo *Caprichos & Relaxos: um livro de poeta*, também incluído em *A linha que nunca termina*.

O poema “o velho leon e natália em coyoacán” é uma peça de aguda expressão lírica e ao mesmo tempo de construção medida (como, aliás, o melhor da produção leminskiana), pois celebra os momentos de amor de um líder revolucionário e sua esposa no exílio de seus dias, trocando os tempos ensanguentados do pós-revolução por outros mais amenos, em que a leveza da vida humana, em seu degrau mais alto de plenitude, agora é paisagem. Leon exila-se da Rússia em Natália. (CALIXTO, Fabiano. In: DICK, André. CALIXTO, Fabiano, 2005, p. 131)

O exílio em Coyoacán teria, dessarte, uma perspectiva dual ao criar sentimentos contraditórios: ao mesmo tempo em que traz saudade, traz também sossego. Neste sentido, a Petrogrado de Trótski assemelha-se a Curitiba de Leminski. O poeta também tinha com a capital da *província* – como seguidamente referia-se ao Paraná –, uma relação dual. Tendo em vista que Leminski viveu praticamente toda a vida em Curitiba, seu sentimento de exílio certamente não diz respeito à distância da terra natal, mas possivelmente à sensação de entranhamento, mencionada por Alice Ruiz, ou mesmo a um não-pertencimento.

7.2 ESTA CIDADE ME SIGNIFICA

Não foram poucas as vezes que Leminski falou de Curitiba. Em *Ensaio e Anseios Crípticos*, há três trabalhos especialmente dedicados à cidade: *Sem sexo, neça de criação*; *Culturitiba*; e *Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas*. Neste último, em que ele conta sobre as mudanças que a modernidade e a engenharia civil trouxeram à capital do Paraná, recheando-a de ruínas e de memórias de um passado recente, está incluído o poema *Curitibas*, que só viria a ser publicado anos depois, no livro póstumo *la vie en close*. Nele, há um registro lírico bastante notável desta dualidade entre poeta e cidade.

Conheço esta cidade
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio
sei onde a fonte fica,
Só não sei da saudade
a fina flor que fabrica.
Ser, eu sei. Quem sabe,
esta cidade me significa.
(LEMINSKI, Paulo, 2013a, p. 250)

Quem sabe para Leminski nunca haverá uma Curitiba como a Curitiba de *todos os dias*. No artigo *Sem sexo, neça de criação*, o poeta esforça-se para compreender os motivos que levam Curitiba, “a mais típica cidade de classe média do Brasil”, a não valorizar a cultura,

pior, a não produzi-la e, em certo sentido, até mesmo a estigmatizá-la. O estigma, é claro, estende-se a seus artistas, e nada é mais eficaz que um estigma social para que alguém se sinta exilado entre os seus (como ficou mais claro na análise que fizemos da biografia de Cruz e Sousa). Para Leminski, existe um processo histórico por trás desta característica da capital paranaense, processo este que descende dos imigrantes, responsáveis por dar à capital suas mais notórias características: em Curitiba, tudo antes deles “é apenas moldura”, e tudo depois deles gira em torno da “mística do trabalho”: “Quem dá o tom em Curitiba é o imigrante” (LEMINSKI, 2012, p. 112). Segundo esta *mística*, apenas através do trabalho, da ralação e do suor é possível alcançar objetivos e ascender na escala social. Esta mística foi muito útil aos imigrantes, que não tinham outra forma de vencer na vida que não trabalhando de sol a sol e salvando cada centavo que podiam. Segundo a mística imigrante do trabalho, é preciso ser persistente e submisso ao relógio e ao capital, é imprescindível economizar (o que dá origem à mística da poupança), afinal, como diz o dito popular muito usado no Paraná: “o trabalho dignifica o homem”. Ou, como Leminski faz questão de resumir:

E o imigrante, entre outras coisas, desenvolveu a mística do trabalho. E a mística do trabalho está intimamente ligada à repressividade sexual, que é a principal responsável pela escassa produtividade cultural que a cidade tem demonstrado (pode mudar, há indícios). A mística imigrante do trabalho é uma mística contra o prazer, contra o corpo, uma mística de tipo puritano, calvinista, que reprime o prazer para canalizar as energias todas do indivíduo para o trabalho material. Ela começa na repressão da vida sensorial, do lúdico, do erótico. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 112).

Dessa forma, não é difícil imaginar qual seria o maior dos pecados – aquele que geraria o estigma social e consequentemente o *sentimento de exílio* –, na capital da mística do trabalho: ser “vagabundo”. Este *ser* é aquele avesso à disciplina capitalista, é a *cigarra* e não a *formiga*, aquele que não poupa, mas usufrui, aquele que esbanja. Este *ser* é daqueles dados às coisas do espírito. E quem seria um vagabundo típico? O poeta, é claro, quem não produz nada além de linguagem.

Só por excesso se cria. Por uma exuberância. Ora, para a mística imigrante do trabalho e da poupança toda exuberância é prodigalidade, insensatez, erro. Em cultura, Curitiba não emite sinais fortes, sinais transformadores, extremos, extremismos, exageros. Curitiba guarda-se. Guarda a sensualidade, a sexualidade, o lúdico, só os gastando com parcimônia, moderação, cálculo. No Juízo, responderemos por cainhos. [...] Negado, reprimido, tendo suas energias canalizadas para outras finalidades, o sexo se vinga em impotência, frigidez, insuficiências. Sim, mas o que é que tudo isso tem que ver com criatividade artística, perguntará o leitor. E eu responderei: tudo. Simplesmente tudo. (LEMINSKI, 2012, p. 113, 114)

Vivendo da palavra, da linguagem, da poesia, da fruição, sendo um notório bebedor de vodca e admirador das mais variadas qualidades de fumos, o porta-bandeiras do desbunde nos ventos frios que cortam os campos de araucária, sendo um intelectual sem formação superior e um falador verborrágico e expansivo, é de se imaginar que a Curitiba da mística imigrante do trabalho não tenha poupado Leminski de sua inconfundível repressão. Mas mesmo debaixo dela, como sabemos, o poeta não abandonou Curitiba, continuou a andar por suas ruas ostentando o estigma de *vagabundo* - “o insulto mais típico entre nós”. (Ibid., p. 112).

Retornemos ao artigo *Individuals and Societies*, parte do livro *The Long Revolution*, de Raymond Williams. Ao tratar dos efeitos que a sociedade causa nos indivíduos, ele inclui um item importante, a exclusão social, e reforça sua afirmação de que as causas que os levaram à exclusão vão além do simples impasse entre conformismo e não-conformismo, que dão origem às designações de conformados (membro – e entre eles os reformistas e críticos -, sujeito e servo) e dos inconformados (rebelde e revolucionário, exilado e autoexilado e vagabundo ou *vagrant*). Leminski se encaixa em pelo menos três desses qualitativos – e provavelmente reúna elementos de todos – mas examinemos mais a fundo as considerações de Williams. “Para um *membro*, a sociedade é sua própria comunidade; os *membros* de outras comunidades podem estar além de seu reconhecimento ou simpatia. Para o *servo*, a sociedade é um *establishment* no qual ele encontra seu lugar.” (WILLIAMS, 1965, p. 110, tradução nossa). Já para o *sujeito*, a sociedade não passa de um sistema imposto, que o obriga a ter um lugar determinado por ela.

Como vimos, para o *rebelde*, uma determinada sociedade é como uma tirania e ele se dispõe a lutar para mudá-la, enquanto para o *vagabundo*, “a sociedade é o nome dado a outras pessoas que estão em seu caminho ou que possam ser usadas”. (Ibid., p.110, tradução nossa). Com relação ao *exilado*, a sociedade está para além dele, e apesar de não lutar para melhorá-la, como o rebelde, torce e tem esperanças que isso aconteça. Os laços entre o *membro* e a comunidade, o *servo* e o *establishment*, o *sujeito* e a sociedade imposta, o *exilado* e a sociedade perdida, o *vagabundo* e a sociedade sem sentido, todas essas, para Williams, são formas ativas de relação, ação e interação.

O *exilado*, portanto, permanecerá assim até que a sociedade que o rejeita – ou que ele rejeita – se modifique. Mas há ainda, explica Williams, uma nova fronteira que a contemporaneidade trouxe para essa exclusão social. “Nós estamos habituados a pensar no exílio como uma pessoa expulsa da sua sociedade, mas uma figura igualmente característica é o autoexílio”. (Ibid., p. 108, tradução nossa).

O autoexilado poderia, se quisesse, viver tranquilo na sua sociedade, mas para tanto teria que negar sua realidade pessoal. Algumas vezes ele vai embora, mas frequentemente permanece e se sente apartado. Bolsheviks tinha um termo útil para isso, '*internal-émigré*', e se nós nos dermos conta de que isso não está restrito ao campo político, podemos usá-lo para descrever uma relação moderna muito importante. Este autoexilado vive e movimenta-se na sociedade que nasceu, mas rejeita seus propósitos e despreza seus valores, por estar vinculado a princípios alternativos com que sua realidade está comprometida. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 108, tradução nossa)

O autoexilado, dessa forma, percebe como é diferente dos demais membros da sua sociedade – que compartilham certos valores e propósitos – e por isso atua no sentido de reforçar essa diferença como uma maneira de preservar seus próprios padrões de vida, princípios e também sua sanidade. Em outro artigo do livro *The Long Revolution*, chamado *Realism and Contemporary Novel*, Williams reforça a importância desta exclusão social: “A experiência de isolamento, de alienação e de autoexílio é uma parte importante da estrutura contemporânea de sentimentos, e qualquer romance realista contemporâneo teria que lidar com isso.” (WILLIAMS, 1965, p. 307, tradução nossa).

Retornando ao artigo *Sem sexo, neça de criação*, Leminski orgulha-se de ter sido um dos primeiros em toda Curitiba “a usar blusão vermelho e deixar a barba crescer”, algo terrível naquelas paragens. Segundo o poeta, “o ideal do Curitibano é ser invisível”, as cores fortes trazem consigo uma beleza em si mesmas e dessa forma se tornam um perigo: podem desviar a atenção do que é mais importante, o trabalho. (LEMINSKI, 2012, p. 114). Além do mais, a mística do trabalho detesta coisas em si mesmas, porque quer que cada coisa tenha um preço. Assim, Leminski robustece sua diferença em relação aos demais membros da sociedade curitibana e busca preservar seus próprios princípios.

Uma coisa sem preço é um não ser. O que está fora do mercado não tem existência, propriamente falando. Cores, prazeres gratuitos, obras de arte, produtos culturais, são coisas, no fundo, sem preço, lúdicas, insusceptíveis, de marketing, gestos livres... No mundo do lucro e do proveito, a produção de signos culturais é uma modalidade de loucura mansa. E como tal tratada. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 114)

Leminski, neste trecho, inclui outro qualitativo para si mesmo: *louco*. Tratado como *louco* por ser *vagabundo*, por ser *poeta*, parte para um *autoexílio*. Como escreveu nos versos de um poema sem título, também publicado em *Polonaises*.

dois loucos no bairro
um passa os dias
chutando postes para ver se acendem
o outro as noites
apagando palavras
contra um papel branco

todo bairro tem um louco
 que o bairro trata bem
 só falta mais um pouco
 pra eu ser tratado também
 (LEMINSKI, Paulo, 2014a, p. 73)

Não seria exagero supor, portanto, que o *sentimento de exílio* tenha fincado aí (no estigma social que a poesia lhe confere) suas raízes mas sinceras e profundas. O poema foi analisado por Régis Bonvicino na introdução da primeira edição de *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*.

Leminski, com Alice Ruiz, mais que morou, habitou o bairro Cruz do Pilarzinho, em Curitiba, por mais de uma década, numa (pequena) casa de madeira, ao estilo sulino. É a Cruz do Pilarzinho que aparece no poema acima transcrito: Leminski comparando-se a um outro louco do bairro e comparando o ato de fazer poesia ao ato de “passa[r] os dias / chutando postes para ver se acendem”. A violência da metáfora revela um dos aspectos de sua personalidade: a busca da vitalidade, que ele não via na literatura (TROP DE LITERATURE). (BONVICINO, Régis. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 18)

7.3 A CRUZ DO PILARZINHO – O ENDEREÇO DO AUTOEXÍLIO

O estranhamento e a repressão de Curitiba cercavam o poeta, ao mesmo tempo e num sentido oposto, suas raízes já estavam fincadas inescapavelmente na capital paranaense, no bairro do Pilarzinho. Já que não podia livrar-se de Curitiba – ou livrar Curitiba de si mesmo - tratou de estabelecer nela seu próprio território de liberdades, seu autoexílio. Certamente esse território não era uma República Kalakuta, como foi a de Fela Kuti na Nigéria, mas a exemplo desta, tratava-se de uma espécie de zona liberta em que ele, Alice e seus convivas, podiam distanciar-se da *mística imigrante do trabalho*, bem como de outras repressões político-ideológicas – afinal eram tempos de ditadura civil-militar. Diferente de Trótski, que “exilou-se da Rússia em Natália”, como concluiu o já referenciado Fabiano Calixto, Leminski não se exilou em Alice, mas estabeleceu ao lado dela seu *bunker* libertário. E o endereço de seu exílio, como já nos contou Régis Bonvicino, era o bairro do Pilarzinho, em Curitiba. O biógrafo Toninho Vaz, que frequentou bastante a casa de Leminski e Alice, escreveu uma passagem a respeito do tema.

A casa da Cruz do Pilarzinho seria muito frequentada a partir da segunda metade dos anos 70. Leminski costumava se referir ao fenômeno como uma particularidade de Curitiba, uma cidade culturalmente dividida em “guruatos”, espaços administrados por gurus. Assim, ele identificava “o guruato do Oraci Gamba, no teatro; o guruato do Karam, também no teatro.

O guruato do Sylvio Back, com a turma do cinema. Temos ainda o guruato da Boca Maldita, uma região cheia de profetas”. E se autodefinia:

— Eu fico com os marginais. Fui empossado Ministro-Sem-Pasta da Marginália. (VAZ, 2009, p. 185)

A relação com a cidade de Curitiba e a Cruz do Pilarzinho, segundo Sandra Novaes em *O reverso do verso*, é um tema recorrente na obra de Leminski.

Apegado à privacidade que a casa lhe dá, Leminski faz da cidade de Curitiba uma extensão dela: "Em meu perpétuo exílio curitibano", como ele disse um dia. Nela ele criou seu personagem, por ela, "cidade comportada" foi criado e visto como "o filho rebelde, [...] primeiro E.T. do Pilarzinho, o curitibano mais novaiorquino". (NOVAES, Sandra, 2003, p. 81)

Novaes acredita que Leminski trava uma luta ambígua com Curitiba e com o bairro do Pilarzinho, onde morou desde o início dos anos 1970 até o começo de 1988, ano de sua morte: “amor e ódio, liberdade e limites, reconhecimento e rejeição, extensão do corpo e recolhimento do espírito, encaixe e desencaixe.” (NOVAES, 2003, p. 84). Essa relação perpassa não apenas os poemas, mas os ensaios, entrevistas e biografias do poeta. Segundo Novaes, um dos méritos de Leminski é o de ter conseguido transformar esse espaço geográfico – Curitiba e o Pilarzinho – num lugar de assentamento poético, difundido e reconhecido, e por mais que queira abandoná-lo, é difícil para ele aceitar esse afastamento, essa falta – e assim permanece na cidade, em seu bairro, notando a distância que há entre ele e seus pares.

Há um olhar crítico que a descreve e aos que nela vivem: "Vestir é dizer. A que classe pertencemos. Qual é a nossa idade. Que tipo de vida desejamos. A vestimenta é uma palavra dita com o corpo todo [...]. É célebre a preferência pelos tons cinza, marrom, ou azul-escuro na roupa do curitibano, avesso a escândalos e exageros. O curitibano médio não pratica o relacionamento instantâneo [...] intimidades súbitas..." . Ou ainda: "...Curitiba é uma cidade de caretas. Jamais vou virar estátua aqui porque tenho uma bagana no bolso. A minha missão é outra!" . O pior é que Leminski virou estátua com a inauguração do Parque da Ciência em 2002, uma estátua muito mal feita, que do poeta quase não tem nada. Acredito que por um lado isso o deixaria "aparentemente" furioso mas por outro, imagino que o ego falaria mais alto. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 86)

Trata-se de uma relação dual: ao mesmo tempo que deseja ir embora de Curitiba, abandonar o Pilarzinho, Leminski reafirma e preserva características que o fazem um curitibano, como seu sotaque: "Meu sotaque é um dado cultural. Eu o preservo a todo custo. [...] Profanar meu sotaque seria jogar minha alma pela janela." (LEMINSKI apud NOVAES, 2003, p. 87). Mas como o bairro do Pilarzinho se encaixa nessa relação entre Leminski e a cidade de Curitiba? O Pilarzinho é um bairro alto, frio, com grandes áreas descampadas e

araucárias imponentes, localizado a uma distância considerável do centro da capital paranaense. Não à toa, na apresentação de *Metaformose* – “livro que começou a ser escrito no final do ano de 86, na Cruz do Pilarzinho, Curitiba, Paraná e terminou no mesmo local em março de 87” – Alice Ruiz escreveu que eles eram bastante solitários na Curitiba dos anos 70 e 80, “no entanto, nossa casa da Cruz do Pilarzinho era super-povoada” (RUIZ, Alice. In: LEMINSKI, Paulo, 1994, p. 7). Essa afirmação tem dois sentidos. Primeiro, o sentido de ter a casa habitada por grandes autores e poetas relevantes vivos ou mortos, os quais eram lidos com frequência e foram inclusive enumerados por Alice na sequência de sua apresentação. Mas há também um sentido concreto e objetivo: a casa dela e de Leminski era um local de encontro, um centro de massa poética extremamente densa ao redor da qual gravitavam artistas e intelectuais da região e de fora. Era também o local onde o casal se dava ao direito de escapar da repressão curitibana e estabelecer suas próprias regras domiciliares. Assim, Leminski exilou-se de Curitiba sem sair dela.

O *Guruato da Marginália* é um exemplo do que Raymond Williams, no artigo *The Bloomsbury Fraction*, incluído no livro *Culture and Materialism*, chamou de *grupo cultural*. Williams explica que mesmo os grupos, movimentos, círculos e tendências artísticas que pareçam por demais efêmeros ou marginais, como a casa de Alice e Leminski, têm uma importância singular como *fato social e cultural*. Não há como contar a história da arte sem inseri-los e compreendê-los, sobretudo “no que eles realizaram e no que seus modos de realização podem nos contar sobre as sociedades mais amplas com as quais eles mantêm relações incertas” (WILLIAMS, 2005, p. 184, tradução nossa). É importante, portanto, verificar o *projeto* que une este grupo, bem como sua *formação*, a qual leva em conta a sociedade em que ele está inserido: a repressora Curitiba nos tempos de ditadura civil-militar.

O grupo da Cruz do Pilarzinho não tinha princípios ou objetivos declarados em um manifesto, como o *Círculo de Bloomsbury* analisado por Williams, mas certamente tinha “um corpo de práticas em comum ou um etos distinguível”, ou seja, posições e ideias implícitas, que mesmo que não estejam manifestadas formalmente, são tomadas como certas. (Ibid., p. 148). Podemos elencar algumas, como o livre e intenso trânsito de pessoas, a recusa da lógica imigrante do trabalho, bem como uma insubmissão – ao menos cultural – à ditadura militar, a proximidade com ideias e ideais socialistas e a consolidação de laços afetivos e artísticos que cantam o *desbunde*⁷⁸. O biógrafo de Leminski, Toninho Vaz, em entrevista para o livro

78 Bruno Delecave de Amorim explica que a palavra *desbunde* é uma gíria brasileira emergida durante os anos 60, a princípio apenas para designar quem abandonava a luta armada. No entanto, ela foi sofrendo transformações rápidas em seu significado até incluir não só quem tivesse abandonado a resistência ao regime militar, “mas toda figura interessada em contracultura a ponto de viver seus ideais.” O emprego da gíria, ainda segundo Amorim, não ficou restrita aos círculos trotskistas ou marxistas, pelo contrário, ganhou

Imprensa Alternativa Brasileira e a Contra Cultura, de Bruno Delecave de Amorim, traça um paralelo entre a lógica imigrante do trabalho (e sua guerra contra o prazer e a sexualidade) e o desbunde de sua geração.

A esquerda no Brasil refletia influências da revolução russa, chinesa ou apenas marxista, com base na divisão de trabalho, etc. O foco era a liberdade política e suas conseqüências no socialismo da economia. O prazer, o investimento hedonista, as águas de Eros, estas tinham o estigma do pecado, eram desvio típico dos “porra-loucas” e “desbundados”. Embora utilizando os mesmos meios da contracultura, no que tange a clandestinidade, a esquerda (clandestina ou não) fazia o papel da formiga na fábula com a cigarra. Hoje sabemos que – sem remorso – é possível ser formiguinha durante o dia e cigarra à noite. A terceira via é ser cigarra o tempo todo e foda-se o mundo. (VAZ, Toninho apud AMORIM, Bruno Delecave de, 2011, p. 13)

Uma característica imediatamente notável no grupo da Cruz do Pilarzinho é um duplo engajamento: ao mesmo tempo em que Leminski mantém relações estreitas com artistas e intelectuais de Curitiba que o visitam na Cruz do Pilarzinho, a casa é também a hospedaria de outros que vem de fora. Em outras palavras, o poeta foi bastante visitado em seu autoexílio na Cruz do Pilarzinho. Entre os locais, muitos eram da Cooperativa de Escritores (de literatura bastante engajada), como Reinoldo Atem, Raimundo Caruso, Hamilton Farias e principalmente Domingos Pellegrini. Outro frequentador contumaz, o também paranaense Toninho Vaz, como vimos, escreveu que “festas e tertúlias, encontros profissionais e churrascos se sucediam em ritmo de cavalaria rusticana” e que desta forma a Cruz do Pilarzinho se convertia num dos “elementos mais autênticos do *underground* curitibano”. (VAZ, 2009, p. 209).

Entre os visitantes de fora está gente como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, Moraes Moreira, Jorge Mautner, Zé Celso, Noilton Nunes, Itamar Assumpção e muitos outros. Itamar, nome de maior destaque da Lira Paulistana, e bastante achegado à vanguarda paulista, é um ótimo exemplo de como se dava a construção de laços afetivos e artísticos na Cruz do Pilarzinho, e de como eles ecoaram nas biografias que compõem *Vida*. Em 1982, um ano antes de Leminski começar a escrever a primeira biografia, *Cruz e Sousa – o negro branco*, Itamar cruzou seu caminho e marcou sua história. Ele se tornou mais do que parceiro de poesia e música, se tornou também um grande amigo da família. Foi, como vimos,

o domínio público, particularmente com a ascensão da Tropicália ao gosto popular. “Tal é o ponto da utilização do termo pela população brasileira que a palavra desbunde já é verbete de dicionários respeitados. Vejamos os sentidos em que pode ser compreendida a palavra, segundo o dicionário *Aurélio*: 1. Ato ou efeito de desbundar. 2. Deslumbramento; loucura. Definir 'desbunde' como loucura ou deslumbramento parece um pouco superficial, mas é assim mesmo que a sociedade sempre viu os hippies: como loucos.” (AMORIM, 2011, p. 13)

uma entre as inúmeras referências contemporâneas de negritude a que Leminski lançou mão para biografar Cruz e Sousa.

Durante as reuniões e papos absolutamente informais no *Guruato da Marginália*, Leminski compartilhava com os convivas suas novas empreitadas artísticas, entre elas seu esforço biográfico empreendido em *Vida*. Em sentido inverso, usava boa parte destes mesmos convivas como referências capazes de aproximar seus biografados à contemporaneidade. Isso aconteceu diretamente com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Itamar Assumpção, Alice Ruiz e Haroldo de Campos, que irá prefaciar a primeira edição de *Caprichos & Relaxos*, de 1983, mesmo ano da publicação de *Bashô – a lágrima do peixe*. Como vimos, o poeta japonês é inclusive citado por Haroldo logo no primeiro parágrafo do prefácio, quando conta como ele e os demais concretistas conheceram Leminski. Mas em que momento poético estava Leminski neste momento? Em outras palavras: que etapa de seu projeto poético ele estava percorrendo?

7.4 A OUTRA FACE DO EXÍLIO

Dois poetas que mudaram a vida e a obra Leminski de maneira irreparável – e também a história da poesia brasileira - estiveram no *Guruato da Marginália*: Haroldo de Campos e Décio Pignatari. As visitas destes dois poetas revelam ainda uma outra face do *exílio* de Leminski, cujas raízes estão em sua trajetória literária. Apesar dele estar imerso no cenário literário e poético brasileiro, sendo mais do que um mero figurante, viver em Curitiba o mantinha afastado do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde os principais eventos e as principais vanguardas literárias aconteciam. Como expressou em carta ao amigo Régis Bonvicino, no fim de 1977:

criativamente
só posso me sentir muito só
há anos
levo uma luta sem tréguas
livre atirador sem companheiros
nessa curitiba de contistas
sei que sou um sujeito a todos os riscos
o provincianismo
a loucura inconsequente
a queda do rigor
o eruditismo livresco
talvez o catatau seja um tanto isso daí
(LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 34)

Como vimos, Leminski e Alice tentaram mudar-se para São Paulo e Rio de Janeiro, mas a falta de dinheiro e as responsabilidades com os filhos os fizeram voltar rapidamente. Régis Bonvicino, na já mencionada introdução à primeira edição de *Envie meu dicionário*, comenta a respeito do desejo do amigo de aproximar-se dos lugares mais fervilhantes culturalmente, e de lá reunir-se com outros poetas: “o trajeto Curitiba-São Paulo, tantas vezes por ele percorrido e os trajetos Curitiba-Rio e São Paulo-Bahia com importância, para ele, cultural; o Leminski gregário, em busca de diálogo com vozes de outras cidades, atento ao que se fazia fora de Curitiba, preocupado em conviver.” (BONVICINO. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 23).

O professor Júlio César Suzuki escreveu sobre a relação entre o poeta e a cidade de Curitiba no artigo *Paulo Leminski – uma biografia intelectual*, incluído na primeira edição da *Revista Oralidades*, da Universidade de São Paulo. Ele sublinha que essas tentativas de deixar a capital paranaense, bem como essas incursões no eixo Rio-SP, ou mesmo na Bahia, não eram suficiente para mitigar o sentimento de isolamento que Leminski sentia na capital, “sem ter com quem discutir suas angústias, seus projetos, suas obras, além de Alice Ruiz”. (SUZUKI, 2007, p. 109). A falta de interlocutores literários é, portanto, um motivador importante para seu sentimento de exílio, de isolamento.

Sandra Novaes, em *O reverso do verso*, aponta para a mesma direção. “É bem provável que Leminski se sentisse só na provinciana Curitiba dos anos 70, essa província que era também uma província literária, mas talvez não ao ponto de não ter com quem dividir seus anseios intelectuais, além de Alice.” (NOVAES, 2003, p. 88). Para Novaes, essa imagem que ele faz de si mesmo, como um grande poeta vivendo numa província distante, sempre em busca de diálogo com pessoas de fora, “vai ser sustentada por ele e vai representar a garantia do sentimento de desconforto, do desencaixe, do ‘not belonging’, do eterno ‘exílio’ dentro da cidade”. (Ibid., p. 88). Esse sentimento permanecerá em Leminski até o fim de sua vida. Uma de suas mais famosas frases, aponta Novaes – “Nunca saí de Curitiba. Pinheiro não se transplanta.” – foi dita durante uma entrevista para Adélia Lopes, repórter do jornal *O Estado do Paraná*, em 1988, poucos meses antes de morrer. (LEMINSKI apud NOVAES, 2003, p. 92).

Essa parceria poeta/cidade mostra, em determinados momentos, que ela não existe sem alguns conflitos: “Eu, como escritor, não estou vivendo no Brasil nem em Curitiba. Até o fato de ser meio polaco e meio preto, com muitos amigos de origem estrangeira, me dá uma soltura em relação a essa coisa patriotal”. Aí, a necessidade de colocar sempre a província em contrapartida a um universo maior. Aí também o eterno e (in) conscientemente desejado “exílio curitibano”. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 93)

Como Leminski não conseguia deixar Curitiba, nela conformou um território de liberdades capaz de receber os artistas e amigos vindos de longe e, dessa forma, mitigar o sentimento de exílio. Mas, como vimos, o ímpeto de chegar-se aos polos culturais e viver de perto a ebulição artística acompanhou o poeta desde a mais tenra idade, daí suas seguidas investidas, de ônibus, ao sudeste. Uma das primeiras viagens foi em 1963, pouco menos de um ano depois de prestar vestibular na Universidade Federal do Paraná para dois cursos: em Letras ficou com o primeiro lugar geral, em Direito com o segundo. O poeta não levaria adiante nenhum dos cursos, mas a intervenção de seu amigo Luiz Felipe Ribeiro, então membro do Diretório Acadêmico, foi essencial para que conseguisse os fundos necessários para embarcar para Belo Horizonte, onde acontecia a I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, capitaneada pelos poetas Affonso Ávila e Affonso Romano Sant'anna, a qual Haroldo de Campos citou no prefácio de *Caprichos & Relaxos*.

Leminski viajou os quase mil quilômetros entre as capitais a fim de conhecer de perto os grandes nomes do Concretismo, vanguarda que vinha fazendo sua cabeça. (VAZ, 2009, p. 68, 69). Neste encontro, o paranaense conheceria Pedro Xisto, o artista Waldemar Cordeiro, os críticos Roberto Pontual e Luiz Costa Lima, e principalmente Décio Pignatari e sua esposa Lila, além de Augusto e Haroldo de Campos. Leminski ainda acolheu o pedido de Augusto e da mulher Lygia para fazer uma rápida visita a sua casa, em São Paulo, antes de voltar a Curitiba, estreitando os laços. O encontro foi decisivo para a poesia de Leminski: a primeira vez que foi publicado, já numa sequência de cinco poemas, foi na revista *Invenção*, dirigida por Décio Pignatari. Significa dizer que a estreia de Leminski como autor publicado já se deu sob duas circunstâncias importantes: aconteceu nos primórdios do golpe civil-militar e com a mediação direta dos criadores da vanguarda concretista. Estas duas circunstâncias históricas nos ajudam a entrelaçar o *projeto poético* que ele começava a desenvolver (e que, como vimos, passaria por um momento de ruptura com os concretistas), com sua *formação* historicamente vinculada às vanguardas (cujo desenvolvimentismo, no caso dos concretistas, era um eixo central que se tornou perigoso com o advento do golpe militar). Dessa forma, Leminski passaria a instrumentalizar sua formação (no sentido dado por Dworkin e Roman), a fim de inserir-se na cena literária e cultural de seu tempo, e assim dar projeção e relevância a seu projeto.

Leminski recordaria essa viagem em entrevista a Régis Bonvicino, publicada no jornal GAM de 1976, e incluída na dissertação de Renan Nuernberger, *Inquietudo – uma poética possível no Brasil dos anos 70*:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. Eu tinha dezessete anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando. A cisão entre concretos paulistas e neoconcretos cariocas já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de dez a zero em qualquer um desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero. A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei. (LEMINSKI, Paulo apud NUERNBERGER, Renan, 2014, p. 208, 209)

Leminski pegou o bonde andando e teve que acompanhá-lo a distância, debaixo das vistosas araucárias do Pilarzinho. Ainda assim, as preocupações literárias de seu projeto poético comunicam-se diretamente com os debates das vanguardas, estão inseridas neles, os quais, por sua vez, refletem diretamente não apenas as questões inerentes à linguagem e suas implicações estéticas e temáticas, mas também as questões políticas da época. E é importante lembrar que estas questões mudaram muito com a emergência do golpe de 1964, que pegou as duas principais vanguardas do momento, a concreta e a neoconcreta, ambas com pouco menos de uma década e meia de existência, de calças curtas.

De acordo com o pintor e professor Carlos Zilio no artigo *Da antropofagia à tropicália*, incluído na obra *O nacional e o popular na cultura brasileira*, o concretismo e o neoconcretismo representaram, durante a década de 1950, o ingresso brasileiro na arte construtiva, uma das mais importantes vertentes daquele momento. Somada ao Dadaísmo e ao Surrealismo, elas compõem “os movimentos mais representativos da arte moderna”. (ZILIO. In: ZILIO; LAFETÁ; LEITE, 1982, p. 21). Estes três movimentos buscavam solucionar uma grande crise, que no século XIX interpelou os artistas: a arte fora relegada a cumprir um vulgar papel de fruição, diante dessa impotência, qual seria a saída?

De acordo com Zilio, Dadaísmo e Surrealismo eram capazes de questionar a ordem social aguçando contradições internas à própria arte. Por outro lado, a arte construtiva buscava a resposta para aquela pergunta em terrenos diferentes das duas outras, e apresentava uma característica única, sua positividade: “a arte construtiva acreditava no desenvolvimento progressivo da sociedade tecnológica dentro de uma harmonia em que arte e vida se confundiriam”. (Ibid., p. 22). Para a arte construtiva, a luta cultural se dava na superação de esquemas formais do passado, num processo bastante retilíneo e que tem um fim lógico e previsível. Ainda segundo Zilio, esse modelo oferecia uma perspectiva muito pouco dada a

contradições, e era até mesmo avesso à luta ideológica. Foi nessa fonte, no entanto, que o neoconcretismo e o concretismo brasileiro, que tanto influenciou Leminski, beberam, e foi a partir dela que se tornaram importantes expressões de nossa vanguarda artística. No entanto, Zilio acredita que o concretismo, em particular, foi o responsável por promover uma mudança profunda na arte brasileira: tirou dela seu envolvimento mítico.

Filiado a esta tradição, o Concretismo brasileiro representará uma tomada de posição diante do descompasso existente entre a sociedade brasileira da década de 1950 e a proposta modernista. O Concretismo leva a arte brasileira a ingressar no campo daqueles movimentos que mais radicalizaram as possibilidades abertas pela arte moderna. É este seu pioneirismo que, no entanto, será também responsável por seu caráter ortodoxo. (ZILIO, Carlos. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini Moraes, 1982, p.22)

O espírito de positividade e a crença no desenvolvimento, características dos concretos, estavam bem situados no contexto brasileiro de sua época, especialmente durante o governo de Juscelino Kubitschek (e seu famoso plano de metas: *50 anos em 5*), e também nos primeiros anos de Jânio Quadros. Não por acaso, no quarto número da revista concretista *Noigrandes*, lançada em 1958 e encabeçada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, se encontra o artigo *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, da qual segue um trecho, retirado do livro *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950 - 1960*.

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

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1987): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée", espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpretação orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. appollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo. Dadaísmo: contribuições para a vida do problema. No brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". João cabral de melo neto (n.1920 – *o engenheiro* e a *psicologia da composição* mais *antiode*): linguagem direta,

economia e arquitetura funcional do verso.

(CAMPOS, Augusto. de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de, 2006, p. 215, 216)

Leminski⁷⁹, por certo, acompanhou de longe a maturação da arte construtivista antes de finalmente ter contato direto com ela, já na década de 1960, quando a visão desenvolvimentista dos concretos viria a sentir os principais golpes, viria a conhecer as mais ferrenhas críticas, sofrer com suas próprias e inesperadas contradições e por fim rachar, dando origem a outras correntes. O golpe mais duro foi certamente o civil-militar, que atingiu em cheio a credibilidade da crença no desenvolvimentismo (ao tomá-lo para si, como slogan e horizonte) e assim obscureceu sua positividade. De qualquer forma, a porção paulista do concretismo manteve-se fiel ao programa, com exceção de Mario Chamie, que funda a *Poesia-Práxis*. Por outro lado, os cariocas, encabeçados por Ferreira Gullar, debandaram para uma vereda paralela, porém distinta, a do *neoconcretismo*. Também do Rio de Janeiro, Wladimir Dias-Pino lança o *Poema/Processo*, outro reflexo deste momento de pulverização vivido pelos concretos.

Gostaria de destacar dois pontos importantes relativos a este momento de pulverização: em primeiro lugar a geografia, já que mesmo as novas vanguardas oriundas do concretismo continuavam majoritariamente circunscritas aos polos culturais do sudeste; por fim, ao fato de que toda esta discussão e ebulição na poesia e outras artes (afinal estas vanguardas mantêm estreita ligação com as artes plásticas) constituem o principal preâmbulo e o caminho mais curto que leva até a poesia marginal, alimentada em grande medida pelas contradições e dilemas de seus antecessores diretos.

Apesar de Leminski ter duras críticas aos marginais, ele pertencia geracionalmente a eles. Mais do que isso, sua poesia reserva com os marginais inúmeras similaridades. Renan Nuernberger, na já citada dissertação *Inquietudo – uma poética possível no Brasil dos anos 70*, aponta esta estranha recusa de Leminski em identificar-se com seus pares.

Seguindo o raciocínio do próprio Leminski, reitero que, apesar das “aparências de conflito” e das “briguinhas”, sua poesia tinha muito em comum com a poesia marginal. Em sua obra, o poeta curitibano também recupera a “dimensão lúdica” e a “fruição da experiência imediata” que garantiriam sua comunicação com um público mais amplo, aproximando-se pelo avesso da poética a qual se opunha. Para tanto, justifica esteticamente cada novo passo em direção a “descompreensão” de sua linguagem por uma reflexão bastante pessoal das possibilidades artísticas pressupostas pela

79 Ressoa aqui, após este trecho do *Plano-piloto*, nosso percurso sobre a importância do *un coup de dés*, de Mallarmé, durante a análise do poema *Mallarmé Bashô*, de Leminski. Ressoa também o uso recorrente de *Finnegans Wake*, de Joyce, na composição da biografia de Jesus. Outro eco é a convergência dos textos, como vimos, do ensaio *Bonsai – Niponização e miniaturização da poesia brasileira* e o capítulo *Diógenes e o zen*, em *a lágrima do peixe*, em que Leminski cita Pound e os poemas-minuto de Oswald.

teoria da poesia concreta. Disso resulta, por exemplo, sua confiança nas revistas literárias como veículos privilegiados da poesia da década de 1970: ao mesmo tempo que mantém a ênfase nas obras coletivas, como os concretos fizeram desde Noigandres, o poeta encontra no próprio formato da revista os elementos jovens que permitiriam sua transformação estética. (NUERNBERGER, Renan, 2014, p. 110, 111)

A “descompressão”, citada por Nuernberger, é um conceito criado pelo poeta Carlos Ávila, que discorreu sobre o tema no artigo “*Flashes*” de uma trajetória. Ávila via Leminski como “um arco de ligação” entre os concretos e os novos poetas marginais da década de 70. Para ele, a poesia do polaco produziu uma “descompressão”⁸⁰ no rigor da linguagem herdada da poesia concreta”. (ÁVILA. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p.243). O artigo de Ávila foi publicado originalmente na *Revista USP* de 1989, e depois incluído na crítica do livro *Envie meu dicionário*. No mesmo livro, anexada aos preâmbulos, há uma análise de Júlio Castañon Guimarães intitulada *Cartas: Interseções*. Ela não só vai ao encontro das percepções de Nuernberger, como também se vale da ideia de “descompressão” proposta por Ávila. Para Guimarães, há uma grande questão que perpassa toda a correspondência enviada por Leminski a seu amigo Régis: a relação dele com os poetas concretos, seus antecessores diretos. Guimarães sublinha que há em Leminski um reconhecimento da importância deles, ao mesmo tempo em que há uma *inquietação*, uma *oscilação* e até mesmo um certo *incômodo*, cuja origem é a percepção, que parecia clara para Leminski, da necessidade de não estar atrelado a eles o tempo todo.

Para Guimarães, essa *oscilação* é uma característica que demonstra a dificuldade de Leminski em se categorizar e ser categorizado, seja como concreto, seja como marginal. “O fato é que a poesia de Leminski alia recursos construtivos provenientes de seu aprendizado concretista a uma dimensão informal, coloquial que a poesia dita marginal dos anos 70 experimentava a partir de uma certa leitura do modernismo”. (GUIMARÃES. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 14, 15). Portanto, se o projeto poético de Leminski não se fazia pela síntese entre marginais e concretos, para Guimarães ele tampouco se fazia por exclusões radicais.

80 Leminski usou o termo “descompressão” em carta remetida ao amigo Régis Bonvicino, em 14 de maio de 1980. O poeta aconselha o amigo a passar um tempo dedicado a uma literatura “terapêutica”, de “descarrego”: “régis, assim que v. se livrar desse exame, você vai precisar fazer um período de descompressão teórico-icônica (gostou?).” (LEMINSKI. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 165). As cartas enviadas por Leminski seguidamente tocam no tema do “concretismo” e da herança que ambos – Leminski e Régis – carregavam. No entanto, numa longa carta anterior, de novembro de 1978, em que esboça um projeto poético próprio, Leminski usa outro termo para se referir às mudanças que sua poesia promovia em relação aos concretistas: *desrepressão*. “produzo muito (meu projeto é de desrepressão), desovo, quero atingir algo, erro muito...” (Ibid., p. 114).

Parece-me que essa *oscilação*, esse *incômodo*, essa *inquietação* não se restringem ao lugar que Leminski imaginava para si na poesia, mas também ao lugar que Leminski imaginava para si no mundo. Vida e obra se confundem (e *Vida*, novamente, é uma prova disso). Ao mesmo tempo em que Leminski projeta sua poesia, forjada nas *oscilações*, ele inventa também um modo de levar a vida, de ganhar dinheiro sem uma profissão formal. Ele inventa inclusive seu território de liberdades na Cruz do Pilarzinho e maneja a rotina no sentido de libertar o máximo possível de seu tempo, e de seus esforços, para a poesia, para a linguagem. Como expressou na 56ª carta a Régis Bonvicino.

eu me entrego fácil ao primeiro impulso
exatamente porque
EU VIVO PARA FAZER POESIA
meu trabalho é secundário
não quero ficar rico nem consumir
montei minha vida para me sobrar todo o tempo do mundo
para ficar olhando o sol se por
e pensar o q bem entender....”
(LEMINSKI, Paulo. In: LEMINSKI Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 158).

Como que para escapar desta *oscilação*, que me parece parte inerente a sua *formação*, perpassando vida e obra, Leminski forja uma poesia *inquieta* e funda seu próprio *Guruato*. Mas da mesma forma que o *Guruato da Marginália* exila-se de Curitiba – e de sua *mística imigrante do trabalho* – dentro da própria Curitiba, a poesia de Leminski exila-se de concretos e marginais dentro das próprias vanguardas. Cartograficamente, ele pertence a elas, mas não abre mão de constituir por si só uma região autônoma, mesmo que essa autonomia seja por vezes apenas uma ilusão da autoafirmação de sua independência como poeta, de filiar-se às correntes artísticas do momento, ou de render-se às repressões de seu lugar (a Curitiba que o significa e impõe a lógica imigrante do trabalho), de seu tempo (a ditadura civil-militar) e de suas inclinações ideológicas (a admiração que tinha por Trótski e a proximidade que mantinha com ideias anarquistas).

8 CONCLUSÃO

É certo que este trabalho, que buscou relacionar *projeto* e *formação* de Leminski, mapeando nas biografias de *Vida* fragmentos autobiográficos, é tão somente um pequeno passo, uma breve contribuição que carece de complemento, de continuidade e de aprofundamento. Reconheço o viés descritivo que se apossou da análise em muitos momentos e avolumou em demasia o trabalho, mas acredito que remontar o percurso trilhado pelo biógrafo, capítulo a capítulo, é uma ferramenta importante para compreender como as obras foram produzidas, examinar de perto seu trajeto, e assim identificar nele as brechas autobiográficas que nos permitiram navegar por vida e obra, a fim de entrelaçá-las a partir destes quatro personagens tão imprescindíveis para a história e para a produção literária do poeta. Cada uma dessas brechas, quando identificadas, abriram e ainda abrem possibilidades de investigação e perspectivas de análise que este trabalho tentou explorar. Ainda assim, trata-se apenas de um mapeamento inicial que pode ser útil para pesquisas sequenciais que se valham dele no sentido de ampliá-lo, criticá-lo e dessa forma estender a fortuna crítica de Leminski, especialmente neste campo ainda pouco sondado, que diz respeito às suas biografias.

Por outro lado, enfrentar um autor tão polivalente, de pena implicada em momentos decisivos da poesia e da literatura, e de produção tão exuberante e vigorosa quanto extensa, exige fôlego e coragem. Esse sentimento é compartilhado por inúmeros pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Leminski, como Sandra Novaes, cujo trabalho *O reverso do verso* foi essencial para nossa pesquisa.

Pensando agora no que e sobre o que Leminski escreveu, o panorama com o qual me defronto não é simples. Há textos por todos os lados. Ele pensou sobre tudo e sobre muitos. Ele não fez uma, mas várias escolhas. Ele poetou e proseou consigo e com outros. O que ele era, o que queria ser e o que foi coexistem num mesmo corpo. (NOVAES, Sandra, 2003, p. 98)

Nas conclusões de sua análise do que chamou de “ensaio biográfico” de Leminski, Novaes enxerga uma priorização, em todos eles, da linguagem, da literatura e da arte. Outros temas, como a religião e a revolução – e incluiria também a utopia e a radicalidade – na visão da pesquisadora se tornam secundários, uma espécie de pretexto ou liga de que o poeta se vale para pensar a linguagem e sua atualização através da leitura. “Leminski está sempre criando uma ‘coterie’, o que significa uma reunião de autores, de artistas, uma história literária sem fronteiras ou cronologia, uma história literária de afinidades que ele elege.” (NOVAES, 2003, p. 217). A *coterie* criada por Leminski é extremamente ampla em *Vida*, ela respinga na

exuberância de referências não apenas citadas por ele, mas que também são parte importante da narrativa fragmentária montada pelo poeta para cada um de seus biografados, em sua maioria autores e compositores de seu próprio gosto - cujas obras são parte da conformação tanto de seu *projeto* quanto de sua *formação* - ou mesmo artistas de seu convívio que recebem assim, por escrito e lateralmente, sua admiração. Este é certamente um reflexo da própria ideia e do método que Leminski empregava para a confecção de suas obras, como expôs no artigo *Sem eu, sem tu, nem ele*, incluído em *Ensaio e Anseios Crípticos*.

A principal influência sobre um texto literário são os textos literários anteriores.

[...]A principal influência sobre a literatura de Machado de Assis não é o Brasil do Segundo Império. São os escritores franceses e ingleses que formaram seu gosto e alimentaram seu escrever.

Principal influência sobre Oswald de Andrade não foi a realidade brasileira. Fora os modelos da vanguarda francesa, Blaise Cendrars, Cocteau, as coisas que vieram de fora. (LEMINSKI, Paulo, 2012, p. 109)

Além disso, essa *coterie* se aplica aos próprios biografados: existem traços, alguns evidentes e outros sutis, de um na biografia de outro. Joacy Ghizzi Neto, no livro *Cartas de Paulo Leminski – Sinais de vida*, afirma que esse elenco de nomes próprios, em outras palavras, essa exuberância de referências ou essa *coterie*, traz consigo um significado singular para o projeto biográfico leminskiano: a biografia de cada um dos personagens conteria a biografia do outro. “A de Jesus contém a de Trotski, assim como a de Cruz e Sousa contém a de Bashô, e estas associações beiram ao infinito. (NETO, 2014, p. 83).

Como vimos ao longo deste trabalho, e como afirmaram outros pesquisadores como o já citado Frederico Barbosa, a tetralogia sugere a inclusão de uma quinta biografia, a de Leminski, escondida nos vestígios, traços, nos fragmentos autobiográficos. É assim que, segundo Barbosa no artigo *Elogio da Hipérbole*, “o biógrafo confirma e ilustra o poeta.” (BARBOSA. In: DICK; CALIXTO, 2005, p. 287). As vidas contidas em *Vida* se comunicam, elas dialogam entre si, às vezes de forma implícita e outras de forma explícita. “*Vida*, assim como Leminski, é um grande elogio da hipérbole.” (Ibid., p. 287). Dessa forma, segundo Barbosa, Cruz e Sousa deságua em Mallarmé, passa por Stevie Wonder e Gilberto Gil e vai dar em Bashô que, por sua vez, faz confluír todos os rios de signos do oriente e do ocidente numa encruzilhada chamada Jesus, ele, por sua vez, um mestre na arte das parábolas, de revelar e de esconder, tal qual Joyce, abrirá caminhos para Aliócha, Ivan e Dimitri, em suma, para Dostoiévski, que dará as mãos com Trótski. Assim, todos os personagens e toda a *coterie* que eles carregam consigo se encontram. “Em tudo se encontra poesia. E nós, em tudo isso, encontramos muito Leminski.” (Ibid., p. 288).

Elizabeth Rocha Leite tratou deste tema no livro *Leminski – o poeta da diferença*, particularmente no capítulo *Autorreferência e Intertextualidade*. Ela analisa especialmente a produção poética de Leminski, mas seu percurso se aplica também à tetralogia. “O referente principal da obra de Leminski é o próprio questionamento do uso da linguagem e do ato poético.” (LEITE, 2012, p. 70). Por isso, a reflexão feita pelo poeta está bastante voltada para os recursos linguísticos e para os processos de criação, que são, ao mesmo tempo, autorreferenciais e intertextuais⁸¹. O conceito de intertextualidade usado por Leite vem de Paz e Moniz e seu *Dicionário Breve de Termos Literários*, que diz que a intertextualidade é uma relação discursiva que variados textos entrecruzam com um novo texto por meio de citações, alusões, comentários ou afinidades temático-ideológicas e formais.

[...] Leminski não traça uma fronteira entre as convenções culturais e a natureza humana: para ele, essas duas instâncias compartilham um mesmo e único movimento de significação. Assim, recorre, em seu processo de criação, tanto à tradição linguístico-literária como às contingências do real. O poeta nunca está sozinho em seu percurso rumo à poesia. Pelo contrário, ele se faz acompanhar de seus autores preferidos e, em todos os momentos, reafirma a intertextualidade como uma condição indissociável do ato criativo. (LEITE, Elizabeth Rocha, 2012, p. 71)

Ressalto esses pontos – a *coterie* de Novaes, e a intertextualidade e autorreferenciação de Elizabeth Rocha Leite – não simplesmente por perceber neles semelhanças, mas sobretudo por observar que essas duas interpretações vão ao encontro de um entendimento que, ao longo da análise de *Vida*, foi crescendo e se insinuando: o de que a tetralogia pode ser lida como uma autobiografia intelectual de Leminski. Não se trata, é claro, de um projeto rigorosamente formulado⁸², cujo roteiro serviria mormente a este propósito, mas sim de uma inscrição lateral que o poeta não fez questão de maquiar, tampouco de revelar deliberadamente, mas vale-se dela como quem formula uma tradição seletiva para analisar sua própria trajetória intelectual, como pensador, para explicar seus conceitos a cerca da literatura, da poesia e da função do poeta e assim demarcar, por meio de um paideuma subjacente, seu lugar no campo literário de

81 Leminski fazia questão de assinalar esta característica, como disse a Ademir Assunção em *Paulo Leminski: um kamiquase na Idade Média*: “O normal da linguagem é a função referencial. E ela se voltar sobre si mesma, como no caso da poesia, é uma espécie de hipertrofia. Escrever um livro inteiro em que prevaleça a função poética é um exagero, um excesso. Essa linguagem ocorre com os exagerados e os excessivos. A ideia de que os poetas são loucos é até absolutamente correta.” (LEMINSKI In: ASSUNÇÃO, 2012, p. 33). Em outro trecho da mesma entrevista, Leminski, valendo-se de Freud, fala a respeito de dois princípios, o do prazer e o da realidade: “O princípio da realidade, no uso da linguagem, seria a função referencial, que é quando a linguagem se refere a uma coisa exterior a ela mesma. E o princípio do prazer é quando a linguagem é o puro exercício do prazer. É um caráter lúdico da linguagem, que é inegável. Porque a linguagem é a obra-prima do homem, é a condição de sociabilidade dele. Então a poesia é realmente isso. A gente precisa resgatar a grandeza da ideia de brincar com a linguagem.” (Ibid., p. 30).

82 Como é o caso de *Escolhas*, de Heloisa Buarque de Holanda, ou mesmo de *Sketch for a self-analysis*, de Pierre Bourdieu.

sua época. Parece-me que Leminski inscreve, em meio aos textos biográficos, nomes e ideias vinculadas ao percurso, bastante particular, que o formou como intelectual, como escritor e poeta, criando, dessa forma, um contexto para uma melhor compreensão do conjunto de sua obra e identificando fontes possíveis onde se buscar as referências que estruturam sua própria produção textual. Não apenas os biografados são parte essencial da tradição constituidora dessa produção textual, mas os temas que orbitam ao seu redor a fim de explicar e complementar o entendimento de suas biografias e bibliografias, são amarrados e analisados através de autores essenciais para o arranjo do paideuma leminskiano, e a partir da interpretação que o próprio Leminski fez de suas ideias. Não se trata puramente de uma *coterie* ou de uma intertextualidade e autorreferenciação, mas de um novelo de depurações de ideias e conceitos de outros, que assimilados às suas ideias próprias, constituem o modelo de análise, interpretação e criação da produção poética, literária e intelectual de Leminski.

Há ainda outras formas de interlocução que se avizinham a esse paideuma, são motes afirmados e reafirmados por Leminski ao longo da tetralogia. Everton Oliveira Moraes, em *Um corte radical no tecido da História*, sublinha um deles: todos os biografados são apresentados como sujeitos excessivamente afetados pelo mundo, pelo contexto em que vivem, e parecem acometidos por um esgotamento.

Um Jesus que mesmo diante de um mundo de pecado, dava a outra face para bater; Bashô, que troca a vida guerreira e ativa do Samurai pela vida contemplativa do haicai; Trótski, que diante do despotismo e do capitalismo, mesmo estando longe de uma atitude de contemplação, movido pela paixão revolucionária, faz escolhas diferentes daquelas feitas por Lênin, abrindo novas possibilidades de pensar a revolução; por fim, Cruz e Sousa, afetado pelo racismo, pela burocratização da vida, pela normatividade restritiva das convenções literárias de sua época, como se estivesse constantemente acometido por uma “dor” e uma tristeza. Uma condição que, no entanto, não contradiz absolutamente a “vida guerreira” que Leminski enxerga em cada um de seus biografados. É que a luta, para ele, se dá a partir do momento em que se é afetado por um poder. (MORAES, Everton Oliveira, 2014, p. 196)

Somado a essa característica, como vimos, há outras, como a radicalidade, a paixão pela linguagem, a marginalidade, a morte precoce e etc. Esses elementos nos devolvem a um dos artigos balizadores deste trabalho, *Individuals and Societies*, de Raymond Williams. É neste artigo que Williams detalha as formas de pertencimento e não-pertencimento, de conformidade e inconformidade de um indivíduo para com a sociedade onde vive. No primeiro caso, existem os *membros* (que inclui também os *críticos* e os *reformistas*), *servos* e *sujeitos*, que são denominados como *conformados*. No segundo caso, existem os *rebeldes* (que inclui ainda os *revolucionários*), *vagabundos* (*vagrant*), *exilados* (que mostra uma face

um pouco diferente com o *autoexílio*), estes recebem a denominação de *não-conformados* ou *inconformados*. Como vimos, os quatro biografados – por conta de sua condição social e racial, por suas convicções artísticas ou ideológicas, por sua radicalidade ou marginalidade – fazem parte do segundo grupo, o dos inconformados, onde o próprio biógrafo também se encontra, compartilhando com seus biografados algumas das características que os fazem *rebelde* (no caso de Cruz e Sousa), *vagrant* (no caso de Bashô), *rebelde e revolucionário* (no caso de Jesus), e *exilado e revolucionário* (no caso de Trótski).

We need descriptions such as member, subject and servant, or rebel, exile and vagrant, if we are to get past the impasse of simple conformity or nonconformity. But, like other descriptions, these are not absolutes; they are simply analyses of particular forms of relationship. There is no single 'society' to which these are varying forms of adjustment; indeed 'society' itself takes on the same variations, according to the particular relationship that is embodied. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 110)

Cada um dos biografados viveu em sociedades e tempos muito diferentes uns dos outros, por isso sua condição de *inconformado* se relaciona com seu contexto direto, o qual Leminski fez questão de realçar para, assim, realçar também suas próprias condições e refletir-se nelas, convergindo, dessa forma, intertextualidade e autorreferenciação. Para além da paixão pela linguagem, que todos compartilham, há idiossincrasias pinçadas por Leminski ao expressar tal realce. Para Cruz e Sousa, um negro imerso numa sociedade brasileira escravocrata, a rebeldia literária era sua forma particular de embate contra a tirania social, contra o regime escravocrata, uma luta em prol de uma sociedade melhor e mais justa. Para Bashô, um *ronin* em meio a um Japão ainda feudal, o caminhar incessante qual um *vagrant* andarilho era sua forma de criar significados e assim negar as relações fúteis entre indivíduos, e também entre indivíduo e sociedade, da forma como a própria sociedade a impõe. Jesus se valeu de sua “superpoesia” para revolucionar o mundo, os costumes, a relação entre os indivíduos e destes com a espiritualidade. Trótski lutou como um revolucionário para conduzir a Rússia ao socialismo e posteriormente foi exilado da revolução que ajudou a construir.

The member' and the community, the servant and the establishment, the subject and the imposed system, the rebel and the tyranny, the exile and the lost society, the vagrant and the meaningless society are all forms of active organization, of action and interaction. Further, within actual societies the relationships described are almost always complicated by the existence of differential groups and scales. It is possible to be a member of a particular community, yet because of that community's relation to some larger society, to be in the position of a servant, a subject, a rebel or a vagrant, in certain areas of social experience.

[...] Because it is a form of organization, and not a single substance, the individual's relationship with society will be a complicated embodiment of a wide area of real relationships although within this certain forms of organization such as those described may be determining. (WILLIAMS, Raymond, 1965, p. 110, 111)

É importante frisar que muitos dos pesquisadores citados e referenciados neste trabalho traçaram, neste mesmo sentido da *inconformidade*, um elemento paralelo que conecta os quatro biografados e também o biógrafo: a radicalidade. Cito três deles. Alice Ruiz escreveu: “Mas foi provavelmente o acaso, também conhecido como destino, que colocou esses quatro exemplos de radicalidade na vida de Paulo Leminski. (RUIZ. In: LEMINSKI, 2014b, p. 11). Everton Oliveira Moraes, apontou que o poeta, ao manejar as temporalidades em seu relato biográfico, busca recuperar para a atualidade as potências malditas e minoritárias do passado a fim de inscrevê-las numa “linhagem de radicalidade” e assim doar a elas legibilidade: “Um gesto que permite não apenas entender de outro modo o lugar que ocupam em sua própria temporalidade, mas perceber como essa linhagem de radicalidades pode fazer parte de uma política do presente, que busca abrir novas possibilidades para o futuro.” (MORAES, 2015, p. 203). Já Elisa Helena Tonon afirma que, além do papel expoente dos quatro biografados, importa para Leminski as condições que marcam suas trajetórias como mártir, mestre, revolucionário, marginal, místico: “As vidas que Leminski escolhe para sua coleção estão marcadas pelo aspecto radical (de alguma forma, aquilo que o poeta persegue também com seu trabalho).” (TONON, 2014, p. 94).

Retornamos para o autor que balanceou este trabalho, Raymond Williams, em *Keywords – a vocabulary of culture and society*, para iluminar este sentido de radicalidade que congrega biografados e biógrafos. Williams nos conta que a palavra “radical” passou por inúmeras modulações desde sua atribuição como adjetivo e substantivo. Foi usada para designar os reformistas radicais, e curiosamente durante o século XIX e parte do XX esteve mais ligado aos liberais e aos radicais de direita, em oposição aos socialistas dogmáticos ou aos programas revolucionários de esquerda: “There is the now common use in the phrase Radical Right, either to indicate extreme right-wing politics or more strictly to indicate active policies of change of a right-wing kind, as distinct from a more conventional CONSERVATISM.” (WILLIAMS, 1985, p. 251). Entretanto, após os anos 1950, especialmente nos Estados Unidos, que como maior potência passou a estender esse conceito ao resto do globo, *radical* aproximou-se e quase equivaleu-se aos termos *socialista* e *revolucionário*. Isso se deu, segundo Williams, provavelmente pela dificuldade dos estadunidenses em encontrar termos melhores para designar aspectos importantes do

socialismo e dos programas revolucionários. Dessa forma, os radicais passaram a ser um contraponto aos reformistas e aos moderados, especialmente das tendências de esquerda.

Radical seemed to offer a way of avoiding dogmatic and factional associations while reasserting the need for vigorous and fundamental change. At the same time it avoided some of the difficulties in REVOLUTIONARY (q.v.), making a necessary distinction between an armed rising and militant opposition to the political system. Radical then went far beyond its received meanings, but the problems of definition (including matters of ‘dogma’ and ‘faction’, or of principle and organization) were in the end not evaded by revival of the word. In extension from these movements, there is a set of associations with alternative social perspectives, as in radical technology. It is interesting that the old phrase radical reform (q.v.) has been split into the contrasted radical and reformist, within the radical movement, while elsewhere radical (with militant) does service as a contrast with moderate (which in practice is often a euphemistic term for everyone, however insistent and committed, who is not a radical). (WILLIAMS, Raymond, 1985, p. 252)

A radicalidade de Leminski e de seus biografados não são apenas de ordem política, e me parece que esta radicalidade vai ao encontro da perspectiva mais recente do termo *radical*, que engloba perspectivas sociais alternativas e oferece um contraste visível com aqueles que desejam apenas reformar seus campos (político, artístico, social, religioso e etc.). A escolha andarilha de Bashô, numa andança perpétua para desbravar significados, difundir o haikai e aprender os *dô*s, denota uma escolha radical de abandono de uma vida confortável anterior e o mergulho numa nova forma, poética, de viver. Cruz e Sousa radicalizou as perspectivas poéticas de seu tempo, confrontando a versão parnasiana e uma sociedade escravocrata através da potência de suas palavras. Jesus era um radical por excelência – lutou para revolucionar o mundo em todos os âmbitos, especialmente nas relações sociais e entre os indivíduos e a espiritualidade. Trótski foi um radical na política, um dos líderes da mais importante revolução socialista do século XX, e também na crítica, ao postar uma visão mais compreensiva e abrangente sobre a arte, em oposição àquele que era, então, seu comandante, Lênin. Leminski, por sua vez, abraçou a contracultura e buscou a radicalidade em todos seus trabalhos com a linguagem, tentando alcançar um limite, cruzar fronteiras de gênero, de vanguardas e de estilos.

Em todos seus biografados, Leminski viu partes de si mesmo e as ressaltou, construindo, nesse ínterim, uma aproximação fragmentária deles com sua autoimagem. Alice Ruiz, no prefácio de *Vida*, já identificava alguns destes elementos e afirmava que uma quinta biografia, a de Leminski, se inscrevia no interior da tetralogia. O pesquisador Tarso M. de Melo, no artigo *Minha vida é administrar papéis*, incluído na fortuna crítica de *Envie meu dicionário*, traça uma breve biografia de Leminski e nela inclui alguns destes elementos de

aproximação, que nos ajudam a resumir o extenso trajeto que traçamos nesse sentido ao longo deste trabalho. Em *cruz e souza – o negro branco*, Leminski, o “mestiço curitibano com a composição original de Gilberto Freyre” (branco, negro e índio), escreve “uma pequena biografia do poeta catarinense, que analisa o simbolismo de um filho de escravos criado pela família da casa grande.” (MELO. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 263). Já sua biografia do “pai do haikai”, *Bashô – a lágrima do peixe*, “contribuiu definitivamente para a divulgação da poesia japonesa no Brasil, com diversas traduções, nas quais tentou manter o máximo a simplicidade, o humor, a concisão da poesia praticada por seu mestre há três séculos.” (Ibid., p. 264). Em *jesus a.c.*, Leminski acerta as contas com sua formação religiosa, “lendo Jesus Cristo como hippie, poeta de vanguarda e primeiro comunista da história, em sintonia com a então recente Teologia da Libertação.” (Ibid., p. 264, 265). Por fim, *trótski – a paixão segundo a revolução*.

Em 1986, Leminski, politicamente indeciso entre a anarquia e o “zen-marxismo” (acredito que não por posicionamento ideológico mas – parodiando Rimbaud às avessas – por um certo desregramento de todas as preocupações em nome dos sentidos), dá a público a biografia de seu “exu”, um dos líderes da Revolução Russa, *Leon Trótski, a paixão segundo a revolução*. Motivo de orgulho para o autor, uma biografia capaz de informar e, informando, agradar e reunir as mais variadas correntes políticas de esquerda numa opinião comum, a de como é fascinante o Trótski reconstituído por Leminski, que com sua “postura estética” chocava os companheiros do Partido Comunista curitibano. (MELO, Tarso M. de. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 2007, p. 266)

Nesta mesma direção, Manoel Ricardo de Lima, em seu *Entre percurso e vanguarda*, afirma que Leminski buscou em *Vida*, como um historiador-poeta e revolucionário, exaltar a importância de cada um dos biografados para sua vida e obra e assim escrever “o auto-retato construído a partir dos biografados”. (LIMA, 2002, p. 16, 17). Para tanto, ainda segundo Lima, Leminski subverte a tradição do gênero biográfico, que não faz uso da invenção de linguagem, tampouco tem preocupação em criar um estilo próprio e inovador no trato com a estrutura das biografias. Leminski mescla funções de historiador e poeta a fim de inventar uma linguagem prosaica que mistura o extremo de coloquialismo com um envolvimento profundamente científico e erudito.

O biógrafo e amigo Domingos Pellegrini tem uma sensação semelhante à de Lima, e acredita que *Vida*, apesar de todas as ressalvas, é capaz de evidenciar um facetamento e uma “unicidade” muito próprias de Leminski. A princípio, Pellegrini sentiu um certo vazio ao ler a tetralogia, ainda que nela brilhem algumas sacadas e argúcias. Porém, posteriormente, percebeu no livro o jeito característico de Leminski de escrever, ou seja, ele repete em *Vida* os

procedimentos criativos que já utilizava nos ensaios, romances e poemas, valendo-se da clareza e da concisão, em contraponto às convenções intelectuais, rejeitando um palavreiro técnico, dirigido a poucos, e exibindo sua linguagem simples, *pop* e elétrica.

Escreve como quem fala entre respirações, ao contrário dos escritores escrituários, que se derramam por parágrafos intermináveis para pouco raciocínio ou rala ação. *Vida* confirma que o melhor de Leminski não são suas obras, mas o entrechoque entre elas, seu “facetamento” e sua “unicidade”, seu modo único de ver o mundo e de se expressar. (PELLEGRINI, Domingos, 2014, p. 136)

A maneira como Leminski escreve suas biografias foi tema de análise deste trabalho por contrariar grande parte das convenções do gênero. Nossa análise, que costurou, na introdução, apontamentos de outros pesquisadores e somou a eles, no decorrer de nosso trabalho, reflexões próprias a partir da descrição do percurso textual das biografias, capítulo a capítulo, evidenciando assim essas contrariedades, vai ao encontro do que o próprio Leminski tinha como imprescindível em sua produção: questionar e reinventar a linguagem e, em especial, a forma, ou seja, seu caráter social, aquilo que não lhe pertence. Como escreveu Toninho Vaz em *O bandido que sabia latim*: “Para Leminski, politicamente, a forma sempre foi uma admirável manifestação de poder e a vanguarda um modo de ser essencialmente subversivo. A subversão da linguagem.” (VAZ, 2009, p. 91). Vaz cita, então, um trecho de autoria do próprio Leminski, que resume essa sua maneira de encarar a linguagem e a forma.

Não é apenas no terreno do conteúdo que se deve ser subversivo e se opor ao sistema. É sobretudo no terreno das formas que esse trabalho deve ser feito. A forma é realmente revolucionária. Eu estou empenhado numa luta de guerrilha cultural contra um parque de formas estanques, reconhecidas pelo sistema e premiadas com cheques, com favores de toda sorte. As formas tradicionais vendem. A hostilidade ao experimento tem origem neste ponto. Contestando as formas que estão no poder, você está contestando o poder na única maneira realmente eficaz. Eu luto para denunciar a impostura destas formas e não pra praticá-las. Procurar superá-las, arrebatá-las por baixo, por cima, pelo lado... (LEMINSKI, Paulo apud VAZ, Toninho, 2009, p. 92)

A declaração de Leminski data do período de conformação do grupo Áporo, no final da década de 1960, e mesmo que sua convicção a respeito da importância de se transgredir a forma não tenha se alterado profundamente, e é notável que tenha até se radicalizado, a tetralogia foi escrita e publicada posteriormente, entre 1983 e 1986. Este período, a década de 1980, compreende a fase final, e portanto mais amadurecida de Leminski, que faleceria em 1988. Neste momento de sua produção, ele já havia percorrido um longo trajeto de assimilação dos projetos de vanguarda, em maior medida do concretismo e em menor dos tropicalistas e marginais, bem como de outras leituras que impactaram seu fazer literário.

Estava, dessa forma, produzindo obras com maior autonomia de estilo e de crítica, colocando no papel ideias que já sofreram influência e interpretação de uma bibliografia anterior e, nesse horizonte, repercutindo-as em maior ou menor medida. Ou, nas palavras de Carlos Ávila, no já citado artigo *Flashes de uma trajetória*, incluído em *Envie meu dicionário*: “O Leminski de *Catatau* dialoga com Augusto e Haroldo de Campos, o Leminski de *Caprichos & Relaxos*, com Torquato Neto”. (ÁVILA. In: LEMINSKI; BONVICINO, 2007, p. 242). O Leminski de *Vida*, por outro lado, dialoga com todos eles, registra-os em referências e configura-as num estilo próprio de texto, trazendo consigo as marcas destes diálogos.

No que tange à tetralogia, como vimos, Leminski se valeu de colagens de ensaios anteriores, inúmeras referências e menções a artistas e pensadores, letras de música e poemas (de sua autoria, da autoria dos biografados e também de outros artistas), reflexões dispersivas, análises contextuais e textuais que orbitam o personagem e que não necessariamente têm relação direta com ele, e especialmente uma linguagem inventiva e extremamente lírica entre o coloquial e o erudito, a qual tem em si mesma a ênfase, relegando à informação um papel secundário. Estes e outros elementos desestabilizam a tradição do gênero, daí decorre a dificuldade em se analisar *Vida* a partir de uma perspectiva puramente biográfica. Elisa Helena Tonon, em *Vida, coisa para ser dita*, também deparou com este dilema.

Leminski persegue nos nomes que elegeu não eram suas vidas *pessoais*, mas a vida que deles podemos sentir, uma força que ainda ressoa nesses signos. Por isso, ater-se às convenções do gênero biográfico não é uma preocupação. Em *Vida*, o relato por vezes aproxima-se de um ensaio, por outras de uma notícia de jornal, mescla erudição, coloquialidade e em muitos momentos chega a ser poesia mesmo: “O tempo passou, o poeta mudou, a cidade mudou. E agora, Bashô?” – glosa do poema de Drummond na biografia do poeta zen. A escrita de Leminski é também *radical*, vai ao limite; não é *apenas* biografia e é tantas coisas que *não chega a ser* biografia. As biografias que Leminski escreve, assim, estão marcadas por uma perspectiva literária, entrevista nas diversas referências a que o texto recorre, mas especialmente no procedimento analógico, já mencionado. (TONON, Elisa Helena, 2014, p. 101, 102)

Por meio de analogias, autorreferência e intertextualidade, em suma, por meio de um texto profundamente híbrido (ecoando aqui Canclini) a montagem do texto biográfico de *Vida* forma uma imagem que Tonon chama de caleidoscópica. Ao articular diferentes referências culturais, elementos e possibilidades narrativas e colocá-los em contato uns com os outros, Leminski compõe uma imagem singular de seus biografados – a combinação dos fragmentos forma uma nova imagem, diferente a cada olhar, como um caleidoscópio.

O acúmulo das referências culturais, relacionadas sem qualquer hierarquia, dá forma às figuras de Jesus, Cruz e Sousa, Bashô e Trotski. Mas essas não são figuras acabadas, não são meros objetos de culto ou algo de valioso que nossas culturas teriam originado – nosso “bem” universal. O jogo do caleidoscópio – recolher detritos, aproximá-los e movimentá-los - não forma nunca uma imagem única, pois é imagem que se desdobra, que se abre. Como não-totalidade, essa imagem carrega um aspecto estratégico. (TONON, Elisa Helena, 2014, p. 107)

É nesse terreno já instável biograficamente que vislumbramos a possibilidade autobiográfica. Uma das imagens novas que um olhar apurado pode detectar neste caleidoscópio é a do próprio biógrafo, que inscreve no texto seus próprios fragmentos, pensados aqui num sentido barthesiano. Estes, por sua vez, estão espalhados ao longo da tetralogia, e portanto sua montagem é dispersa, a conexão entre suas partes é frágil e carece do aporte contextual do personagem biografado para respaldá-la. Mas ela está lá e pode ser vista, pode ser lida a partir desta natureza fragmentária, como uma espécie de *autobiografema*, em palavras menos inventivas, uma autobiografia pelo outro, transpassada por uma afetividade pulsante.

Algumas das leituras críticas dedicadas a essas biografias procuram apontar para uma quinta vida, que seria como que o reflexo desses quatro textos: a vida do próprio Paulo Leminski. É esse o caminho que a poeta Alice Ruiz, sua companheira por mais de 20 anos, aponta no prólogo do volume *Vida*. De alguma forma podemos concordar que muitos dos conceitos e elementos em que Leminski se detém ao longo desses relatos são aspectos encontráveis em seus textos e também em sua vida, como o dado trágico da morte jovem de Jesus ou Cruz e Sousa. No entanto, isso se configura justamente no embate da escrita e da vida, na convivência entre essas vidas-signos. Não por acaso foi necessária uma coleção de biografias, uma série, na qual poderíamos acrescentar, com as ressalvas necessárias, os autores que Leminski traduziu (Alfred Jarry, Yukio Mishima, Petrólio, James Joyce, Lawrence Ferlinghetti, John Lenon, Walt Whitman, etc.) e que marcaram os textos que hoje lemos sob a assinatura Paulo Leminski. (TONON, Elisa Helena, 2014, p. 104, 105)

Estes conceitos e elementos que se encontram na tetralogia e também em sua vida, resultado, segundo Tonon, do embate da escrita e da vida, respingam como vestígios, traços, nuances, respingos e contundências fragmentárias autobiográficas. É certo que não é possível ler em *Vida* uma autobiografia explícita – com um projeto bem formulado, trama, enredo e roteiro rigorosamente delineados, cenas de vida descritas em detalhes e etc. - mas há inúmeros aspectos autobiográficos verificáveis, em grande medida permeados de afeto e passíveis de serem mapeados, interpretados e relacionados com a vida e as obras de Leminski.

No decorrer deste trabalho, buscamos encontrar alguns destes aspectos e promover a interlocução não apenas entre eles, mas também entre vida e obra, e entre projeto e formação

de Paulo Leminski. Temos clareza de que há ainda muito o que identificar e entrelaçar em *Vida* à luz da biografia e bibliografia do poeta, inclusive nos aspectos que já detectamos. Contudo, este trabalho é um passo dado, ainda que bambo e tortuoso, na direção de respaldar a análise de sua obra, avolumar e aprofundar o conhecimento e o teor de sua fortuna crítica.

9 REFERÊNCIAS

- AMARAL, Gloria Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.
- AMARAL, Gloria Carneiro do. **Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire**. Florianópolis: UFSC – Revista Travessia 4º 26, 1993.
- AMORIM, Bruno Delecave de Amorim. **Imprensa Alternativa Brasileira E A Contra Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.
- ANDRADE, Mario. **A poesia de 1930**. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. Original: Buenos Aires, 2002.
- ASSUMPÇÃO, Itamar. **Cadernos Inéditos**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.
- ASSUNÇÃO, Ademir. **Paulo Leminski: um kamiquase na Idade Mídia**. In: *Faróis no caos – Entrevistas de Ademir Assunção*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- ÁVILA, Carlos. **“Flashes” de uma trajetória**. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis,. *Envie meu dicionário – Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BARBOSA, Frederico. **Elogio da Hipérbole**. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A Linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa [O Spleen de Paris]**. São Paulo: Hedra, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BELLÉ JUNIOR, Valcir. **O guru polaco**. São Paulo: Revista TRIP, ed. 253, p. 71-75, abr. 2016
- BENTO, Sérgio. **“Mallarmé Bashô”: a tradução-apropriação como via para o silêncio**. São Paulo: Cadernos de Literatura em Tradução, ed. 9, p.57-66, 2008.

- BERKMAN, Alejandro. **Kronstad**. Buenos Aires: Ediciones Fora, 2007.
- BONVICINO, Régis. **Introdução à primeira edição**. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis,. *Envie meu dicionário – Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BONVICINO, Régis. **Nota à segunda edição**. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis,. *Envie meu dicionário – Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a Teoria Da Ação**. Campinas: Papirus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Sketch for a self-analysis**. Chigado e Londres: The University of Chicago Press, 2008.
- BRAYNER, Sonia. **Esoterismo e Estética: Evocações de Cruz e Sousa**. Florianópolis: UFSC – Revista Travessia 4º 26, 1993.
- CABRINI, Paulo de Tarso Jr. **Impressionismo e Taoismo**. Nilópolis: UNABEU – Revista Escrita, V.4, número 3, maio-agosto, 2013.
- CALIXTO, Fabiano. **Caprichos & Relaxos: um livro de poeta**. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A Linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2005.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia concreta; poesia concreta (manifesto)**. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Potamenos**. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas – estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 4. ed., 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula – Cadernos de análise literária**. São Paulo: Editora Ática, 8.ed., 2º reimpressão, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 3. ed., 1996.

- CAPELLI, Márcio; VASCONCELLOS, Danilo Souza Mendes de. **O Jesus de Leminski: aproximações teológicas**. São Paulo: Revista Teoliterária – Revista de Literaturas e Teologias, v.6, n.11, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. **Correspondência Incompleta**. [organização Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda]. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- CHILCOTE, Ronaldo H. **Trotsky e a teoria latino-americana do desenvolvimento**. Campinas: Revista Crítica Marxista, Nº 34, 2012.
- CORRÊA, Felipe. **Reforma e revolução**. São Paulo: Editora Faísca, 2006.
- COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010
- DICK, André; CALIXTO, Fabiano. **A linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- DICK, André. **Paulo Leminski: depois do acaso**. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A Linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2005.
- DWORKIN, Dennis; ROMAN, Leslie. **Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics**. Florence – Estados Unidos: Routledge, 1992.
- EAKIN, Paulo John. **Autoinvenção em la autobiografía: el momento del lenguaje**. Barcelona: Suplementos - Monografías Temáticas, n. 29, Revista Anthropos, p. 79-92, 1991.
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Poesia Marginal – Palavra e Livro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Veja Editora, 1992.
- FREITAS, Artur. **Arte e contestação – o salão paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Editora Medusa, 2013.
- FROW, John. **The Practice of Value: Essays on Literature in Cultural Studies**. Melbourne: UWA Publishing, 2014.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Cartas: Interseções**. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis,. *Envie meu dicionário – Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- GUIMARÃES, Nanci Maria. **Leminski: Linha mínima**. Rio de Janeiro: Universalidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

- GUSDORF, Georges. **Condiciones y límites de la autobiografía**. Barcelona: Suplementos - Monografías Teméticas, n. 29, Revista Anthropos, p. 9-17, 1991.
- HOLANDA, Heloísa Buarque. **Escolhas: uma autobiografia intelectual**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- HOLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LEITE, Elizabeth Rocha. **Leminski – O poeta da diferença**. São Paulo: Edusp, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico**. Barcelona: Suplementos - Monografías Teméticas, n. 29, Revista Anthropos, p. 47-61, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (Org.). **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- LEMINSKI, Paulo; RUIZ, Alice. **Afrodite – Quadrinhos eróticos**. São Paulo: Editora Veneta, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. **Poesia: a paixão da linguagem**. In: Leminski, Paulo et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEMINSKI, Paulo. **Agora é que são elas**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. 2º Edição Ampliada. Campinas: Editora Unicamp, 2012. .
- LEMINSKI, Paulo. **Gozo fabuloso**. São Paulo: DBA, 2004.
- LEMINSKI, Paulo. **Guerra dentro da gente**. São Paulo: Editora Scipione, 2002
- LEMINSKI, Paulo. **Metaformose – Uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. **Quarenta cliques em Curitiba**. Curitiba: Etcetera, 1990.
- LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 17º reimpressão, 2014.
- LEMINSKI, Paulo. **Um escritor na biblioteca: Paulo Leminski**. Curitiba: BPP/SECE, 1985.
- LEMINSKI, Paulo. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 3º reimpressão, 2014.
- LIMA, Manoel Ricardo. **Entre Percurso e Vanguarda – Alguma poesia de P. Leminski**. São Paulo: Annablume, 2002.
- LOUREIRO, Ángel G., **Problemas teóricos de la autobiografía**. Barcelona: Suplementos - Monografías Teméticas, n. 29, Revista Anthropos, p. 2-8, 1991.
- MAN, Paul de. **La autobiografía como desfiguración**. Barcelona: Suplementos - Monografías Teméticas, n. 29, Revista Anthropos, p. 113-117, 1991.

- MANZINI, E. J. 2004. **Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2004, Bauru. Anais. Bauru: USC, v. 1.
- MAZUREK, Jerzy; OLIVEIRA, Márcio de; VILANI, Tadeu; WENCZENOVICZ, Thaís Janaina Wenczenovicz. **Polacy pod Krzyżem Południa - Os poloneses sob o Cruzeiro do Sul**. Varsóvia: Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia, 2009.
- MELLO, Cláudio J. de A. **A intertextualidade pós-moderna de *Agora é que são elas***. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual, 2001.
- MELO, Tarso M. de. **“Minha vida é administrar papéis”**. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis,. *Envie meu dicionário – Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MARQUES, Pedro. **Poética da sacada: do corpo ao caco contemporâneo**. Belo Horizonte: Revista do CESP, v. 34, n. 51, jan-jun, 2014, p. 107-140.
- MILLARCH, Aramis. **Entrevista Paulo Leminski**. Tabloide Digital, out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org/audio/paulo-leminski>>. Acesso em: 26 mai. 2017.
- MORAES, Everton de Oliveira Moraes. **Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski**. Ouro Preto: Revista História da Historiografia, n.17, p. 192-108, abr. 2015
- MOREIRA, Paula Renata Melo Moreira. **Ensaísmo De Paulo Leminski: Panorama De Um Pensamento Movente**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- MOREIRA, Wilton Cardoso. **Lira Imanente: Poema Sujo e Metaformose**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009.
- NETO, Joacy Ghizzi Neto. **Cartas de Paulo Leminski – Sinais de vida**. Florianópolis: Editora Em Debate – UFSC, 2014.
- NETO, Torquato. **Torquatália – Do lado de dentro**. [organização Paulo Roberto Pires]. Rio de Janeiro: Rocco, 2003
- NETO, Torquato. **Torquatália – Geléia Geral**. [organização Paulo Roberto Pires]. Rio de Janeiro: Rocco, 2003
- NOVAES, Sandra. **O Reverso do Verso – Paulo Leminski Filho: A biografia de uma obra**. Curitiba: UFPR, 2003.
- NUERNBERGER, Renan. **Inquietudo – uma poética possível no Brasil dos anos 1970**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro – Do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PEDROSA, Célia (org). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- PEDROSA, Célia e CAMARGO, Maria Lucia. **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001.
- PEDROSA, Celia. **Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida**. Revista ALEA: Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, janeiro – junho, p. 55-74, 2006.
- PELLEGRINI, Domingos. **Andando com Jesus**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- PELLEGRINI, Domingos. **Minhas lembranças de Leminski**. Curitiba: Geração Editorial, 2014.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PIRES, Roberta Trombini. **Da vida o verso: Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski**. Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- RAMOS, Diógenes Braga; GÁSPARI, Silvana de. **Trilhando a floresta do mito de Jesus: Paulo Leminski e Domingos Pellegrini**. In: FERRAZ, Salma; MARIN, Jérri Roberto; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Orgs.). *Sois como Deuses – Textos de Teologia e Literatura*. Dourados: Editora UFGD, 2013.
- RISÉRIO, Antonio. **O vampiro elétrico de Curitiba**. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A Linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2005.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **A Lírica do Exílio e a Cultura Brasileira**. Curitiba: Rascunho, ed. 171, 2014.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **A Lírica do Exílio e a Cultura Brasileira**. *Gazeta do Povo – Jornal O Rascunho*, Curitiba - PR.
- ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RUIZ, Alice. (Org.) **Múltiplo Leminski**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.
- SALOMÃO, Wally. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTANA, Ivan Justen. **Paulo Leminski, Poeta Tradutor**. São Paulo: Cadernos de Literatura em Tradução, ed. 4, p.273-281, 2001
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Rocco, 2000.
- SILVA, Rosimar Araújo. **O inventário poético de Paulo Leminski**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.

- SOUSA, Cruz e. **Broquéis - Faróis**. São Paulo: Avenida, 2007.
- SOUSA, Cruz. **Missal – Broquéis**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SOUSA, Leila Lima. **O processo de hibridação cultural: prós e contras**. João Pessoa: Revistá Temática, Ano IX, n.3, p. 1-8, mar. 2012.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- SUZUKI, Júlio César. *Paulo Leminski – uma biografia intelectual*. São Paulo: **Oralidades**, n.1, p. 107-122, 2007.
- TEIXEIRA, Danilo Bernardes. **Vida e Verso: a lágrima do peixe – Um estudo da biografia de Bashô escrita por Paulo Leminski**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2008.
- THOMPSON, Edward P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Edições 70 – Brasil, 1981.
- TONON, Elisa Helena. **Leminski em jogo: nomeações e deslocamentos**. Palhoça: Revista Crítica Cultural, v.10, p. 223-232, jul./dez., 2015
- TONON, Elisa Helena. **Vida, coisa para ser dita: Envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski**. Desterro: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. **O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire**. Florianópolis: UFSC – Revista Travessia, n.4, 1993.
- TRIGO, Luciano. **Toda Poesia mostra a força e a fraqueza de Paulo Leminski**. Máquina de Escrever – Portal G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2013/03/30/toda-poesia-mostra-a-forca-e-a-fraqueza-de-paulo-leminski/>. Acesso em: 05 abr. 2017.
- VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. São Paulo: Record, 2009.
- VAZ, Toninho. **Pra mim chega: A biografia de Torquato Neto**. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. **A viagem como metáfora metapoética nas Flores do Mal**. Revista Estação Literária. Londrina, Volume 10C, fev. 2013, p. 55-70.
- VILAS BOAS, Sérgio. **Biografias & Biógrafos**. São Paulo: Summus, 2002.
- VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo: Reflexões Sobre as Escritas da Vida**. São Paulo: Unesp, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. **A Política e as Letras**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

- WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. **Alinhamento e compromisso**. In: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Keywords - A vocabulary of culture and society**. New York: Oxford University Press, 1985.
- WILLIAMS, Raymond. **La política del modernismo**. Buenos Aires: Ediciones Manatí, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Resources of hope – Culture, democracy, socialism**. London: Verso, 1989.
- WILLIAMS, Raymond. **The Bloomsbury Fraction**. In: *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Londres: Pelican Books, 1965.
- WOOLF, Virginia. **The death of the Moth and other essays**. Adelaide: The University of Adelaide. Disponível em <<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/index.html>>. Acesso em: 02 jun. 2017.
- ZILIO, Carlos. **Antropofagia à Tropicália**. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, ano XVI, nº 18, 2009.