

Elisa Helena Tonon

VIDA, COISA PRA SER DITA:
ENVIO, METAMORFOSE E (AUTO)BIOGRAFIA EM PAULO
LEMINSKI

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, sob orientação da Professora Doutora Susana Scramim

Desterro
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Tonon, Elisa Helena
Vida, coisa pra ser dita: envio, metamorfose e
(auto)biografia em Paulo Leminski / Elisa Helena Tonon ;
orientadora, Susana Scramim - Florianópolis, SC, 2014.
183 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Poesia brasileira. 3. Sujeito. 4.
Imagem de autor. 5. Biografia. I. Scramim, Susana. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Ata

*Para Áurea e Edson,
pelas vidas*

Agradeco

À professora orientadora, Susana Scramim, amiga, incentivadora e cúmplice de tantas jornadas, por dividir o prazer do ensino e por que soube acolher minha curiosidade e vontade de pesquisar, desde o início.

Aos professores Mario Camara e Carlos Eduardo Schmidt Capela, pela leitura atenta e valiosas contribuições durante qualificação, e a defesa.

Às professoras Célia Pedrosa, Patrícia Peterle e ao professor Jair Fonseca por sua importante participação na banca de defesa.

Ao professor Raúl Antelo, pelas aulas de valor inestimável.

À Ana Carolina Cernicchiaro, pela presença decisiva, pela pronta disposição ao encontro e ao debate, sempre.

À Luciana di Leone, pela vizinhança muito especial, pelo cuidado, pelas trocas, palavras, livros e leitura atenta.

Ao Manoel Ricardo de Lima, pelo empréstimo dos livros do Leminski quando eles não eram encontráveis e pelas importantes conversas durante a realização do projeto.

Ao amigo Dico Kremer, pela enorme generosidade em compartilhar sua história.

Aos amigos do PROCAD, pela disposição de viajar, ouvir, ler, questionar e sugerir enfim, pelos encontros que tiveram importância decisiva para essa tese.

À CAPES pela bolsa que financiou os dois primeiros anos dessa pesquisa.

Aos colegas do Instituto Federal de Santa Catarina, pelo incentivo. Em especial ao grupo da Assessoria de Português pelo importante apoio e compreensão, minha gratidão.

Aos estudantes do Instituto Federal de Santa Catarina, que são a maior motivação para continuar a pensar e a pesquisar literatura.

Aos amigos da UFSC, Maiara, Luciana, Juliana, Diego, Ibríela, Byron, Arthur, Vanessa, Larissa, Ana Lúcia, Thiago, Laíse, João, Maíra, Flávia, e tantos que compartilharam as alegrias e angústias da vida acadêmica. Ao Neto Ghisi pelas trocas de impressões e suspeitas sobre o universo do Leminski.

Aos familiares e amigos que aceitaram e respeitaram a distância interminável da minha reclusão.

Aos preciosos ajudantes com quem pude conviver nesses quatro anos (alguns menos, outros mais) Sumatra, Guliver, Fuinha, Preta, Lakshimi, Mimi, Conan, Tulipa e Spritz, por tanta alegria e carinho.

Aos meus pais, Edson e Áurea, pelo precioso estímulo, acolhimento, cuidado e presença amorosa, sou grata também por compreenderem minha ausência.

Aos meus irmãos, Felipe e Ivan, pelo apoio e cumplicidade de toda a vida.

Por fim e especialmente, ao João Eduardo, todo o meu amor e gratidão, por fazer tudo ficar mais leve, por ser compreensivo em todos os momentos, e por que caminhar ao seu lado me faz verdadeiramente feliz.

Ímpar ou ímpar

Pouco rimo tanto com faz.
Rimo logo ando com quanto,
mirando menos com mais.
Rimo, rimas, miras, rimos,
como se todos rimássemos,
se amar (rimar) fosse fácil.

Vida, coisa pra ser dita,
como é fita esse fado que me mata.
Mal digo, já meu siso se conflita
com a cisma que, infinita, me dilata.

Paulo Leminski, *La vie en close*

[...] Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, qué passa? No passa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tempo. Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos de perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. La luz, el vino prohibido, los vértigos, para quién escribes? Ruínas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible. [...]

Alejandra Pizárnik, *Extracción de la piedra de locura*

RESUMO

O presente trabalho realiza uma leitura crítica dos textos de Paulo Leminski para examinar o modo como essa escrita respondeu ao problema do sujeito (tanto do eu que escreve como o do leitor) em sua relação com a vida. Para isso, são analisadas algumas apropriações e reivindicações da obra e da vida do escritor realizadas a partir dos anos 1990 e que nos dizem sobre as condições de uma *sobrevivência*. Em seguida o estudo se detém sobre os poemas e, com os conceitos de *engenho*, *agudeza*, *transparência* e a relação da poesia com a retórica, é possível perceber que os problemas da expressividade e espontaneidade que marcam a produção poética dos anos 1970 de modo geral, podem ser relacionados ao pensamento pré-moderno, seiscentista, que nos fornece um entendimento diverso sobre o *desejo do outro* e a comunicabilidade existente nesses textos. Com estudo da biografia, é possível reconhecer o lugar tenso ocupado pelo gênero na cultura ocidental. A análise do procedimento biográfico de Leminski nos mostra uma concepção de tempo para a qual a *potência* (a possibilidade, o não realizado) é o aspecto fundamental, o que me leva a aproximá-lo ao pensamento benjaminiano da história e à noção de *caleidoscópio*, pelo movimento e relação com a imagem presente nesses textos. A tese analisa ainda as imagens do sujeito que acompanham e permeiam as publicações, as nomeações realizadas pelo poeta e pela crítica (“cachorro-louco”, “samurai malandro”, “besta dos pinheirais”, entre outros) e os usos póstumos do arquivo fotográfico nas reedições e exposições, que operam para enfatizar uma determinada narrativa da vida. Assim, a hipótese desenvolvida é a de que lemos nesse trabalho menos uma “obra” e mais uma “autobiografia” no sentido que Paul de Man dá ao termo: uma escrita que dá e tira um rosto, que figura e desfigura o sujeito inscrito no texto. Ao mesmo tempo, uma teoria da fotografia é requisitada para entender o questionamento da noção de “verdade do sujeito” e a relação dos textos com uma ideia de “realidade”, colocada em discussão no trabalho de escritores, teóricos e fotógrafos no final do século XX. A fotografia também evidencia o desejo e a obsessão pelo sujeito na sociedade contemporânea, e com isso permite realizar uma discussão sobre os modos de ler que acompanham os textos e determinam o lugar a eles destinado.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski. Poesia. Sujeito. Metamorfose. Biografia.

RESUMEN

El presente trabajo lleva a cabo una lectura crítica de los textos de Paulo Leminski con el fin de examinar el modo en que esta escritura respondió al problema del sujeto (tanto al del yo que escribe como el del lector) en su relación con la vida. Para ello, se analizan algunas apropiaciones y reivindicaciones de la obra y la vida de este escritor realizadas a partir de los años 90 y que nos hablan sobre las condiciones de una *sobrevivencia*. En seguida, el estudio se detiene sobre los poemas, y a través de los conceptos de *ingenio*, *agudeza*, *transparencia* y la relación de la poesía con la retórica es posible entender que los problemas de expresividad y espontaneidad que marcan la producción poética de los años 70 en general, pueden ser relacionados al pensamiento pre-moderno, seiscentista, que nos provee una comprensión diferente sobre el *deseo del otro* y la comunicabilidad existente en esos textos. Después, el estudio de las biografías permite reconocer el lugar tenso que ocupa el género en la cultura occidental. El análisis del procedimiento biográfico de Leminski nos muestra una concepción de tiempo para la que la *potencia* (la posibilidad, lo no realizado) es el aspecto fundamental, lo que me lleva a acercarlo del pensamiento benjaminiano de la historia y la noción de *caleidoscopio*, por el movimiento y relación con la imagen presente en esos textos. La tesis analiza, además, las imágenes del sujeto que acompañan y permean las publicaciones, y los nombres articulados por el poeta y por la crítica (“cachorro louco” [perro-loco], “samurái malandro” [samurái chanta], “besta dos pinheirais” [el monstruo de los pinares], entre otros) y los usos póstumos del archivo fotográfico en las reediciones y exposiciones, que operan para enfatizar una determinada narrativa de la vida. De ese modo, la hipótesis desarrollada es que en ese trabajo leemos menos una “obra” y más una “autobiografía” en el sentido dado al término por Paul de Man: una escritura que da y quita un rostro, que figura y desfigura al sujeto inscripto en el texto. Al mismo tiempo, una teoría de la fotografía es solicitada para entender el cuestionamiento de la noción de “verdad del sujeto” y de la relación de los textos con una idea de “realidad”, puesta en discusión en el trabajo de escritores, teóricos y fotógrafos a finales del siglo XX. La fotografía también evidencia el deseo y la obsesión por el sujeto en una sociedad contemporánea, y con eso permite realizar una discusión sobre los modos de leer que acompañan los textos y determinan el lugar que a ellos se destina.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski. Poesía. Imagen. Sujeto. Biografía.

ABSTRACT

The present work proposes a critical reading of Paulo Leminski's texts in order to examine how this writing answered the question of the subject (the self that writes as well the self of the reader) in his relation with life. To achieve this, some appropriations and claims of the writer's work and life realized after the 1990's are analyzed, once they tell about conditions of a *survival*. Afterwards, the study concentrates on the poems. The concepts of *engine*, *acuity*, *transparence*, and the relation between poetry and rhetoric make possible to perceive that the expressivity and spontaneity problems, that characterize the poetic production of the 1970s in general, may be related with pre-modern, seventeenth-century thought. It provides us a different understanding about the *desire of the other* and the communicability among this texts. Then, the biography study allows us to recognize the tense space occupied by genre in Western culture. The analysis of Leminski's biographical procedure shows us a conception of time to which *potency* (the possibility, the non-realized) is the fundamental aspect. This leads me to approximate this procedure to Benjamin's thought on history and to the notion of *kaleidoscope*, by the movement and the relation with the images presented on this texts. The thesis investigates as well the subject images that come with and permeate the editions, the nominations made by the poet and the critic ("mad dog", "slacker samurai", "pines beast", among others) and the posthumous uses of photographic archive in re-editions and exhibitions, that works in order to emphasize a certain narrative of live. Thus, the developed hypothesis is that it is less a work than an autobiography, in the sense that Paul de Man gives to the term: a writing that gives and take off a face, that figure and disfigure the subject inscribed in the text. Likewise, a photographic theory is required to understand the questioning of the notion of "subject truth" and the relation between the texts and the idea of "reality", called in question in the writers, theorists and photographers works, in the late twentieth century. The photography also puts in evidence the desire and the obsession by the subject in contemporary society, and with that allows us to realize a debate on the modes of reading that come with the texts and determine a place to them.

KEYWORDS: Paulo Leminski. Poetry. Image. Subject. Biography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Meu nome é Paulo Leminski	8
Seria o bandido, marginal?	10
Sinais de vida.....	16
CAPÍTULO 1 – Sobrevivências	22
1.1 Correspondências e dicionários	22
1.2 Praias e serpentes	27
1.3 Silêncios e rumores	33
1.4 A biografia vetada e os arcontes do arquivo.....	36
1.5 O gesto: jogar a vida	38
CAPÍTULO 2 - Palavras em trânsito: o engenho e o gesto	41
2.1 O charme da poesia <i>fácil</i>	48
2.2 O desejo do outro: comunicabilidade.....	56
2.3 A aparência e a retórica do desejo	62
2.4 A transparência e outros impasses	72
CAPÍTULO 3 - Biografias e modos de ler	83
3.1 Paixão e signo	93
3.2 Caleidoscópio	106
CAPÍTULO 4 – O espaço biográfico: exposição e envio	112
4.1 Quem me dera uma máscara pra repousar meu rosto de todo esse vão mudar	120
4.2 O retrato e o uso dos traços	131
4.3 O começo	133
4.4 As cenas da leitura e da escrita	138
4.5 O assinalamento da afetividade.....	143
4.6 Álbum de família	147
4.7 Metanoia: (auto)nomeação e o corpo híbrido	155
4.8 A crítica e a dupla nomeação	162
4.9 A obra prima: desejo e recusa	166
CONCLUSÃO	170
REFERÊNCIAS	175

INTRODUÇÃO

Como realizar uma investigação sobre o trabalho multifacetado de Leminski? A proposta é a de que existe um procedimento comum atuando mesmo em textos que pertencem a gêneros diferentes, como os ensaios críticos, os poemas, as biografias, as cartas e a prosa das narrativas. Esse procedimento é constituído pela linguagem simples, pelo pensamento veloz, pelas analogias e associações de imagens, por uma sonoridade frequentemente discursiva. Evidentemente, há diferenças que mantêm as características do gênero de cada um dos registros, de modo que o procedimento parece *experimental* os vários textos em seus modos. Assim, esse trabalho não parte de um recorte prévio, de gênero ou de livros, mas persegue algumas questões ao longo de textos variados do poeta.

Os procedimentos comentados, no entanto, não atuam da mesma forma no chamado romance-ideia *Catatau*. Projeto extremamente elaborado, trabalhado ao longo de quase uma década, o livro inaugural contém boa parte das questões que irão acompanhar a obra posterior do poeta (o abalo da razão e dos sentidos, a vertigem, o fluxo de linguagem, o exercício da hipótese, o anacronismo, etc.). Porém, diferentemente do que se percebe nos demais textos, esse livro é marcado pelo excesso, pela prosa extensa, verborrágica, em uma narrativa delirante, resultando num efeito quase hermético em contraste com os poemas concisos de *Caprichos & relaxos* e *Distraídos venceremos*, por exemplo.

Embora a proposta aqui não seja a de identificar ou estabelecer as “fases” e nem as “faces” da produção leminskiana, é preciso perceber como as preocupações formais que movem a realização do romance-ideia parecem se modificar nos trabalhos seguintes de Leminski, assim como a afinidade com o concretismo, decisiva para os trabalhos iniciais (*Catatau* e *Caprichos & relaxos*), num segundo momento será minimizada, transformação que atinge os textos posteriores. O crítico Fabrício Marques, no ensaio “Leminski, poesia e publicidade: convergências” realiza uma leitura nesse mesmo sentido:

Parece que Leminski, tendo saído da experiência de escrever e publicar o *Catatau*, viu-se libertado para, no campo da poesia, deslocar-se, sem constrangimentos, de voos mais altos para rasantes facilitários, a partir da preocupação de atuar numa faixa de criação que privilegiasse o

“reles e o raro”, o fácil e o difícil, poesia de consumo e poesia de produção.¹

O caráter “fácil” do texto leminskiano é um dos problemas que move essa investigação. Como se constitui a “facilidade” dos textos de Paulo Leminski? Ela parece ser um efeito de leitura armado nos poemas, vinculado à simplicidade formal no uso da linguagem e à valorização da comunicabilidade poética. Entretanto, a simplicidade aqui se distancia da conotação que possui para alguns dos poetas contemporâneos de Leminski, integrantes da chamada “geração mimeógrafo”.

O “fácil” em Paulo Leminski inclui o saber erudito, a tradição literária e certo rigor formal e, se a facilidade do texto leminskiano proporciona grande aceitação do público leitor (a ponto da edição de *Toda poesia* tornar-se um best-seller 24 anos após a morte do poeta) ela parece, por outro lado, gerar certas restrições e ressalvas para sua inserção no meio acadêmico, que quando se detém sobre Leminski, costuma privilegiar *Catatau*, justamente o texto mais erudito (difícil?). Por isso entendo que re-ler o trabalho de Leminski passa por investigar os modos de leitura a partir dos anos 1970, e também pela importante questão do lugar ocupado pelo sujeito na literatura e na crítica desde então, no contexto de uma sociedade midiática em que a visibilidade do privado e a espetacularização da intimidade são práticas constantes, como percebe Diana Klinger.

A título de introdução, apresento abaixo a trajetória do poeta, seguida de uma breve discussão sobre o contexto de sua produção e relação com as manifestações artísticas tropicalista, concreta e marginal.

Meu nome é Paulo Leminski

Paulo Leminski nasce em Curitiba em 24 de agosto de 1944. Interessado em literatura desde cedo, estudou por cerca de dois anos no Mosteiro São Bento, em São Paulo. Em 1963 viaja para a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, neste evento estabelece contato com os criadores da poesia concreta, a quem muito admirava, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Nos anos seguinte, publica alguns poemas nos números 4 e 5 da revista *Invenção*.

¹ MARQUES, Fabrício. “Leminski, poesia e publicidade: convergências” In: CALIXTO, Fabiano e DICK, André. *A linha que nunca termina* [Orgs.]. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p.183.

Ingressa nos cursos de graduação em Direito e em Letras, mas não conclui nenhum deles. Em seguida, atua como professor em cursos pré-vestibulares. Apenas em 1975 é lançado seu primeiro livro, a “prosa experimental” *Catatau*, a que tinha se dedicado desde 1968. Em 1976, publica em conjunto com o fotógrafo Jack Pires o volume *Quarenta clics em Curitiba*, contendo a aproximação da imagem e do texto, com fotos da cidade acompanhadas de poemas em folhas soltas numa tiragem de 300 exemplares, foi a sua primeira edição de poemas. É também em meados da década de 70 que o poeta entra para o mundo da publicidade, atividade profissional que exerceu por muitos anos. Em 1980, Leminski publica *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* e *Polonaises*. Nesse início de década, o artista recebe certo destaque da crítica, que comenta com entusiasmo o *Catatau* e também suas composições musicais (“Verdura” é gravada por Caetano Veloso em 1981, no LP *Outras palavras*) . Em 1983 publica *Caprichos & relaxos*, pela editora Brasiliense, com apresentação de Haroldo de Campos e texto da contracapa assinado por Caetano Veloso. Nesse mesmo ano publica duas biografias, uma sobre Cruz e Sousa (*Cruz e Sousa – O negro branco*) e outra sobre o poeta japonês Bashô (*Bashô – A lágrima do peixe*). Em 1984 publica, ainda pela Brasiliense, a biografia *Jesus a. C.* e o romance *Agora é que são elas*. Além disso, inicia o trabalho com a tradução com o volume *Pergunte ao pó* de John Fante e, em colaboração com Marcos A. P. Ribeiro, Nelson Ascher e Paulo Henriques Brito, a tradução de Lawrence Ferlinghetti, *Vida sem fim - as minhas melhores poesias*.

No ano seguinte, ainda pela editora Brasiliense, são publicadas várias traduções feitas pelo autor de *Catatau*: *Um atrapalho no trabalho* de John Lenon; *Sol e aço* de Yukio Mishima; *O supermacho* de Alfred Jarry; *Giacomo Joyce* de James Joyce e *Satyricon* de Petrônio. É também em 1985 que o documentário sobre o poeta, *Ervilha da fantasia* de Werner Schumann, é lançado, seguido do vídeo *Assaltaram a gramática*, de Ana Maria Magalhães (em que Leminski aparece ao lado de Francisco Alvim, Chacal e Waly Salomão) e do *Programa de Vanguarda*, da TV Bandeirantes, no qual Leminski participou como redator e apresentador.

Em 1986 publica uma pequena coletânea de ensaios, *Anseios crípticos*, pela Criar edições. Publica também sua quarta e última biografia, *Leon Trotski – a paixão segundo a revolução*; e a tradução do texto *Malone morre*, de Samuel Beckett, pela Brasiliense.

Em 1987 lança a coletânea de poemas *Distraídos venceremos*, pela Brasiliense; e *Fogo e água na terra dos deuses – poesia egípcia antiga*, pela editora Expressão. Em 1988, morando em São Paulo, publica pela editora Scipione o livro infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*. Em junho de 1989 o poeta falece em decorrência de uma cirrose hepática. Nos anos seguintes são publicados os volumes *La vie en close; Metaformose – uma viagem pelo imaginário grego; Winterverno e O estranho*.

A sucinta e prolífica trajetória de publicações serve para mostrar que estamos diante de uma produção elaborada em um breve espaço de tempo e que se lança em direções variadas, como evidenciam as referências tão díspares a que o poeta se dedicou em traduções e biografias, como pelas variadas esferas de trabalho – poesia, prosa, crítica, música, tradução, publicidade, televisão.

Seria o bandido, um marginal?

O chamado “movimento tropicalista” ocorrido em fins da década de 60 e relacionado com expressões da música brasileira como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os mutantes e também com expressões das artes plásticas, especialmente com os trabalhos de Helio Oiticica, combina uma série de elementos e tendências estéticas que, juntos, resultaram em algo imprevisto.

Na música como nas artes, o elemento nacional, já reivindicado pelos modernistas, passa novamente a receber certo destaque, porém agora acompanhado de referências à cultura de massas, não necessariamente brasileira, e de pressupostos artísticos sofisticados, como os concretistas.

Para toda uma produção que pode ser lida sob essa alcunha, a noção de “marginal” já se fazia presente e indicava o questionamento de valores e limites institucionais: nem o objeto “puramente” artístico e nem o “puro” produto e massas, comerciável. Estar à margem aponta para uma inadequação, para um desajuste.

O termo é incorporado pelo tropicalismo com o trabalho de Helio Oiticica, na imagem que faz referência ao bandido Cara de Cavalo e nos dizeres “Seja marginal seja herói” de 1968. Antes disso, em 1967, Ozualdo Candeias lançara o longa metragem “A margem”, inaugurando uma produção cinematográfica conhecida hoje como “Cinema

Marginal”, marcada ainda pelo filme de Rogério Sganzerla “O bandido da luz vermelha”, de 1968.

É assim que o signo da marginalidade, no tropicalismo, já apontava para um fluxo de trabalhos com caráter mais individual do que coletivo. O artista marginal seria aquele que não se atém a posturas pré-definidas, mas que faz seu próprio caminho, que conserva a liberdade de se aproximar ou se afastar da poética e da dicção que mais lhe interessa a cada momento, que se permite seguir à margem, nas bordas.

Se o tropicalismo, em fins dos 60, foi um fenômeno que envolveu principalmente a música, o cinema e as artes plásticas e teve, na literatura, sua manifestação com José Agrippino de Paula e Jorge Mautner, na década de 70 vimos seu desdobramento com os trabalhos da chamada “poesia marginal”. Mais do que um “movimento” no sentido, por exemplo, utilizado para denominar “movimento modernista”, foi o caso de um acontecimento, uma coincidência de procedimentos.

A denominação “poesia marginal” foi uma leitura crítica motivada por elementos poéticos comuns em grande parte dos trabalhos. A antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Holanda, teve um papel fundamental na identificação e nomeação dessa produção. Na introdução do volume, datada de novembro de 1975, a organizadora já se colocava em jogo ao reconhecer que

Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro.²

E aponta como principal aspecto comum entre os trabalhos reunidos, a informalidade:

Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas

² HOLANDA, Heloísa Buarque [Org.]. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976. p.11.

a reunião de alguns dos resultados mais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui o seu lugar. O que orientou a escolha e identificou o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética.³

Ou seja, apesar de não haver projetos coletivos, era possível identificar traços compartilhados, que conferiam alguma unidade às produções do período.

A revista *José* em agosto de 1976, no seu segundo número, publica o debate intitulado “Poesia hoje”, no qual estiveram presentes a antologista; os poetas Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro, Eudoro Augusto e os membros do conselho editorial do periódico: Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite e Jorge Wanderley. Esta conversa ficou marcada por um embate sobre a possibilidade ou não de se identificar um conjunto na produção dos 70. Sobre isso, Uchoa Leite nota que “não existe uma proposta estética comum, mas sim uma proposta existencial comum”⁴, que Luiz Costa Lima relaciona a uma “rebelião da literatura contra a própria literatura”. Para Jorge Wanderley a antologia não representa algo unitário: “é muito mais uma antologia-arquipélago do que uma antologia-ilha”⁵.

Wanderley, nessa fala, apontava para o aspecto aqui em discussão. A poesia marginal já não era um “movimento” e já antecipava, em muitos aspectos, a configuração da poesia feita nas décadas seguintes – não “ilha”, mas “arquipélago”. Paulo Leminski não foi incluído na antologia *26 poetas hoje*, mas aparece no volume de caráter didático, *Poesia jovem 1970*, organizado dez anos depois por Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Messeder Pereira. Contudo, ele é um dos poetas que, com o passar do tempo, a crítica separa do conjunto dos “marginais”. Se por um lado, sua poesia contém a simplicidade da linguagem e a dicção coloquial, ela não se reduz a isso e expõe fortes

³ *Idem*, p.4.

⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Debate: poesia hoje”. In *José*, n. 2, agosto 1976, p.12.

⁵ *Idem*, p.13.

vínculos com a “biblioteca”, o espaço recusado pela “marginalidade” – seus trabalhos demonstram que o escritor possuía um referencial vasto e diverso, que incluía desde Padre Antônio Vieira e seus sermões, até a poesia concreta, a poesia japonesa, o simbolismo do seu conterrâneo Dario Vellozo, a literatura latina com o *Satyricon*, a geração *beat* norte-americana, o modernismo de Oswald de Andrade, entre outros elementos.

Porém, muitos dos poemas de Leminski compartilham o tom espontâneo e brincalhão presente em boa parte da produção dos chamados poetas marginais, como nos poemas abaixo:

eu ontem tive a impressão
que deus quis falar comigo
não lhe dei ouvidos

quem sou eu para falar com deus?
ele que cuide dos seus assuntos
eu cuido dos meus⁶

Ou:

Arte do chá

ainda ontem
convidei um amigo
para ficar em silêncio
comigo

ele veio
meio a esmo
praticamente não disse nada
e ficou por isso mesmo⁷

ameixas
ame-as
ou deixe-as⁸

⁶ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987. p.54.

⁷ *Idem*, p.32.

⁸ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.91.

Sobre eles, parece difícil tecer comentários sem ser redundante. Esses poemas tão simples e diretos provocam uma impressão de “obviedade”, de clareza total. Essa *transparência* do poema que comunica rápido, como se estabelecesse um vínculo imediato com o leitor, em alguns casos, conduz o crítico pelo caminho analítico que relaciona o poema com a figura e a vida de Leminski.

Esse caminho de leitura, entretanto, não é apenas uma tentação em que o crítico corre o risco de cair, pois os vínculos entre arte e vida são fortes e visíveis em grande parte da produção “pós-tropicalista” ou “marginal”. O trabalho artístico era indissociável da postura comportamental, como relembra Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*: “As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos, apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade.”⁹

O anti-intelectualismo que marcou o período foi uma forma de contrariar tanto as posições da direita como as da esquerda intelectualizada, recusando aquilo que se chama ainda hoje de “arte engajada”, aquela que estaria a serviço da ideologia ou da denúncia. Os marginais, assim, herdaram dos tropicalistas a descrença em qualquer futuro redentor, em favor de “uma preocupação com o *aqui e o agora*”¹⁰. Esse pensamento anárquico inclui recusar a tradição literária canônica para afirmar uma postura ingênua, que dizia desconhecer e recusar a biblioteca.

No entanto, a posição de Leminski é a de aproximação e distanciamento com relação a esses pressupostos. A ausência de um código rígido ou único, a atenção ao presente e a prontidão para a resistência e o embate, são elementos que podem ser pensados com a noção de *engenho* (como veremos no Capítulo 2). O conceito de engenho pode nos conduzir a uma leitura do marginal e do “eu” não mais como uma identidade (individual ou mesmo de grupo), mas como estratégia.

Também o poeta Waly Salomão, quando organizou, ao lado de Ana Maria Duarte, a publicação póstuma dos trabalhos de Torquato Neto no volume *Os últimos dias de paupéria*, de alguma maneira trouxe

⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p.62.

¹⁰ Idem, p.61.

à tona o conceito ao dar o título de “D’Engenho de Dentro” à sessão dos textos que Torquato escreveu quando estava no sanatório do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Waly relata o fato no texto “Contradiscorso: do cultivo de uma dicção da diferença”¹¹, e ressalta o aspecto polissêmico da palavra engenho a partir de um poema de Gregório de Matos, no qual o engenho remete a uma espécie de oscilação entre seguir com os outros e caminhar sozinho:

Carregado de mim ando no mundo,
E o grande peso embarga-me as passadas,
Que como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.

O remédio será seguir o imundo
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas,
Que as bestas andam juntas mais ornadas,
Do que anda só o engenho mais profundo.

Não é fácil viver entre os insanos,
Erra, quem presumir, que sabe tudo,
Se o atalho não soube dos seus danos.

O prudente varão há de ser mudo,
Que é melhor neste mundo o mar de enganos
Ser louco cos demais, que ser sisudo.¹²

O engenho se liga, ainda, com a possibilidade de alcançar aquela que Waly afirma ser “uma das qualidades mais desejáveis por um artista”: a vaziez. Lição aprendida com Hélio Oiticica, e que implica um abandono de si mesmo, uma flexibilidade, um colocar-se em jogo que requer uma falta de fidelidade a si mesmo, ou, em outras palavras, o abandono da noção de obra, como propôs Roland Barthes, também em 1968.

¹¹ SALOMÃO, Waly. In: FILHO, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa empresa gráfica e editora Ltda., 1980. p.82.

¹² MATOS, Gregório de. In: FILHO, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa empresa gráfica e editora Ltda., 1980. p. 79.

É o que lemos no poema “Estética da recepção”, de Waly Salomão, e que poderia ainda funcionar como uma leitura dos poemas e dos procedimentos de Paulo Leminski. A insistência no gesto da escrita, para o poeta *engenhoso*, seria apenas uma estratégia para o confronto com o vazio:

Turris ebúrnea.

Que o poeta brutalista é o espeto do cão.
Seu lar esburacado na lapa abrupta. Acolá ele vira
onça
e cutuca o mundo com vara curta.
O mundo de dura crosta é de natural mudo,
E, o poeta é o anjo da guarda
do santo do pau-oco.

[...]

É o mundo ocluso e mouco amasiado ao poeta gris
e oco.
Caatinga de grotão seco à gamela de pirão pouco.
Suportar a vaziez.
Suportar a vaziez como um faquir que come sua
própria fome
e, sem embargo, destituído quiçá do usucapião e
usufruto do tino
com a debandada de qualquer noção de impresso
prazo de jejum.

Suportar a vaziez.

Suportar a vaziez.

Suportar a vaziez.

Sem fanfarras, o vazio não carece delas.¹³

Sinais de vida

Ainda que a leitura aqui iniciada busque outras vias, é necessário fazer uma parada para pensar a *vida*, um conceito movente no trabalho de Paulo Leminski. Há uma preocupação com a vida que está tanto em seus textos quanto em sua trajetória pessoal – enquanto *biografia* - especialmente no desejo de comunicação que o leva à prática de outras linguagens (música, publicidade, HQ).

¹³ SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001. p.63.

O conceito de vida presente na obra de Leminski pode ser relacionada com a noção de *pervivência* de Walter Benjamin. O filósofo alemão, em seu estudo sobre o drama barroco, propõe a *pervivência* como o “vir a ser e o extinguir-se” das obras, ou seja, a força propositiva que determinada obra pode conter e que continua a ressoar ao longo dos tempos. Essa vida surge com a origem que, entretanto, não é uma gênese:

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma como uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinge a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história.¹⁴

Assim, a vida que me interessa investigar aqui são os problemas e as imagens que a poesia de Leminski trabalha e que continuam, hoje, a ressoar (nos próprios textos de Leminski, em textos de outros poetas, no trabalho da crítica), nos devolvendo um olhar.

A noção de vida aparece também no trabalho biográfico do poeta, e servirá de título à reunião das quatro biografias que escreveu, publicada postumamente em 1991. Em 1978, planejando editar uma revista, Leminski escolheu o nome “Sinais de vida”, para esta que deveria ser uma revista de “vanguarda vulgar”, e deveria divulgar apenas poemas entendidos como “+ sinais de vida”¹⁵.

A poesia brasileira pós-Leminski, publicada dos anos 1990 em diante, possui contornos difusos. Sua principal característica é a liberdade de ler e re-ler tudo o que se produziu até aqui, combinando tradições, conjugando referências, sem defender algum programa estético claramente definido. No estudo que realizei para a dissertação de mestrado *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias*

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.68.

¹⁵ LEMINSKI, Paulo *apud* PEDROSA, Célia. “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”. In: *Alea* vol.8, n.1, Rio de Janeiro, Jan. 2006, p.3.

de poesia (2009), através da análise de seis antologias publicadas no período, foi possível detectar que o dado comum é a ausência de programa; entretanto, há um desejo de coletividade entrevisto em tantas publicações que *reúnem* os trabalhos, como as próprias antologias, mas especialmente como as revistas, impressas e virtuais, sites e blogs; por último, grande parte dos poetas em atuação são também tradutores.

São observações genéricas e superficiais que não chegam a delinear um contorno para a poesia brasileira recente, mas que assinalam apenas a condição tensa (ou *crítica* – para retomar o importante debate a respeito da crise na poesia) e, de algum modo, desejanse dessa produção.

Recuar um pouco e observar o trabalho de Leminski abre, a meu ver, uma possibilidade para pensar os problemas que marcam a poesia contemporânea. A hipótese é a de que a poesia do curitibano já continha as características da poesia desenvolvida a partir dos 1990 – a inexistência de grupos ou tendências unívocas, a mescla de dicções e a convivência de trabalhos múltiplos, a diluição da fronteira entre gêneros, e a importância dada à tradução. O corpus Leminski evidencia a impossibilidade das vanguardas e de articular projetos como foram o modernista e o concretista. Mas não só, este arquivo demonstra que a ausência de um “projeto” não implica o abandono do rigor na realização da poesia, e também que a ausência de um caminho, a *aporia*, pode mover uma busca, o *gesto* e o *trânsito*.

Levando isso em consideração, realizar a leitura crítica de Leminski hoje importa como um modo de pensar o presente e, nele, o lugar ocupado pela literatura e a crítica. Além disso, a tese se propõe a examinar como essa escrita respondeu ao problema do sujeito (tanto do eu que escreve como o do leitor) em sua relação com a vida.

Para isso, no primeiro capítulo são analisadas algumas retomadas e reivindicações do nome e dos trabalhos de Leminski feitas nos anos de 1990 e 2000 e que me parecem importantes para pensar sua *sobrevivência*, sem deixar de lado as disputas pela herança e pela linhagem que a atravessam. É também nesse sentido que abordo brevemente os vetos à reedição da biografia escrita por Toninho Vaz e à publicação da biografia escrita por Domingos Pellegrini durante o ano de 2013, episódios que evidenciam as disputas pelo posto de arconte desse arquivo e, especialmente, pelo discurso sobre a vida do poeta. Esses dados importam na medida em que configuram o lugar ocupado pelo poeta na cena da literatura brasileira atual e, portanto, é somente a partir desse lugar que se pode realizar uma leitura crítica hoje. Diante

desses embates, proponho pensar o trabalho de escrita e leitura realizado por Leminski - e também o que aqui realizo *com* Leminski - por meio da noção de *gesto*, tal como propôs Giorgio Agamben.

Em seguida, no capítulo 2, o estudo se detém sobre os poemas e, com os conceitos de *engenho*, *agudeza*, *transparência* e a relação da poesia com a retórica, é possível perceber que os problemas da expressividade e espontaneidade que marcam a produção poética dos anos 1970 de modo geral, podem ser relacionados ao pensamento pré-moderno, seiscentista, que nos fornece um entendimento diverso sobre o *desejo do outro* e a comunicabilidade existente nesses textos. Ainda no segundo capítulo, procuro observar o aspecto sedutor e galante presente nos textos de Leminski, buscando analisar os elementos do poema que geram esse efeito e sua relação com a “comunicabilidade”. Esses princípios são aproximados das propostas de João Cabral de Melo Neto em sua conferência “Poesia e composição” de 1952. Nesse sentido, emprego o termo “fácil” para problematizar os efeitos de leitura provocados pela poesia de Leminski, constituída pelo texto conciso e veloz, a linguagem simples, o vocabulário coloquial e o uso recorrente de referências ao discurso. O charme, a identificação e a sedução são efeitos vinculados aos princípios da retórica, aspecto abordado com Roland Barthes e David Welbery, e são o modo como essa escrita se *expõe* ao outro, manifesta o desejo de atingir e provocar o leitor. A poesia, assim, se torna um espaço de contato e de embate, o que nos leva a considerar o que ela tem de efetivo mas também, e principalmente, o que nela é *impasse* e dificuldade.

O capítulo 3 apresenta o estudo das biografias escritas pelo poeta e permite reconhecer o lugar tenso ocupado pelo gênero na cultura ocidental. Isso será aproximado ainda ao ensaio “Hagiografias” de Flora Süssekind, no qual a autora questiona as leituras consagradas de Leminski, Ana Cristina e Cacaso baseadas no impacto de suas mortes precoces. Com François Dosse realizo um breve histórico do gênero biográfico, percebendo um ressurgimento das publicações biográficas nos anos 1980 na França, justamente período em que no Brasil a editora Brasiliense inicia a publicação da série Encanto radical, para a qual foram escritas três das quatro biografias feitas por Leminski. Além disso, com Emanuelle Coccia é possível perceber alguns problemas intrínsecos à tradição biográfica da cultura ocidental, especialmente a posição fundante que o gênero ocupa com as biografias de Jesus Cristo (os evangelhos) e o esquecimento desse dado por grande parte dos estudiosos da biografia. Por fim, a análise do procedimento biográfico

de Leminski nos mostra uma concepção de tempo para a qual a *potência* (a possibilidade, o não realizado) é o aspecto fundamental, o que me leva a aproximá-lo ao pensamento benjaminiano da história e à noção de *caleidoscópio*, pelo movimento e relação com a imagem presente nesses textos.

No capítulo final, a proposta é pensar a escrita de Leminski sob a noção de *espaço biográfico*, tal como sugere Leonor Arfuch. Assim, os procedimentos analisados em poemas e biografias seriam marcas não de um gênero, mas de um modo de vida. Isso indica a abordagem da literatura em relação direta com a vida e me leva a incorporar à análise fotografias e assinatura do poeta, observando como esse material opera, com o texto ‘literário’, uma *autoficção*, e também como ele é apropriado, postumamente, para construir e reforçar narrativas específicas sobre o escritor, constituindo um mito.

A tese analisa ainda as imagens do sujeito e da assinatura que acompanham e permeiam as publicações, sob os conceitos de *exposição* e *envio*, que apontam para a relação que os textos estabelecem com o leitor e estruturam aquilo que Leonor Arfuch denomina como *espaço biográfico*. Do mesmo modo, as nomeações realizadas pelo poeta e pela crítica (“cachorro-louco”, “samurai malandro”, “besta dos pinheirais”, entre outros) e os usos do arquivo fotográfico nas reedições e exposições operam para enfatizar uma determinada narrativa da vida.

Assim, a hipótese desenvolvida é a de que lemos nesse trabalho menos uma “obra” e mais uma “autobiografia” no sentido que Paul de Man dá ao termo: uma escrita que dá e tira um rosto, que figura e desfigura o sujeito inscrito no texto. Essa proposta se aproxima ainda do estudo de Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro*:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa no

autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim ‘a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz’. Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’.¹⁶

Ainda neste capítulo, uma teoria da fotografia é requisitada para entender o questionamento da noção de “verdade do sujeito” e a relação dos textos com uma ideia de “realidade”, colocada em discussão no trabalho de escritores, teóricos e fotógrafos no final do século XX. A fotografia também evidencia o desejo e a obsessão pelo sujeito na sociedade contemporânea, e com isso permite realizar uma discussão sobre os modos de ler que acompanham os textos e determinam o lugar a eles destinado.

A maneira como textos e fotografias respondem a pergunta “quem fala?” é com a exposição, o envio, com a performatização desse eu que *ganha vida* na escrita e nas imagens. Assim, a escrita é entendida aqui não apenas como anulação do eu no texto (morte do autor), mas como espaço em que o sujeito *joga a vida* – arrisca, perde, ganha.

¹⁶ KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007. p.55.

CAPÍTULO 1

Sobrevivências

Neste capítulo inicial serão apresentadas algumas leituras e retomadas dos textos e do nome de Paulo Leminski que configuram o espaço destinado ao poeta na cena da literatura brasileira.

Em meados da década de 90, nos anos imediatamente posteriores à sua morte, é possível identificar uma forte presença de Leminski em muitas publicações literárias. Essas publicações estariam vinculadas a duas figuras centrais: os poetas Régis Bonvicino e Ricardo Corona. De outro lado, a revista *Inimigo rumor*, editada por Carlito Azevedo, ao longo de uma década de publicação não mencionará Leminski a não ser em seu número final, em texto crítico de Flora Süssekind.

Além disso, alguns discursos que homenageiam o poeta reforçam o mito do gênio ou do herói (ainda que herói ‘malandro’ ou ‘bandido’), mito que o programa de difusão da obra recentemente iniciado (2011) com as reedições e exposições tem se dedicado a preservar e reforçar, inclusive com o veto de outros discursos, como as biografias escritas por Toninho Vaz e Domingos Pellegrini¹⁷.

Essa série de leituras, portanto, nos oferece alguns problemas: indica que há uma sobrevivência da escrita de Leminski que se materializa tanto nas tentativas de apropriação e de organizar filiações, como na recusa de certos aspectos do trabalho do poeta e de determinados discursos críticos; além de evidenciar disputas pela herança, pela gestão do arquivo e controle da narrativa.

1.1 Correspondências e dicionários

Régis Bonvicino, poeta paulista, nascido em 1955, possuía estreita relação com Paulo Leminski. Parte dessa amizade pode ser

¹⁷ Outro importante veículo de divulgação da obra de Leminski é o site Kamiquase, organizado por Elson Frões, e que cumpriu um importante papel de arquivar e disponibilizar textos, poemas, ensaios e estudos sobre o poeta quando estes ainda eram pouco acessíveis devido à falta de reedições. O trabalho realizado por Frões mereceria um estudo à parte, ele se mostra como um arquivo “paralelo” aos que aqui serão abordados. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase>

conhecida na correspondência que trocaram, reunida no volume *Uma carta, uma brasa através* (1991) e reeditadas em *Envie meu dicionário* (1999), nos quais se encontram apenas as cartas do curitibano.

Além dessas, há outras publicações que contaram com a organização ou a participação de Bonvicino e que retomam a figura de Leminski, como a antologia bilíngue *Desencontrários*, lançada em 1995 ela reuniu trabalhos de Nelson Ascher, Régis Bonvicino, Haroldo de Campos, Duda Machado, Josely Vianna Baptista e Paulo Leminski. O livro atende a um convite feito por Henry Deluy a alguns destes poetas para que participassem da *III Biennale Internationale des Poetes em Val-de-Marne*, em novembro de 1995¹⁸. O título homenageia Leminski, retirado de um dos seus poemas, presente na antologia.

É preciso lembrar que antologias são sempre recortes baseados em seleção e exclusão, que funcionam também como um modo de exposição de certas práticas na qual a aproximação e distanciamento entre poéticas raramente é casual¹⁹. Portanto, a antologia é um procedimento crítico, de visibilidade e apagamento e, ainda que provisória e problemática, a coletânea constitui uma coletividade ou um conjunto. Nesse sentido, vale atentar para o título escolhido para nomear essa publicação, *desencontrários* é palavra que abriga o encontro, a contrariedade, o acordo e o desacordo:

Mandei a palavra rimar,
Ela não me obedeceu.
Falou em mar, em céu, em rosa,
em grego, em silêncio, em prosa.
Parecia fora de si,
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,

¹⁸ A publicação criada para circular neste evento, contou com o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba e da Associação Cultural Avelino Vieira, traz uma “Nota da edição” assinada por Josely Vianna Baptista, desenhos do artista plástico Francisco Faria e o ensaio crítico “A fala do fora” de Raúl Antelo.

¹⁹ Os sentidos possíveis de uma prática antológica na poesia brasileira recente foram analisados por mim na dissertação de mestrado “Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia”, defendida em 2009 (UFSC).

para conquistar um império extinto.²⁰

O desencontro no poema é com a própria linguagem e a possibilidade de comando que ela recusa ao poeta. Como bem destaca Raúl Antelo no prefácio “A fala do fora: uma lida”, esse fazer poético é marcado pelo “fora”, pelo estranho e contraditório, pelo excesso, mas também pelo estrangeiro, aquele para quem é necessário apresentar-se, expor-se (exposição que inclui traduzir-se e organizar-se).

Em 1997 foi publicada a antologia *Nada que o sol não explique*, pela editora norte-americana Sun & Moon Press²¹. Organizada por Régis Bonvicino, Nelson Ascher e Michael Palmer, a coletânea reúne 20 poetas²² e seu título foi retirado da tradução de um poema de *Caprichos & relaxos*, presente na antologia:

nada que o sol
não explique

tudo que a lua
mais chique

não tem chuva
que desbote essa flor

O poema é marcado pela dicção do haicai: versos curtos, quase ausência de conexões e imagens naturais configurando o efeito de flash, no entanto, o texto possui também um forte componente sonoro, constituído pela rima explique/chique/desbote e pelo paralelismo

²⁰ LEMINSKI, Paulo. In: *Desencontários*. Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/ Bamerindus, 1995. p.118. Poema publicado originalmente em *Distraídos venceremos*, 1987.

²¹ Pequena editora de Los Angeles da qual um dos proprietários foi Robert Creeley, além de Douglas Messerli, ambos poetas norte-americanos divulgados no Brasil em revistas e em traduções de livros realizadas por Régis Bonvicino e publicadas pela Ateliê Editorial. MESSERLI, Douglas. *Primeiras palavras*. Trad. Cláudia Roquette-Pinto e Régis Bonvicino. São Paulo: Ateliê editorial, 1999; CREELEY, Robert. *A um*. Trad.: Régis Bonvicino. São Paulo, Ateliê editorial, 1997.

²² Torquato Neto, Ana Cristina César, Paulo Leminski, Francisco Alvim, Duda Machado, Waly Salomão, Júlio Castañon Guimarães, Lenora de Barros, Horácio Costa, Carlos Ávila, Régis Bonvicino, Nelson Ascher, Age de Carvalho, Angela de Campos, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, Frederico Barbosa, Ruy Vasconcelos, Cláudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista.

estrutural que existe entre as estrofes e com relação ao qual destoa o trecho final “essa flor”. A flor tem seu brilho e cor garantidos – explicados – pelo sol. Utilizado como signo para uma reunião de poesia brasileira no exterior, o poema concede um sentido ‘solar’ para os trabalhos que reúne. Mas não podemos esquecer que a antologia é também a colheita das flores, o *florilégio*, de modo que a flor, vigorosa em suas cores é também a própria seleção de poemas.

Logo após essa antologia, surge a revista *Monturo*, no primeiro semestre de 1998, editada em São Paulo por Tarso de Melo, tendo Régis Bonvicino como integrante do conselho editorial²³ e colaborador assíduo. A revista teve apenas três números publicados e prestou homenagem a Paulo Leminski com o título que fora cogitado para um de seus livros e depois substituído; com a publicação de texto crítico de Manoel Ricardo de Lima e de depoimento de Bonvicino em homenagem ao poeta paranaense no último número da revista. O texto datado de 27 de abril de 1996 narra sucintamente a última conversa entre Bonvicino e Leminski, em uma noite de 1988 na cidade de São Paulo. A palavra *monturo* designa o lugar onde se amontoa lixo, dejetos, esterco, e aqui parece estabelecer um forte contraste com relação aos títulos comentados logo acima. A relação do título com a proposta da revista é explicada em seu primeiro editorial, no qual lemos que ela pretende

explorar a diversidade de uma nova poesia brasileira – de qualidade. Diversidade: procura de caminhos incertos em meio à estagnação e às escolhas, congeladas no tempo mas “presentes” no espaço. *Monturo*: a busca de utopias, em todos os planos, num mundo de uma só ideologia e, na arte, de um “pós-utopismo” conformista ou de conservadorismos perpétuos. *Monturo*: contra a acomodação. Contra “modelos” de contemporaneidade que se mantêm ofegantes. Busca da reflexão, do conflito e, assim, da expansão do pensamento. *Monturo*: nome que revela ironicamente o estado atual da poesia brasileira – que se quer começar a mudar.²⁴

²³ Também participavam do conselho editorial de *Monturo*: Raul Antelo, Wilson Bueno, Fabiano Calixto, Manoel Ricardo de Lima, Kleber E. Mantovani, Marcelo Montenegro e Antônio Moura.

²⁴ Editorial da Revista *Monturo*, no 1. Disponível em:

A revista se apresenta, então, como uma espécie de salvadora ou redentora para uma poesia vista como estagnada, puro resto ou dejetos.

Alguns anos depois, em maio de 2001 vem à luz outro projeto do poeta Régis Bonvicino²⁵: a revista *Sibila*. No lançamento da segunda edição de *Nothing the sun could not explain*, em 2003, *Sibila* – a profetisa, a bruxa – publica uma resenha assinada por um de seus editores, Rômulo Valle Salvino, que reconhece nesta prática “um gesto provocativo, voltado para reafirmar algo da própria poética da revista”²⁶. O texto comenta o livro sem grandes novidades e reafirma a importância do modernismo para os trabalhos ali reunidos, a partir da citação de Oswald de Andrade (presente apenas na 1ª edição do volume):

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio teria despido
O português

Esse poema retoma o mote do sol, presente no título extraído de Leminski, e é indício da marca modernista conferida ao “grupo” antologado. O “sol modernista” seria signo da relação (ou do embate) entre tradição brasileira e cultura ocidental, também figurada nos trabalhos reunidos – uma intersecção entre “a devoração e a colonização”, nas palavras de Salvino.

<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/monturo.htm>. As implicações de uma postura como essa são analisadas por Maria Lucia de Barros Camargo, no ensaio “Dos poetas e/em suas revistas”, publicado em ALVES, Ida e PEDROSA, Celia [Orgs.]. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.226-238.

²⁵ Além destas revistas, já entre os anos de 1975 e 1983, Bonvicino havia dirigido a revista *Qorpo estranho* (com três números publicados e fortemente vinculada ao concretismo), *Poesia em greve* e *Muda*. *Sibila* é uma revista com 12 números publicados até junho de 2007, quando passa a ser exclusivamente uma revista eletrônica.

²⁶ SALVINO, Rômulo Valle. *Sibila*, 2003, p.169.

Essas publicações, dentre outras que poderíamos elencar - como *Metaformose*, livro póstumo de Leminski que conta com nota introdutória assinada por Bonvicino, além de resenhas e outros textos em que Bonvicino comenta a poesia do curitibano - dão a ver o desejo de uma vinculação e de uma apropriação. Bonvicino reivindica Leminski como signo dos trabalhos que realiza, mas o lugar que Leminski ocupa nesses trabalhos é a posição de título.

Esses gestos e retomadas corresponderiam ao desejo de perpetuar uma presença e prestar uma homenagem ao mesmo tempo em que funcionariam como modo de inserção, como se falar de Leminski - ou falar com Leminski - fosse a garantia prévia de legibilidade e legitimidade.

1.2 Praias e serpentes

O segundo “grupo” se organiza em torno do também poeta paranaense Ricardo Corona, e será apresentado em uma publicação que surge como resposta à antologia organizada por Bonvicino. A reunião de poesia *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes* foi organizada por Corona e publicada no início de 1998²⁷. Na “Nota da edição” assinada pelo organizador, o leitor é advertido de que essa reunião “está longe de ser um saldo de geração. Trata-se de uma reunião de poemas escritos ao gosto da época”²⁸, e invoca Leminski, quem já apontava que os anos 90 seriam marcados por uma “produção ‘atomizada’, individual, sem constituir ‘nenhum movimento literário’”²⁹.

Como o termo “outras” indica, esse é um trabalho pensado como *via alternativa* à antologia antecessora, conforme explicita a nota de Corona: “Os poetas reunidos aqui estão interessados em ‘dizer’, em

²⁷ Esta publicação contou com o apoio da Fundação Cultural e Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Curitiba, além da editora *Iluminuras*.

²⁸ CORONA, Ricardo. “Nota da edição” In: *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets*. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC - Iluminuras, 1997, p.13.

²⁹ Os treze poetas que se encontram nessa antologia são: Antonio Cícero; Maurício Arruda Mendonça; Carlito Azevedo; Neuza Pinheiro; Ricardo Corona; Claudia Roquette-Pinto; Ademir Assunção; Marcos Prado; Rodrigo Gracia Lopes; Júlio Castañon Guimarães; Jaques Mario Brand; Adriano Espínola e Alexandre Horner.

produzir novos sentidos, outros climas, configurando uma poesia que não seja indigna da faísca mais viva da produção poética brasileira³⁰. Entretanto, *Outras praias* mimetiza a forma de *Nada que o sol não explique*, com um volume que apresenta as mesmas dimensões e é bilíngue, apesar de não contar com edição estrangeira.

Além da antologia, o poeta também responde à proposta de *Nada que o sol não explique* no poema “E não explica”, do livro *Cineminário* de 1999, com a imagem de uma praia iluminada pela lua:

Praias -
eu as invento
à luz da lua alta
luz borrando zênites

A paisagem, menos
narcísica

O vento
as nuvens
- leveza -
abrindo sentidos vitais

Você nem percebe
râmulos aquáticos nascem corais

À noite,
a lua chama para si
toda possibilidade de luz
- depois, deita-se
E não explica³¹

A praia à luz da lua seria uma paisagem “menos narcísica”, a recusa ao sol é retomada no poema seguinte, intitulado justamente “Paisagem narcisista”:

Estando sempre à luz do sol,
a paisagem, narcisista, insiste.
E viciada em flashes e ohs!

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ CORONA, Ricardo. *Cineminário*. São Paulo, Iluminuras, 1999. p.31.

ela se entrega ao flerte
de turistas, banhistas e surfistas.³²

E no poema “Passagem”:

Para que as musas se movam
e tudo o mais também ganhe movimento
a paisagem passa pela paisagem.
Nuvens nublam o sol fixo no céu sonolento.

A paisagem que diz “bom dia!” e tudo explica
desfaz-se diante da tempestade que se ergue ao
sul.³³

Assim, a luz do sol é transfigurada quando incide sobre a lua ou com a chegada da tempestade.

No mesmo ano de publicação de *Outras praias* ocorre o lançamento da revista *Medusa*, editada em Curitiba pelos poetas Ricardo Corona, Rodrigo Garcia Lopes, Ademir Assunção e pela artista plástica Eliana Borges, com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura de Curitiba. *Medusa* foi uma revista de poesia e artes plásticas com duração de dez números, entre 1998 e 2000. No sexto número, a propósito dos dez anos da morte de Leminski, *Medusa* publica um dossiê contendo entrevista, ensaio e poemas, além de três pequenas ficções inéditas³⁴.

Antologia e revistas constituem, portanto, um ‘sistema’, ou uma engrenagem, que opera como meio de difundir e reforçar certas poéticas. Uma olhada rápida nas páginas finais de *Outras praias* mostra que sete, dos treze poetas ali reunidos, nasceram no Paraná e que o “recorte possível” desenhado nessa antologia seguiu um critério geográfico não justificado por seu organizador.

Em depoimento para Matias Mariani e Paulo Ferraz, em 2002³⁵, Bonvicino afirma que *Nothing the sun* não foi pensada como uma antologia e que nem mesmo essa palavra constaria no livro (o que, ao

³² Idem, p. 32.

³³ Idem, p.42.

³⁴ “Céu embaixo”, “El dia em que me quieras” e “Osíris”. *Medusa*, Curitiba, n.6, p.14-17, ago./set. 1999.

³⁵ Disponível em: <http://regisbonvicino.com.br/resenhas8gbennett.htm>

menos para a edição de 2003, não é verdade³⁶), “mas como fundação de uma possível ideia de contemporâneo no Brasil”, e esclarece que esse “contemporâneo” deve ser entendido como “diálogo”³⁷. Porém, o diálogo nesse caso se refere à aproximação da poesia brasileira com a poesia canônica (de língua inglesa especialmente) e busca uma espécie de igualdade ou uma ascensão da poesia brasileira e de seus poetas ao patamar da poesia moderna ocidental.

Já o grupo representado aqui por Ricardo Corona se quer múltiplo e busca referências que vão além (ou aquém) da literatura canônica ocidental, como por exemplo, os trabalhos do autor do prefácio Antonio Risério e do poeta Ricardo Aleixo, que se aproximam de uma vertente conhecida como etnopoesia.

Mais do que uma diferença de leituras, há um embate, uma herança *em disputa*. Bonvicino é quem se apropriou mais fortemente dela, principalmente nesses anos da década de 90, devido em grande parte ao vínculo pessoal e a correspondência mantida ao longo de anos. Mas o Leminski do qual Bonvicino se apropria é o poeta do rigor, próximo dos concretistas³⁸ (muito embora o rigor excessivo seja

³⁶ Como se pode verificar no último parágrafo da introdução assinada por Bonvicino e Ascher: “*Anthologies* always run the risk of excessive partiality or superficiality [...]”. *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed.], p.18.

³⁷ “*Nothing the sun could not explain / 20 contemporary Brazilian poets* (1997) não foi pensada como ‘uma antologia’, tanto que esta palavra não consta do livro. Foi pensada como uma, digamos, fundação de uma possível ideia de contemporâneo no Brasil, o contemporâneo como ‘diálogo’ e não de submissão e influência”. Entrevista disponível em: <http://regisbonvicino.com.br/entrevista6matias.htm>

³⁸ Isso é confirmado por palavras do próprio Régis Bonvicino, em entrevista publicada no seu site pessoal, na qual ele comenta sobre os poetas contemporâneos que julga relevantes: “Eu gosto de Manoel de Barros - poucas coisas -, de Hilda Hilst, muitas coisas, de Leminski - mais do lado erudito -, de Duda Machado - algumas coisas -, de Júlio Castañon Guimarães, de Carlos Ávila, de Cláudia Roquette-Pinto, de algumas coisas do Carlito Azevedo, embora eu o considere um politiquero e o considere um portador de opiniões muito inconsistentes, do Age de Carvalho, da Ana Cristina Cesar, do Torquato Neto, da Josely Vianna Baptista, do Moacir Amâncio, da Jussara Salazar, do Eucanaã Ferraz, do Ruy Proença, do Chico Alvim em alguns momentos, do Antonio Moura, da Ângela de Campos, do começo do Horácio Costa, bem do começo de Arnaldo Antunes, do jovem Nelson Ascher tradutor e de alguns de seus poemas.” Disponível em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:SwRSANIVxXkJ:regisbonvicino.com.br/e>

claramente recusado pelo próprio Leminski ao longo das cartas a Régis). Já na práxis de Ricardo Corona, Leminski é reivindicado tanto por ser paranaense e ter uma influência muito determinante na poesia feita no Paraná depois dele, quanto por seu aspecto intermediático e dinâmico, como experimentador de diversas linguagens poéticas, como uma voz convergente com a própria noção de poesia que sua antologia (e também sua revista) propõe, em relação com a música popular e a televisão. Entretanto, o curioso é que no exercício de sua poesia, Corona afirma que procura se colocar *contra* Leminski, ou realizar um desvio (pois essa seria uma referência demasiado óbvia para toda poesia feita no Paraná) e aproximar-se da dicção simbolista, de Dario Vellozo³⁹. No entanto, Vellozo foi uma referência importante para os trabalhos e o pensamento do próprio Leminski, bem como a poesia de Cruz e Sousa, ou seja, eger o simbolismo ainda é estar em relação com Leminski, como também percebeu Caio Ricardo Bona Moreira, na tese em que estudou justamente as sobrevivências de Dario Vellozo: “A questão parece denunciar um paradoxo que, muitas vezes, parece não se resolver no âmbito teórico. Isso porque buscar o simbolismo significa não

ntrevista4jardel.htm+%22angela+de+campos%22+poeta&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=8&gl=br&client=firefox-a. Acessado em: 16/12/2008

³⁹ Cf. trecho de entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão, para o site balacobaco: “Leminski é uma referência não só para os poetas do Paraná, mas de todo o Brasil. No meu caso, o diálogo é pensado a priori, para que minha poesia não caia na mera repetição de sua dicção, que é uma das mais fortes que conheço. Quem quiser se propor ao diálogo com a poesia deste poeta, tem que evitar o efeito “zelig”, a contaminação excessiva e imediata ao ponto de sua poesia ficar parecida com a dele. A poesia de Leminski, em certo sentido, é um vírus. Penso ter escapado disso ao perceber que quase toda sua poesia contém o exercício da logopéia (“a dança do intelecto entre as palavras”) e escolhi “exagerar” no exercício da fanopéia (“um lance de imagens sobre a imaginação visual”). Só isso, que é um pequeno desvio de rota, faz com que não me sinta encalacrado, nem apenas repetindo a dicção leminskiana, mas, sobretudo, se deixando influenciar na mesma medida em que se vai conquistando diferenças. A imagem, que é a proteína do meu “cinema mental”, em Leminski, aparece minimizada pela qualidade superior de sua retórica. Mesmo num haicai, onde a imagem é tudo, há uma identificação imediata desta retórica. Bem, considerando que foi um dos poetas mais preparados de sua geração, já é muito não repeti-lo e ser - ao mesmo tempo - influenciado. Adquiri o vírus, mas também o anticorpo.”

escapar de Leminski. [...] A questão da ‘tradição’ parece ser um problema, neste caso.”⁴⁰

Por outro lado, a revista *Medusa* (e também *Coyote*, espécie de sua ‘descendente’, editada por Rodrigo Garcia Lopes em Londrina a partir de 2001) demonstra um forte vínculo com a poesia da contracultura norte-americana, de trabalhos como os de Gary Snyder e Jerome Rothenberg, o que não deixa de ser uma proximidade com a vertente *beat* de Leminski.

As duas antologias discutidas aqui funcionam como bandeiras de certa *práxis*⁴¹ poética e mostram que no campo aparentemente apaziguado da poesia dita contemporânea (aquela publicada a partir dos anos 90), em que convivem as mais variadas referências, existem atritos e disputas. Apesar da ausência de manifestos à moda vanguardista, antologias e revistas são veículos de grupos que possuem contornos difusos (e aqui o termo ‘grupo’ é usado com todas as ressalvas possíveis, pois não há qualquer coletividade definida que se apresente como tal) mas que estão centralizados nos indivíduos que regem a “engrenagem”, gama de publicações agenciadoras de uma coletividade ao seu redor. Para pensar com Derrida, podemos dizer que esses indivíduos são o arconte que cria seu próprio arquivo:

o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkheîon* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. [...] É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que

⁴⁰ MOREIRA, Caio Ricardo de Bona. “Ruínas de um tempo/temple, ou sobrevivências de Dario Vellozo na literature do presente”. [Tese] Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. p.268.

Disponível

em:

<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/ricardocorona.shtml>

⁴¹ Uso o termo *práxis*, para me referir às práticas que incluem além da escrita poética, a edição de revistas e antologias, a escrita de ensaios críticos e resenhas em periódicos, enfim, um conjunto de atividades que ultrapassa, interfere e condiciona o poético. Mais do que criação poética, essa *práxis* cria espaços (privilegiados) para o poético.

chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. [...] O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião.⁴²

1.3 Silêncios e rumores

Também final da década de 90, mais precisamente em 1998, é lançada no Rio de Janeiro a revista de poesia *Inimigo rumor*, editada pelo também poeta Carlito Azevedo. Enquanto outras revistas, como visto até aqui, davam um largo espaço para Leminski, reivindicando uma espécie de herança e manifestando o desejo de ‘preservar’ ou ‘seguir’ procedimentos e noções defendidas pelo poeta paranaense, *Inimigo rumor* será o contraponto: não apresenta nenhum texto de ou sobre Leminski em dez anos de publicação. A exceção aparece no vigésimo e último número, no qual encontramos o texto “Hagiografias” de Flora Süssekind.

Apesar de *Inimigo rumor* manter distinções – especialmente visuais – com as revistas suas contemporâneas mencionadas, não penso ser possível estabelecer uma distinção de valores poéticos propriamente ditos. Há autores que circulam por todas essas publicações, muito embora a poesia de seus editores seja bastante diferente entre si. Assim, o silêncio a respeito de Paulo Leminski (ou o *silenciar* Leminski) em dez anos de publicação nos diz alguma coisa.

Quando Leminski finalmente marca presença na revista é no ensaio em que Flora Süssekind discute não sua poesia, mas “o exercício contemporâneo da crítica de cultura no Brasil”, comentando a “mitificação” que acontece quando um artista morre. Os problemas

⁴² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.14-15.

discutidos por este ensaio partem do princípio de que “o luto permanente pela morte prematura [...] se transforma em barreira analítica”⁴³, ao mesmo tempo que parece gerar um processo de canonização.

A crítica dedicada aos “exemplos de vida breve” que a autora seleciona para seu ensaio – Cacaso, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski – estaria marcada pela construção de hagiografias, “algo próximo às histórias de santos”:

São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade [...]. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiográfico inicial. O que é no mínimo desconfortável. E pode por vezes sugerir a reação inversa – a desconfiança de que só pode haver algo errado aí. O que é que permite a eles serem vistos como tão exemplares? Ainda mais quando se percebe que já há mais de uma geração de críticos ocupados na construção dessas hagiografias (precocemente nostálgicas) do tempo presente ou do passado recente. Pois se o processo de canonização foi iniciado pelos contemporâneos imediatos desses autores, ele seria reforçado significativamente por uma parcela dos que vieram depois.”⁴⁴

O que se critica, entre outras coisas, é o fato de o altar do “santo” ser transformado em escada ou plataforma para o crítico, que se torna o “sumo sacerdote desse culto”, nas palavras de Sússekind. A morte, assim, conferiria uma aura à vida e aos textos destes três poetas que foram, inicialmente, identificados como “poetas marginais”; traria algum valor nobre ou enigmático que aquela poesia, à primeira vista simples e coloquial, não parecia carregar.

Sússekind faz apontamentos importantes acerca desse problema: é frequente o uso de dados biográficos por boa parte da

⁴³SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias” In: *Inimigo rumor*, n. 20, São Paulo/Rio de Janeiro, CosacNaify/ 7Letras, 2007. p.30.

⁴⁴ *Idem*, p.30-31.

crítica que trata da poesia de Cacaso, Leminski e Ana Cristina, especialmente o aspecto trágico da morte e do suicídio, e algumas vezes é esse dado que conduz e determina a leitura dos textos. A autora sugere, inclusive, um levantamento sobre quantos dos trabalhos dedicados à obra de Ana Cristina Cesar contém no título expressões como sangue, salto, suicídio, paixão e morte.

Por outro lado, ela própria faz uso de dados biográficos do poeta para perceber que ali, além dos textos, a sua vida também seria contagiada por essa prática hagiográfica:

Rascunhado num caderno escolar, quando cursava a terceira série ginásial no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, o primeiro exercício hagiográfico leminskiano começou com a vida de São Bento de Núrsia e foi, aos poucos, segundo Toninho Vaz, abrangendo toda a “tradição secular dos beneditinos, sua história e seus personagens”. Mesmo depois de deixar o curso dos oblatos, onde ficou por pouco mais de um ano, já de volta a Curitiba, e matriculado num colégio dirigido por frades franciscanos, ele prosseguiria com o interesse pelas biografias devotas. É o que afirma em carta, de 1959, dirigida a Dom Clemente, diretor do Colégio São Bento: “Procurei mais santos e vultos beneditinos para minha lista numa enciclopédia católica italiana”. Além dessas vidas exemplares, como atesta, ainda, a correspondência com D. Clemente, dedicou-se, por conta própria, em 1959 e 1960, à leitura das cartas de São Jerônimo, ao estudo da Sagrada Escritura e do Livro dos Salmos, do qual, desde o período que passara como interno em São Paulo, já tinha o hábito de saber trechos de cor [...], informa a biografia *O bandido que sabia latim*.⁴⁵

No entanto, o procedimento de Süsskind também parece tirar partido dessa intencionalidade *a posteriori* na vida que analisa.

Na revista, a presença do poeta com esse texto parece elucidar a longa ausência e o silêncio, como se a revista se recusasse a participar do culto que outras publicações e outras leituras prestariam ao poeta-mártir.

⁴⁵ *Idem, Ibidem.*

1.4 A biografia vetada e os arcontes do arquivo

Enquanto eu lia o livro

*Enquanto eu lia o livro,
a famosa biografia:
Então é isso (eu me perguntava)
o que o autor chama
a vida de um homem?
E é assim que alguém,
quando morto e ausente eu estiver,
irá escrever sobre a minha vida?
(Como se alguém realmente soubesse
de minha vida um nada,
quando até eu, eu mesmo, tantas vezes
sinto que pouco sei ou nada sei
da verdadeira vida que é a minha:
somente uns poucos traços
apagados, uns dados espalhados
e uns desvios, que eu busco
para uso próprio, marcando o
daqui afora.)
Walt Whitman⁴⁶*

Para além das retomadas e reivindicações, o arquivo de Leminski possui arcontes que atuam firmemente na gestão desse corpus. Ao longo das décadas de 1990 e 2000, os livros do poeta não foram reeditados (com a exceção do *Catatau*, que ganhou uma pequena reedição pela Travessa dos editores, e rapidamente esgotada) e tornaram-se artigo raro e cobiçado entre os novos e antigos leitores que a obra conquistou com o passar do tempo. A necessidade de uma reedição se confirmava ao se constatar a superinflação que atingiu o preço dos exemplares disponíveis nos sebos virtuais (alguns ultrapassavam os 500 reais). A partir de 2011, para a surpresa e alegria de muitos, a obra volta a ser reeditada. Primeiro *Catatau*, pela editora Iluminuras; logo após os *Anseios crípticos*, numa enigmática organização anônima da Editora da UNICAMP; a seguir *Agora é que*

⁴⁶ WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. Trad.: Geir Campos. São Paulo, Brasiliense (Col. Cantadas literárias), 1983. p.14.

são elas, também pela Iluminuras; e, finalmente em 2013 a reunião de poemas *Toda poesia*, seguida de *Vida*, pela Companhia das Letras.

Paralelamente ao programa de reedição dos livros, em 2012 acontece a exposição Múltiplo Leminski, em Curitiba (em seguida a mostra passa a circular pelo Brasil, tendo passado por Foz do Iguaçu e Goiânia). Esse conjunto de ações ao mesmo tempo que atende a uma demanda existente de leitores, é um projeto de construção de visibilidade para a obra que volta a circular – e, se considerarmos como critério o número de vendas, projeto bem sucedido.

No mesmo ano de 2013 a quinta edição da biografia *O bandido que sabia latim* foi negociada por Toninho Vaz com a editora Nova cultura, porém a publicação é vetada pelas herdeiras por conta de algumas alterações feitas pelo autor.

Do mesmo modo, uma biografia inédita escrita por Domingos Pellegrini teve a publicação impressa vetada no momento em que Pellegrini recusou-se a fazer as modificações solicitadas por Alice Ruiz, Áurea e Estrela Leminski.

O curioso é que a proibição das biografias do poeta acontece no mesmo momento em que, no Brasil, havia uma polêmica em torno da autorização das biografias pelo biografado e família. A polêmica vem à tona em setembro de 2013 por conta do projeto de lei 393, em tramitação na Câmara Federal, que dispensava a autorização prévia dos envolvidos para publicações biográficas. Diante do projeto de lei, alguns artistas da música popular brasileira se reúnem e formam o grupo Procure saber, em defesa da necessidade de autorização. Dentre os componentes do grupo estão Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil; a porta-voz do grupo é Paula Lavigne, que explicou que o grupo se posiciona “contra a comercialização de biografia não-autorizada”⁴⁷. Diante disso, um grupo de escritores, intelectuais e biógrafos divulgam um “Manifesto dos intelectuais brasileiros contra a censura às biografias”, reivindicando a aprovação da lei⁴⁸. As declarações e polêmicas na imprensa seguem durante algumas semanas, mostrando um debate no mínimo estranho entre os que defendem a “liberdade de expressão” e os aliados do “direito à privacidade”. Para além dos posicionamentos coerentes ou

⁴⁷ “Editorial: respeitar as biografias”. *Folha de S. Paulo*. 08/10/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/10/1353214-editorial-respeitar-as-biografias.shtml>

⁴⁸ O manifesto foi lido por Ruy Castro na Bienal do Livro no Rio de Janeiro, em setembro de 2013.

contraditórios dos envolvidos, a cena que se arma evidencia como as questões da memória, da herança e da lei atravessam a escrita e a instituição literária. A discussão é tomada pelas vertentes da legalidade e da moralidade, sem chegar a suscitar uma reflexão sobre os conceitos de vida, de sujeito, ou mesmo sobre que memória ou história se deseja consolidar.

Voltando ao caso de Leminski, vemos que Alice Ruiz em carta a Pellegrini, reivindica uma espécie de “fidelidade” ao passado, e que o biógrafo se mostre “amigo” de Leminski diferentemente de outros antigos amigos que se “revelaram” inimigos⁴⁹. O descompasso entre o que as herdeiras esperam, exigem e acham justo por parte de um biógrafo, e o que este percebe como sendo sua responsabilidade para com a memória da obra, do indivíduo ou mesmo para com uma cultura exibem mais uma disputa sobre os direitos do dizer e sobre a possibilidade de criar sentidos para uma escrita que é tratada em termos de propriedade. Além disso, ignoram as noções e as propostas que os próprios textos de Leminski oferecem, desconsiderando os questionamentos e possibilidades que o poeta privilegiou em suas biografias.

Se, de um lado a imagem e a vida do escritor é reivindicada como um signo necessário para certo projeto de difusão da obra, de outro lado essa mesma relação é completamente abandonada, como se ela não pudesse em nada contribuir, como se não tivesse nada a dizer na determinação prática da sobrevivência dos textos, na gestão do arquivo.

1.5 O gesto: jogar a vida

No documentário intitulado “Um coração de poeta”⁵⁰, entre vários depoimentos há o da poeta paranaense Helena Kolody. Em dado

⁴⁹ “Família de Leminski divulga nota de esclarecimento”. *Estadão*. 17/10/2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,familia-de-leminski-divulga-nota-de-esclarecimento,1086903,0.htm>

⁵⁰ O título do vídeo faz referência ao poema publicado em *Polonaises* “meu coração de polaco voltou/ coração que meu avô/ trouxe de longe pra mim/ um coração esmagado/ um coração pisoteado/ um coração de poeta”. LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. Pp 54. O título é curioso, de algum modo ele sugere apresentar “o coração” de Leminski ou apresentá-lo como “um poeta do coração”

momento a poeta nos diz: “Leminski era um gênio. E, como todo gênio, incompreendido e solitário”.

Nesse mesmo documentário o urbanista Jaime Lerner afirma que vê o bigode de Leminski por muitos lugares de Curitiba. Mas do *que*, de *quem* estamos tratando, afinal? Acredito que essas falas apresentam algumas chaves que nos possibilitam (des) ler as tomadas e retomadas de Paulo Leminski até aqui.

Talvez, mais do que tratar crítica ou analiticamente de uma obra ou um autor, o único trabalho a se fazer seja o de criar novas imagens para tentar fazer referência a isso que se quer tocar, tatear, alcançar ou compreender – *armar uma relação possível*.

Giorgio Agamben, num dos ensaios de *Profanações*, nos diz que *genius* é tanto aquilo que nos *gera*, um deus íntimo e pessoal, quanto “o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede”⁵¹. *Genius* é a presença que impede o fechamento em uma identidade total do sujeito consigo mesmo, é uma relação que o torna um campo de tensões:

O campo é atravessado por duas forças conjugadas, porém opostas; uma que vai do individual na direção do impessoal, e outra que vai do impessoal para o individual. As duas forças convivem, entrecruzam-se, separam-se, mas não podem nem se emancipar integralmente uma da outra, nem se identificar perfeitamente.⁵²

O ato da escrita estaria ligado à atuação do *genius*. Mas *genius* não deseja uma obra: ele busca a impessoalidade, não corresponde a um “eu” e nem a um “autor”- o *genius* de Agamben nos conduz ao *engenho* barroco de Baltazar Gracián. De certo modo, as leituras feitas por Régis Bonvicino, Ricardo Corona, Flora Süssekind e Helena Kolody nos apresentam diferentes narrativas sobre o *corpus* Leminski e nos dizem dos tipos de vínculo que se deseja estabelecer. Diante disso, mais do que discutir os modos de lidar com o passado, o que está em discussão é a configuração do presente e do futuro: o lugar que cada um desses leitores (arcontes) arma para si.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad.: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007. p.16.

⁵² Idem, p.18.

Assim, pensando com Agamben, a tarefa dos leitores de Paulo Leminski seria a de ler nos seus textos, em suas marcas, não o sujeito, não a função-autor (e aqui Agamben se diferencia de Foucault) mas um *gesto*.

Para formular a noção de gesto, o filósofo parte do mencionado texto de Foucault, “O que é um autor?”, e nos lembra que, para o pensador francês, “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos”⁵³. Assim, desde Foucault a marca característica do autor é sua ausência, seu gesto – “aquilo que fica inexpresso em cada obra de expressão”⁵⁴. O gesto do autor é o que permite a expressão, mas simultaneamente o que a torna vazia:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...].⁵⁵

E Agamben nos diz ainda que é justamente o vazio desse gesto o que permite a leitura. Assim, a “vida” possível para os textos de Leminski está em considerá-lo como ruína, como um vestígio de qualquer coisa que já não está, mas que nos olha, que marca um problema ainda pertinente, que nos concerne. Assim, o presente trabalho procura re-ler Leminski não para compreender o tormento, o excesso, o esforço, a exatidão e tudo o mais que poderia ter ‘gerado’ uma obra. Mas travar contato com o *genius*, com o impessoal e estranho para devolver potência aos problemas que os textos trazem à tona, liberar uma vibração, uma excitação e propagá-la.

⁵³ Idem, p.57.

⁵⁴ Idem, p.59.

⁵⁵ Idem, p.61.

CAPÍTULO 2

Palavras em trânsito: o engenho e o gesto

O poeta Haroldo de Campos em 1989, a propósito do lançamento da segunda edição do *Catatau*, escreve a resenha “Uma leminskíada barrocodélica”, destacando as habilidades da prosa de Leminski:

Uma coisa, porém, é certa. Quaisquer que sejam as extravagâncias, anomalias ou disrupções do projeto leminskiano, trata-se, fundamentalmente, de um projeto de prosa. Um projeto ambicioso, levado minuciosamente à consecução, no qual a poesia (para falar como W. Benjamin) é apenas o método (não-cartesiano) da prosa. Uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado, mas que regurgita de vontade fabuladora, de apetência épica, de estratagemas retóricos de dilação narrativa. A poesia, ao contrário, ainda quando se sirva da prosa como “excipiente”, parece dar-se melhor com a imagem, com a visão, com o epifânico. É uma distinção tendencial, ressalve-se, não categórica. As fronteiras são móveis, podendo tornar-se mais e mais rarefeitas.⁵⁶

Nesse excerto, Haroldo de Campos aponta uma das características que permeia grande parte dos textos de Leminski: a mobilidade das fronteiras entre poema, prosa, carta, ensaio. E *Catatau*, empreendimento a que o poeta se dedicou por oito anos, evidencia isso: a impossibilidade da épica através de uma prosa poética ou, em uma *poesia porosa*, como Leminski define no poema de *Caprichos & relaxos*:

sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas

⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. “Uma leminskíada barrocodélica”. In: Caderno Letras, *Folha de S. Paulo*, 2 set. 1989. [Reproduzido da reedição de *Catatau* pela Iluminuras, em 2010]

como se novas

não quis a prosa
 apenas a idéia
 uma idéia de prosa
 em esperma de trova
 um gozo
 uma gosma

uma poesia porosa⁵⁷

O título que Haroldo de Campos dá a sua resenha contém essa mescla de tendências característica dos textos de Leminski: “Uma leminskíada barrocodélica”, mistura as noções do épico (uma *Ilíada*), do barroco e do ‘psicodélico’, numa operação anacrônica. Operação que está nos títulos dos livros *Caprichos & relaxos* e *Distraídos, venceremos*. A convivência de contrários em uma mesma frase remete ao procedimento barroco da antítese. Mas o que se opera nesses casos, mais do que um confronto entre termos que remetem a significados opostos, mais do que a elaboração de um paradoxo, é um movimento de oscilação, um *trânsito*.

Um título como *Caprichos & relaxos*, à primeira vista pode indicar uma leitura sintética: ele conjuga o labor e a simplicidade presentes na linguagem dos poemas de Leminski, sintetiza o rigor e a coloquialidade de seus versos unindo dois vocábulos que remetem a sentidos opostos. Entretanto, quando lemos o título como uma síntese, próximo do *slogan* publicitário, deixamos de ver nele o movimento incessante, de ida e vinda, do capricho ao relaxo e do relaxo ao capricho. O título é emblemático, mas esse movimento pode ser encontrado em outros textos:

tão doce, tão cedo,
 tão já
 tudo de novo vira começo⁵⁸

vezes sem conta tenho vontade
 de que nada mude
 meiovoltavolver

⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.60.

⁵⁸ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991. p.168.

mudar é tudo que pude⁵⁹

O movimento e a metamorfose que operam na poesia de Leminski podem ser lidos como um procedimento barroco e, portanto, enigmático. Mario Perniola, em seu estudo *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte* aproxima o pensamento do barroco e a cultura contemporânea. Perniola retoma o pensamento do Seiscentos através do espanhol Baltazar Gracián, cujos textos (especialmente *La agudeza y el arte del ingenio*, de 1648) permaneceram esquecidos por muito tempo devido à avaliação negativa com que foram lidos até recentemente quando deixam de ser considerados apenas uma antologia de textos do período seiscentista para “se tornar um vivo fermento para a meditação contemporânea sobre a arte e sobre a poesia”⁶⁰.

Para ler Gracián é preciso se despojar de algumas noções da estética moderna. Essa necessidade fica evidente, por exemplo, com a ideia da “agudeza”, que não é a simples oposição à noção moderna de beleza - vinculada ao liso, à suavidade e à calma – mas é uma beleza cortante:

A agudeza é uma beleza aguda, pungente, pontuda, picante, aguçada, afilada, parecida com o ferro com o qual se corta ou se espeta alguma coisa, com uma agulha, com uma espada. [...] A agudeza encontra-se dentro de um campo semântico-conceitual em que a palavra, o gesto e até o silêncio são entendidos como uma arma, e o homem das letras como um batalhador, um guerreiro, um herói (*O herói*, justamente, é o título da primeira obra de Gracián).⁶¹

A agudeza, portanto, é a capacidade de penetrar nos espíritos, de exercer um poder de atração e de encanto. Com isso, Gracián se aproxima da retórica e da oratória, mas não se identifica com elas, sua proposta é a de uma “prática da palavra”, para a qual “o aspecto político é inseparável do aspecto erótico: penetrar é possuir. A condição de

⁵⁹ *Idem*, p.42.

⁶⁰ PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad.: Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, Argos, 2009. p.171.

⁶¹ *Idem*, p.171-172.

ambos é um “encanto político feito de cortesia” (*hechizo politicamente cortés*), de galanteio, de discrição, de gentileza”⁶².

O conceito de agudeza nos ajuda a entender a sedução, e a atração que a poesia de Leminski exerce sobre o leitor, com sua linguagem simples e certa, ela é o que permite:

Empreender o que é fácil como se fosse difícil, e o que é difícil como se fosse fácil: ali para que o excesso de confiança não nos leve ao descuido, aqui para que a falta de confiança não nos faça desanimar. Para que uma coisa não mais se realize basta achar que ela já está feita. Por outro lado, o esforço aplaina o impossível. Sobre as grandes tarefas nem se deve matutar, basta dedicar-se a elas, para que a percepção da dificuldade não provoque hesitação.⁶³

A agudeza faz com que a convivência de ideias opostas não implique em uma barreira à leitura e compreensão do poema, ao contrário, ela confere ao poema um efeito de comunicação direta, de clareza. E nos textos de Leminski vemos a atualização desse procedimento, pois se no período barroco o jogo de contrários e os excessos de linguagem geravam um efeito hermético e obscuro, aqui eles configuram um excesso de clareza ou um efeito de transparência:

Rumo ao sumo

Disfarça, tem gente olhando.
Uns, olham pro alto,
cometas, luas, galáxias.
Outros olham de banda,
lunetas, luas, sintaxes.
De frente ou de lado,
sempre tem gente olhando,
olhando ou sendo olhado.

Outros olham pra baixo,
procurando algum vestígio

⁶² *Idem*, p.173.

⁶³ GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual e arte de prudência*. Trad.: Morus. São Paulo, Ediouro, s/d. p.137.

do tempo que a gente acha,
em busca do espaço perdido.
Raros olham para dentro,
já que dentro não tem nada.
Apenas um peso imenso,
a alma, esse conto de fada.⁶⁴

você
com quem falo
e não falo

centauro

homemcavalo

você
não existe

preciso criá-lo⁶⁵

Esses dois poemas nos mostram a agudeza em ação: ambos possuem a linguagem simples, iniciam com uma interpelação: “Disfarça, tem gente olhando” e “você/ com quem falo”, que confere o tom de diálogo e promove a aproximação com o leitor – é a agulha que cutuca, o dedo apontado. Em ambos há o movimento ou o *trânsito engenhoso*, para pensar com Gracián. Em “Rumo ao sumo”, desde o título está dada a ideia de uma busca, uma caminhada que visa alcançar algo (o sumo, a essência), e no enredo dos vários olhares lançados a tantas direções, chegamos ao décimo terceiro verso “Raros olham para dentro” (onde se espera encontrar o ‘sumo’, a resposta ou sentido) e a expectativa imediatamente se desfaz: “já que dentro não tem nada./ Apenas um peso imenso/ a alma, esse conto de fada”. O último verso completa o movimento diluindo o título e mostrando a fantasia da empreitada: a caminhada rumo à essência (verdade, sujeito, identidade, sentido) era apenas ilusão, o sumo é apenas um vazio (a alma), que, entretanto, tem um “peso imenso”. No segundo poema, há também o trânsito: o diálogo com um “você” (interpelação, agudeza) que se revela

⁶⁴ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991. p.49.

⁶⁵ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.78.

ser mitológico, “centauro/ homemcavalo”, se dilui, “você/ não existe”, e se torna projeto “preciso criá-lo”. Esse último verso mostra como o movimento que existe no poema é incessante: o interlocutor se torna projeto e, ao fim do poema voltamos ao plano de um começo, criação – obra ainda não realizada, potência.

Os conceitos de agudeza e trânsito engenhoso nos levam a perceber que, a atração e o efeito de identificação que marcam a poesia de Leminski podem não ser apenas indícios de subjetividade ou de um desnudamento do “eu”, mas são prática da palavra. Não apenas técnica parnasiana, estéril, e sim *engenho*, habilidade de provocar surpresa e atenção com relação ao presente.

A noção de engenho, conforme lembra Perniola, teve seu sentido esmaecido pela ênfase romântica na ideia de gênio. Para o pensamento moderno, o artífice do belo, o artista é *genial* e não *engenhoso*. Enquanto o gênio se liga à liberdade, ao excepcional e espontâneo, o engenho ficou ligado à ideia de artesanato, técnica, algo mecânico e artificial – “máquina, em inglês, se diz justamente *engine*”⁶⁶.

Contudo, para Gracián, o engenho não equivale à razão, não está dissociado das atrações e emoções externas, ao contrário, ele depende dos dias e tem seus momentos, está sujeito às contingências. Ele é, por isso, enigmático, porque implica tanto em uma *suspensão* estratégica – é preciso manter a atenção suspensa, não saber de antemão por onde se vai seguir, conservar *margens de decisão* e não ter domínio completo de si mesmo - como também na *rapidez* no seu proceder – uma prontidão e um vigor natural:

Ter bons repentis. Nascem eles de uma feliz prontidão de espírito. Graças a sua vivacidade e rapidez não existem para eles perigos ou acidentes. Alguns pensam muito e depois erram tudo e outros acertam tudo sem antes ter pensado. Há gênios da improvisação que são mais bem-sucedidos em situações difíceis; são quase monstros que com improvisação conseguem tudo, com raciocínio nada. O que não lhes ocorre na hora não acham nunca mais. Os rápidos obtêm aplausos dando provas de imensa capacidade: nos conceitos, sutileza; nas obras, prudência.⁶⁷

⁶⁶ PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad.: Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, Argos, 2009. p.175.

⁶⁷ GRACIÁN, Baltasar. Op cit. p.45.

E é essa característica ambígua de suspensão e rapidez que, nos textos de Leminski (não apenas nos poemas, como veremos), gera o efeito de transparência, de comunicabilidade e que, ao mesmo tempo, requer leitura atenta e meditação demorada.

O engenho, por fim, equivale a uma atenção ao presente⁶⁸, ele significa uma habilidade de adequar-se à situação sem estar preso a qualquer programa pré-definido, e é nesse sentido que comporta a convivência entre elementos aparentemente desconexos. A mescla de dicções e de referências desierarquizadas que Leminski realiza pode ser entendida como operação do engenho:

A perfeição do estilo não consiste em se ater abstratamente e servilmente a um único princípio ou a uma única poética; a *Agudeza* não é um código, e tudo depende da circunstância, do movimento que ela suscita e dentro do qual se realiza o trânsito engenhoso: o que é apropriado para um epigrama não é pertinente para um sermão. É preciso respeitar “o encaixe” dos pensamentos.⁶⁹

O engenho e o trânsito são procedimentos que atuam também nas traduções que o poeta realizou, se pensamos a tradução como um modo de criar diferenças, de modificar e mobilizar textos, de desfazer hierarquias entre original e cópia⁷⁰. É o que Haroldo de Campos aponta

⁶⁸ Essa é mais uma das recomendações de Gracián em seu Oráculo: “Ser do seu século. As pessoas extraordinárias dependem dos tempos em que vivem. Nem todos tiveram a época que mereceram, e muitos, embora a tivessem, não souberam aproveitá-la. Alguns foram dignos de um século melhor, pois nem sempre o que é bom triunfa; cada coisa tem sua vez e até as maiores qualidades ficam sujeitas à moda. O sábio, porém, tem uma vantagem – é eterno e se este não for o seu século muitos outros o serão.” GRACIÁN, Baltasar. Op cit. p.26.

⁶⁹ PERNIOLA, Mario. Op. cit. p.178.

⁷⁰ Expressões desse princípio podem ser vistas ao longo poema-ensaio “Information retrieval: a recuperação da informação”: “[...] 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/ [...]TRADUÇÃO/ a forma mais espetacular/ de recuperação da informação/ signo de signo/ mensagem de mensagem/ linguagem/ de linguagem// TRADUÇÃO/ aproximações (contemporâneas)/ a um possível (passado)/ cadeia de markoff/ série estocástica [...]”. LEMINSKI,

em ensaio sobre a poesia da *agoridade*: “A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico”⁷¹.

2.1 O charme da poesia *fácil*

*Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila,
Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez. [...]
Eu sou um escritor difícil,
Porém culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.
Bajé, pixé, chué, ôh "xavié"
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender!
Mário de Andrade*

A poesia já não se impõe, expõe-se.
Paul Celan

Em posfácio ao livro póstumo de Drummond, *Farewell* (1996), Silviano Santiago⁷² trata justamente da simplicidade que constitui sua poesia, e diz dos poemas de Drummond que eles

desconcertam e encantam pela simplicidade. Não é tarefa fácil definir a simplicidade em poesia, embora seja esta uma das características básicas da que foi escrita pelos poetas modernistas. Tradicionalmente, a poesia expressava-se por um

Paulo. *Ensaios e anseios cripticos*. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997. p.66-67.

⁷¹ CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.269

⁷² Agradeço a Luciana di Leone a indicação do texto.

tipo de texto obscuro e, ao mesmo tempo, convencional, onde a linguagem se mostrava opulenta, luxuriosa, esotérica, usando e abusando de comparações, metáforas e alegorias, exibindo enfim um estilo exaltado e sublime, onde todos os recursos clássicos da retórica – convencimento, sedução e mistério – eram os valores maiores a ser colocados à disposição do leitor.⁷³

Santiago observa que a simplicidade em Drummond está fortemente ligada ao princípio da economia, que resulta na concisão e condensação da linguagem. Estes mesmos princípios orientam a escrita poética de Leminski, levados adiante, acarretam ainda na exatidão da linguagem. A simplicidade, em Drummond, estaria vinculada a um princípio ético e político, com ela o escritor se apresenta como homem *comum*, com uma linguagem *comum* que, entretanto, possui o compromisso de desviar da linguagem burocrática.

No caso de CDA, a simplicidade é um exercício ético que tem como campo de trabalho (o poeta diria, de luta) as palavras nas suas manifestações imperiosamente coloquiais. [...] A comunicabilidade com o outro pela palavra poética, no caso, com o leitor, é conquista e fracasso do individualismo e é, ao mesmo tempo, um ideal ascético de exigência introspectiva e de simplicidade.⁷⁴

A análise de Santiago nos indica que definir o que constitui a simplicidade poética não é tarefa que se realize sem esforço e cuidado. O mesmo pode ser afirmado com relação à facilidade. O termo *fácil* parece-me adequado para referenciar o estatuto problemático ou tenso de uma poesia como a de Leminski – sua ampla aceitação por um público vasto e certas aproximações e distanciamentos com relação à mídia e à crítica acadêmica. Quando falamos em “poesia fácil” não fica claro se fácil é a leitura, a compreensão ou a realização e escrita. Não penso poder tratar dessas questões isoladamente, e justamente por isso o conceito me interessa.

⁷³ SANTIAGO, Silvano. “Posfácio” In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell: um livro fora da praxe*. Rio de Janeiro, Record 1996. p.105.

⁷⁴ Idem, p.112.

Para tentar delimitar o que seria essa noção de “fácil” é preciso observar como ela se vincula (eliminando ou incluindo) seu oposto, o difícil, no terreno da literatura – e especialmente da literatura brasileira posterior aos anos 1970. O que é o fácil? Seria o inteligível, o compreensível, o facilitário? Seria a ausência de ornamentos? Seria o popular, o pop? Seria aquilo que é rapidamente identificável? O que essas possibilidades parecem demonstrar é que qualquer noção de “facilidade” exige uma relação, um (ou mais) ponto de referência não necessariamente fixo, ou já dado. Por isso, o termo nos ajuda a pensar não apenas a poesia ou a escrita de Leminski, mas o modo como a literatura brasileira foi lida a partir dos anos 1970, e os nossos modos de ler de forma mais ampla.

Começo com o poema:

Eu, hoje, acordei mais cedo
e, azul, tive uma ideia clara.
Só existe um segredo.
Tudo está na cara.⁷⁵

Nesse poema encontramos alguns traços recorrentes nos poemas de Leminski, especialmente o uso da primeira pessoa e de marcas dêiticas como “hoje”. Essa referencialidade aliada à coloquialidade da linguagem, constrói o efeito de cena íntima e ordinária do poema. O tom prosaico é comum à certa produção poética dos anos 70, frequentemente lida sob o título de “poesia marginal”, e que procurou estreitar de modo explícito o vínculo entre vida e arte, continuando o debate trazido à tona em fins da década de 60 pelos artistas da tropicália.

Flora Süssekind, em seu estudo sobre a produção literária pós-64, ao pensar sobre a poesia, estabelece uma diferenciação: o “eu” dos poemas não seria o mesmo dos depoimentos, biografias e memórias⁷⁶. Diferentemente da prosa do mesmo período, o poema não teria caráter documental ou de denúncia, mas seria uma mistura de “acaso cotidiano” e “registro imediato” submetidos aos desígnios do “eu”: “Não importa a elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, take, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, ‘sincera’ e coloquial, desse ego que escreve e ‘se escreve’

⁷⁵ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

⁷⁶ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2a ed. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004. p. 115.

todo o tempo.”⁷⁷ Flora entende que o importante para essa produção poética não é o verossímil, mas o cotidiano e a expressão, elementos que permitiriam colocar a poesia no sentido oposto ao da reflexão e da construção. A poesia passa então a flertar com a linguagem e as formas dos meios de comunicação, incorporando referências que vão além da tradição literária, estreitando laços com o cinema, a televisão, a publicidade, a música popular. De algum modo, a incorporação desse universo pela literatura interfere no vínculo estabelecido entre texto e leitor; esse agora se dá pela via da intimidade, da confissão e da identidade que o texto dá a ver. Assim, para Flora Süssekind, os poemas “marginais” assemelham-se a flagrantes, reproduzem cenas triviais da vida íntima e por isso serviriam como porta de acesso à subjetividade do “indivíduo”, concedendo ao leitor a posição de voyeur.

No entanto - e agora volto ao poema de Leminski -, se o poema carrega essa referencialidade (“eu, hoje, acordei mais cedo”), como o frame de um filme que o leitor poderia reconstituir, ele também a desfaz. No poema em questão, se os dois primeiros versos armam e situam o leitor dentro da cena íntima e trivial, sugerindo uma revelação (a “ideia clara”) que viria a seguir, os versos seguintes frustram a expectativa criada (“Só existe um segredo./ Tudo está na cara”). E essa ‘cara’ pode ser a do sujeito (eu) que vislumbramos no poema, mas devemos suspeitar que é também a cara do poema, desenho da letra na página.

Necessário observar que os dêiticos “eu” e “hoje” embora criem o efeito circunstancial, remetem à esfera do discurso, sua referencialidade é móvel, deslizante, muda a cada leitura. Mas o clima trivial que o poema arma está ancorado também na simplicidade da linguagem, nos versos concisos e no uso dos pares de oposição azul/clara, só um/tudo, segredo/cara, além da diferença de tempos verbais no passado (acordei, tive) e no presente (existe, está).

O procedimento é recorrente na escrita de Leminski. E podemos aproximá-lo da análise que Paul de Man faz da poesia de Rainer Maria Rilke, no livro *Alegorias da leitura*. O teórico inicia seu texto ressaltando o grande número de leitores que Rilke possui em todo o mundo e a estranheza que isso provoca em se tratando de um poeta do século XX, marcado por uma escrita frequentemente hermética. No entanto, essa popularidade justifica-se pela atração que os textos exercem ao estabelecerem certa cumplicidade entre poeta e leitor, que

⁷⁷ *Idem*, p.117.

compartilhariam uma “quase impossibilidade de viver”. Por conta deste vínculo e da “intimidade” com o leitor, boa parte da crítica dedicada a Rilke é marcada pelo discurso confessional e pela experiência biográfica do autor.

Sem esquecer as diferenças de tempo, estilo e cultura que separam Leminski e Rilke, penso ser possível fazer acerca da obra do brasileiro os mesmos questionamentos que Paul de Man faz sobre o poeta alemão, já que Leminski também possui grande aceitação por parte do público, e poderia, até mesmo, ser considerado um poeta “pop” - alcunha que embora discutível, já é vestígio de um fenômeno poético peculiar.

Se a relação do leitor com a obra de Rilke é atravessada por uma sedução e por um efeito de cumplicidade, Paul de Man irá observar que essa intimidade não é algo “dado” nos poemas:

Na realidade, o eu íntimo de Rilke permanece bastante invisível e, longe de ser a força motora de sua poesia, dela tende a desaparecer totalmente - o que não quer dizer que sua poesia seja desprovida de um certo modo de intimidade que ainda precisa ser definido. Mas o Rilke poeta está menos interessado em sua própria pessoa do que se poderia apreender a partir de seu tom e de seu pathos. O narcisismo que muitas vezes lhe é atribuído sem dúvida existe, mas num nível muito diferente daquele ocupado por leitores que usam o poeta como um refletor para a sua própria imagem interna. A sedução pessoal é por certo um componente importante da obra, mas funciona, por assim dizer, como sua zona de máxima opacidade.⁷⁸

⁷⁸ DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad.: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996. p.38.

Paul de Man observa, mais adiante, que as “superfícies sedutoras” encontradas nos poemas de Rilke devem-se a uma abrangente “atração temática” e também ao “brilho das cenas” descritas, mas, sobretudo, a uma “promessa de salvação” possível aqui e agora. Tal promessa se constitui em delinear uma possibilidade de ultrapassamento da separação e esterilidade que atingem o eu e o mundo (por meio do discurso poético); tal possibilidade se ancora no profundo entrelaçamento entre forma e conteúdo executado na poesia de Rilke. Essa condição, nos lembra De Man, permitiu que a força da poesia de Rilke fosse debitada a uma relação intrínseca com a “verdade”. Entretanto, ao analisar uma das odes de “O livro das horas”⁷⁹, com sua típica estrutura convocatória, marcada pelas apóstrofes, De Man demonstra o quanto o leitor é cerceado pelas relações criadas no interior do poema entre pessoas gramaticais, substantivos e formas verbais imperativas que não deixam fuga possível ao leitor. O texto exerce, em sua configuração labiríntica, um domínio:

A prova desse domínio só pode estar escondida no texto. A relação entre os dois sujeitos ou “pessoas” gramaticais é tão estreita que não deixa espaço para nenhum outro sistema de relações. É o seu entrelaçamento que constitui o texto. Não há portanto nada no poema que nos possibilite escapar para além de seus limites à procura de uma evidência que não seja parte dele: a liberdade que se afirma no final é precisamente uma liberdade dentro de uma prisão, que pode prevalecer apenas porque é tolerada pela autoridade do poder que permite que ela exista.

⁷⁹ “Eu te amo/ gentilíssima lei, através da qual nós ainda/ estávamos amadurecendo enquanto com ela lutávamos/ tu, grande saudade que ainda não transcendemos./ tu, floresta, da qual nunca saímos/ tu, canção que de nosso silêncio ascendeu/ tu, sombria rede/ onde sentimentos em fuga são apreendidos.// Fizeste para ti mesma um início tão imenso/ no dia em que nos iniciaste também, - e nós/ sob teus sóis tamanho amadurecimento fomos ganhando/ crescemos tanto e nos enraizamos tão profundamente./ que tu, entre anjos, homens, e madonas/ podés agora te completar tranquilamente.// Que tua mão na rampa do céu repouse/ e suporte muda o que obscura impomos.” DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad.: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996. p.46.

Ela permanece submissa à única autoridade, à única realização do texto.

Essa realização, entretanto, é primariamente de natureza fônica.⁸⁰

Assim, as rimas e assonâncias inseridas nas metáforas do poema é que fazem ressaltar uma voz que enuncia, e é essa “canção escondida na linguagem” a única totalidade do poema, pois é justamente nela que conteúdo e forma se entrelaçam.

Nos poemas de Leminski existe, também, uma dimensão fônica ou sonora que parece operar de modo semelhante ao que Paul de Man aponta em Rilke. Volto aos poemas:

viver é superdifícil
o mais fundo
está sempre na superfície⁸¹

No poema bastante breve, que possui a estrutura do haikai, forma cara ao autor, encontramos novamente a figura da antítese com os pares de oposição fundo/superfície; nada/tudo; o verbo no tempo presente; o tom de anotação momentânea que, pela simplicidade do vocabulário, pela concisão e coloquialidade, poderia ser lido como reflexão pessoal. Mas ele possui também uma forte dimensão acústica: a aliteração do fonema /s/, a repetição do prefixo ‘super’ e a homofonia entre ‘difícil’ e ‘superfície’.

Nessa rede, os signos se reforçam uns aos outros pela relação sonora de rimas e aliterações. A leitura rápida confere ao texto um efeito de obviedade e transparência que corre o risco de ser atribuído à relação direta entre a primeira pessoa do discurso e a entidade do autor, que ali se expressaria. Nesse sentido, interessa perceber o quanto o risco é promovido ou provocado pelo artifício retórico que arma o poema.

Observo um outro poema:

ESTUPOR
esse súbito não ter
esse súbito querer

⁸⁰ *Idem*, p.48.

⁸¹ LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. São Paulo, Iluminuras, 1996.

que me leva a duvidar
quando eu devia crer

esse sentir-se cair
quando não existe lugar
aonde se possa ir

esse pegar ou largar
essa poesia vulgar
que não me deixa mentir ⁸²

O poema é um exemplo de redondilha maior, com a sílaba tônica final. De acordo com os manuais de versificação, essa é a estrutura mais simples em língua portuguesa, existente desde as cantigas medievais e típica das quadrinhas e canções populares. O demonstrativo ‘esse’ que inicia cinco dos dez versos, ao mesmo tempo que arma o efeito circunstancial do poema, remete à voz que enuncia. Além disso, em latim *esse* é o vocábulo que designa o ser, o existente.

O poema é constituído por uma cadeia analógica que retoma o mesmo referente a cada verso, aqueles que não iniciam com ‘esse’ são marcados pelos pronomes relativos ‘que’, ‘quando’, ‘aonde’. O esquema de rimas é: AABA, CBC, BBC. A primeira pessoa do discurso é presente desde a primeira estrofe e vai culminar no verso “não me deixa mentir”, em que a ação negativa reforça o efeito de transparência ao remeter à ideia de verdade e situá-la nesse verso final, a “chave de ouro” do poema que, supostamente, o resume e explica de forma harmônica, resolvendo os versos anteriores, marcados novamente por antíteses: não ter/querer, duvidar/crer, pegar/largar.

Observando a construção do poema, vemos como sua simplicidade é alcançada por meio de artifícios da linguagem e de procedimentos que pertencem a um repertório de técnicas poéticas e, portanto, não são escolhas casuais a serviço de expressão apressada do indivíduo, como Flora Süssekind sugeria.

⁸² LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

2.2 O desejo do outro: comunicabilidade

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

Em sua apresentação da poesia de Ana Cristina Cesar para a coleção *Ciranda de Poesia*, Marcos Siscar retoma a conferência “Poesia e composição”, de 1952 de João Cabral de Melo Neto, com o intuito de rever a convencional separação entre duas vertentes poéticas, uma espontaneísta e outra formalista. Tal separação, ao longo da tradição crítica brasileira, amparou uma leitura que entende em oposição projetos poéticos como os de João Cabral, a poesia concreta e a poesia brasileira dos anos 1970.

Levando isso em consideração, é intrigante que Siscar retome o texto de Cabral não para reafirmar tal separação, mas para ressaltar um ponto de contato entre as poéticas de Ana Cristina Cesar e do próprio Cabral. Ambas as propostas têm como motor, além da “superção da relação ingênua entre linguagem e realidade”⁸³, certa preocupação com o leitor ou uma necessidade de atingi-lo, de estabelecer uma *comunicação*.

Também Paulo Franchetti, em texto sobre Paulo Leminski e o haicai, publicado em 2010 no livro *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, retoma a conferência “Poesia e composição. Franchetti lembra que a oposição estabelecida por Cabral entre poetas construtivos e inspirados não é nova, mas remonta ao ensaio de Schiller “Poesia ingênua e poesia sentimental” (1800), porém a grande novidade na reflexão feita pelo pernambucano é a observação sobre a situação moderna do velho embate: haveria uma ausência de consenso quanto aos princípios estéticos que tornou a poesia moderna

⁸³ SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Coleção *Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2011. p.17.

incompreensível. Tal ausência de regras conduziu a uma atomização, ou seja, cada poeta, cada artista, define suas próprias regras como bem entender; procedimento que levou à perda do leitor como “contra-peso” da atividade poética e, mais radicalmente, à morte da comunicação em literatura.

O que ressalta e solicita uma análise mais detida é o fato de dois críticos contemporâneos, em ensaios publicados em 2010 e 2011, revisitarem o texto de João Cabral ao apresentar a obra de poetas dos anos 1970. Justamente por que, ao falar em poetas “dos anos 1970”, o que se costuma evocar é um tipo de poesia elaborada em oposição aos princípios cabralinos do rigor, da impessoalidade, da construção.

No entanto, o que leva esses críticos a rever tal oposição é a importância concedida por Cabral ao princípio comunicativo em poesia, princípio que marca também a poesia de Ana Cristina Cesar e de Paulo Leminski, ainda que por vias diversas. Em Cabral, esse propósito comunicativo se dá com a recusa do espontaneísmo e dos elementos pessoais, que caracterizariam o “individualismo” em poesia, tornando-a, portanto, incapaz de atender às expectativas do leitor, incapaz de responder a uma demanda de coletividade. Em Ana Cristina, essa demanda é respondida pela “retórica da correspondência”, conforme define Siscar, caracterizada não só pelo uso recorrente dos gêneros carta, diário e cartão-postal, mas pela inclusão de vocativos, interpelações, referências a dados circunstanciais, que caracterizam um “exibicionismo da intimidade”. Tal exibicionismo, ao contrário do que supunha Cabral, não equivale à expressividade biográfica e ingênua do poeta inspirado, mas cumpre a função de provocar o leitor. Em seu texto, Siscar ressalta muito apropriadamente a ambivalência contida nessa provocação: ela tanto irrita, como seduz; e acrescenta que, em Ana C., “A intimidade é provocativa, ou provocante, porque solicita a relação”⁸⁴.

A “retórica da correspondência” implica uma destinação, um lançamento ou *envio* ao outro. São, portanto, dois modos diversos de se relacionar com o outro. Em Cabral o horizonte coletivo está nas escolhas temáticas e formais que o poeta faz, já em Ana Cristina, observa Siscar, está na atitude que comanda a relação com a alteridade:

Para Ana C., como para Cabral de certo modo, isso se dá na maneira pela qual se mobiliza o outro no poema. Com a diferença de que, em vez

⁸⁴ *Idem*, p.31.

de ir ao encontro da expectativa que o poeta tem dessa alteridade, sua poesia vem de encontro a ela, na rota de um enlace que não deixa de ser também uma “colisão”.⁸⁵

É nesse embate, portanto, que se constrói a subjetividade. E a ênfase no corpo e na intimidade, na poesia de Ana C., constitui o modo como ela é destinada – endereçada - ao outro, conforme Siscar. Essa destinação, contudo, é marcada por dificuldades e percalços: não se sabe nunca quem é o outro, as identidades em jogo aparecem rasuradas e fragmentadas, sem definição possível. Porém, é o desejo do outro e o procedimento de mobilização que configuram o que Siscar chama de “ética da alteridade” na poesia de Ana C. Esse “outro”, a segunda pessoa, não seria um puro artifício discursivo, mas a marca de uma “dupla negação provocante”: o interlocutor, no texto, é que “dá corpo e linguagem ao descompasso com a experiência”⁸⁶.

Nesse sentido, se Cabral reivindicava, como meio de sobrevivência para a poesia, a adequação à tradição e ao horizonte coletivo de expectativas; com Ana C. o modo de sobrevivência é o endereçamento por meio da provocação:

Trata-se, no fundo, de outro tipo de experiência da ética, em que a técnica [...] em sua produtividade característica, [é] um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos; um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança.⁸⁷

A literatura e a poesia como um espaço de *convivência* é a concepção que atua também na escrita de Paulo Leminski. Em seus textos é possível identificar a percepção aguda do seu tempo, como se pode ver no ensaio/anseio crítico “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, com a constatação do impacto sensível e cultural causado pelos meios de comunicação:

⁸⁵ *Idem*, p.23.

⁸⁶ *Idem*, p.44.

⁸⁷ *Idem*, p.48.

Ao grosso da população, o rádio, o disco, o cinema e a TV chegaram e chegam antes que o livro, o texto escrito. Imensos contingentes da população do país saltam diretamente do mundo rural e oral do folclore para a informação veiculada por meios eletrônicos. Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiros atingidos pela TV. A cultura letrada quando chegar a esse povo, não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar logo num público de rádio e TV.⁸⁸

É nesse cenário que o poeta se coloca, e é a ele que pretende responder com uma linguagem que, seja nos textos poéticos, na prosa ou na crítica, é caracterizada pela simplicidade, pelo uso de gírias e expressões coloquiais, pela frase curta, pelo raciocínio veloz que, contudo, produz eco – ressonâncias – de um vasto repertório. Não é mera coincidência o interesse e as experiências do poeta como apresentador de programas na televisão, como músico e compositor, como roteirista de HQ e, especialmente, como publicitário.

Nesse sentido, assim como Siscar detectou em Ana C., podemos também falar em uma “retórica da destinação” ou do “envio” no trabalho de Leminski. E envio, em francês *envoi*, palavra que remete à voz, *voix*, mas também aos dêiticos: *voici*, eis aqui, e *voilà*, isso, por isso.

Ainda que não faça uso recorrente dos gêneros da destinação, há nos textos do poeta curitibano a construção de uma relação, promovida pelo uso da primeira e da segunda pessoas do discurso. Tal política está presente em poemas como:

o barro
toma a forma
que você quiser

⁸⁸ LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997. p.19.

você nem sabe
 estar fazendo apenas
 o que o barro quer ⁸⁹

E fica evidente também nos seus escritos críticos - ou *críticos*:

[...] Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis.⁹⁰

Ou nas cartas a Régis Bonvicino:

temo todo o isolamento porq temo pela causa do
 signo
 nem que seja maiakovskianamente eu quero o
 diálogo
 isto é ir lá gritar brigar
 parar para ensinar e apreciar aos mestres pertence
 eu sou um guerreiro
 um dia serei um mestre
 mas agora estou em idade guerreira
 afoito⁹¹

Tanto no poema (com a interpelação, gesto de dirigir-se ao outro) como na carta ou no texto crítico o *desejo* de diálogo, desejo de *atingir* o leitor, é manifestado. Esse desejo, enquanto marca textual, mostra que se de um lado a poesia de Leminski se encaixa na crítica cabralina à tematização dos elementos corriqueiros e menores da vida, por outro lado ela escapa à condenação de hermetismo e autocentramento. Pelo privilégio dado à comunicabilidade, a proposta executada nos trabalhos de Leminski se aproxima daquilo que reivindicava Cabral:

Na verdade, quando se escrevia para leitores, a comunicação era indispensável e foi somente

⁸⁹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.90.

⁹⁰ LEMINSKI, Paulo. "Teses, tesões". In: *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997. p.18.

⁹¹ BONVICINO, Régis [Org.]; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.95.

quando o autor, com desprezo desse leitor definido, começou a escrever para um leitor possível, que as bases do hermetismo foram fundadas. Porque neste momento, a tendência do autor foi a de identificar o leitor possível consigo mesmo.⁹²

Em Leminski, a comunicabilidade é *determinante* - define seu procedimento e o tipo de linguagem utilizada. No entanto, devemos ressaltar que o “desejo de diálogo”, como vimos no excerto da carta mencionada, é acompanhado de *briga*, de *grito* e de uma apreciação aos mestres. E talvez essas sejam as questões relevantes da poética de Leminski. Ali, o *outro* é tanto o leitor (futuro) quanto a tradição (passado) e, assim como em Ana C., a relação – desejada – com o *outro* não é pacífica, nem ideal(izada), não é encontro ou comunhão; mas se dá pela via de uma *tensão*.

O princípio da comunicabilidade, ainda, está vinculado a certa responsabilidade histórica do escritor com sua cultura, mas, principalmente, com seu tempo, como afirma em carta a Bonvicino:

uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. Afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses...

silogismo nazi: o povo não entende poesia nova/
logo/ o povo é uma merda...

estou interessado agora em estruturar conteúdos.
Só me interessa o que tenho a dizer. E só me interessa dizer o q interesse a vários, a muitos.
Quero sentidos. [...]

o classicismo implícito na coisa concreta que leva a eliminar o presente, as menções explícitas ao atual, ao circunstancial, ao efêmero... uma poesia q já quer nascer universal, geral, genérica, nasceu morta...

⁹² MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Marly de Oliveira [Org.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.735.

escrever os signos explícitos deste momento:
programar clarezas⁹³

O jogo provocativo aqui, para retomar a conversa com Siscar e Ana C., é evidente, e o *modus operandi* é “programar clarezas”. A comunicação, assumida como escolha *determinante*, está vinculada à vida; a poesia, portanto, precisa *interessar*. Não coincidentemente, o poeta materializa essa proposta por meio de uma aproximação das técnicas publicitárias; atividade profissional que exerceu por um bom período.

A publicidade é a técnica que opera com uma economia particular: dizer o máximo com o mínimo; acertar o alvo com velocidade; o leitor/consumidor. Essa é a opção entrevista em boa parte dos trabalhos de Leminski: a síntese e a concisão. E, de alguma maneira, esses princípios são empregados na construção do texto para armar um efeito sedutor (galante, elegante) e penetrante no modo como atinge – toca e atravessa – o leitor. Entretanto, seria preciso observar também o caráter exortativo presente no tempo verbal imperativo, afinal, como foi visto na análise que De Man faz da obra de Rilke, a sedução se dá por via *pessoal* e seu efeito é o de um *domínio*.

2.3 A aparência e a retórica do desejo

A comunicação poética, portanto, não está ligada à defesa de um potencial representativo da linguagem. Apesar de diretamente relacionada com um momento histórico no qual a teoria da informação ressoava, o princípio comunicativo no trabalho de Leminski não prevê o entendimento ou o consenso em torno de uma mensagem transmitida ou transmissível, pelo contrário, ele é configurado por sedução, grito, briga. É, portanto, muito mais o desejo que promove a *comunicabilidade*.

Na dinâmica do texto, uma cumplicidade é estabelecida por meio do plano sonoro do poema. Esse plano sonoro se constitui de recursos propriamente poéticos como rimas, aliterações e assonâncias, mas também pela linguagem simples e pelo vocabulário coloquial, que de início conferem à poesia de Leminski um caráter “fácil”, no sentido de não requisitar uma habilidade de leitura especializada (além da

⁹³ BONVICINO, Régis [Org.]; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.112-113.

brevidade que caracteriza seus poemas), fatores que propiciam uma leitura “rápida”. O material linguístico dos poemas é a linguagem cotidiana; e seus temas do mesmo modo, parecem referir-se a uma experiência geral, *comum* ao homem moderno, urbano. Esses elementos conferem ao poema um tom de “história conhecida”, de conversa já ouvida. O procedimento é também empregado no *Catatau* (que se distingue drasticamente dos poemas por sua extensão), no qual encontramos o recurso a provérbios, ditos populares, neologismo, outras línguas e referências culturais que constituem o fluxo de uma prosa delirante (nada simples, ou fácil, para marcar uma importante diferença deste com os demais textos de Leminski).

Esses princípios são a resposta ao desejo de comunicação e estão amparados em fundamentos retóricos muito anteriores à Modernidade. Roland Barthes, no estudo *A retórica antiga*, persegue as diversas transformações e diferentes sentidos que o saber retórico possuiu ao longo da história ocidental. A retórica platônica estava estruturada sobre o pilar da dialética e carregava o significado de um *pensar em comum*. Barthes a chama de retórica *erotizada*, justamente por consistir em uma concessão do diálogo entre mestre e discípulo:

Assim todas essas partículas de acordo – que encontramos nos diálogos de Platão e que nos fazem sorrir (quando não nos aborrecem) por sua simploridade e vulgaridade aparentes – são na realidade ‘marcas’ estruturais, atos retóricos.⁹⁴

Em um momento posterior, a retórica expande sua atuação e passa a ser sinônimo de “cultura geral”, envolvendo todo o conhecimento que passava pela palavra. Esse saber era transmitido por meio do ensino escolar, que possuía o caráter agonístico de um treinamento desportivo, ou seja, visava formar “atletas da palavra”. Nesse contexto, professor e estudantes eram “combatentes” e um dos principais exercícios consistia no duelo de ideias, equivalente a um debate regrado em que cada expositor busca derrotar seu oponente por meio do manejo da linguagem: “A palavra é objeto de prestígio e poder regulamentados. A agressividade é controlada por um código de leis”⁹⁵.

⁹⁴ BARTHES, Roland. “A retórica antiga”. In: COHEN, Jean [Org.]. *Pesquisas de retórica*. Trad.: Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis, Vozes, 1975. p.155.

⁹⁵ *Idem*, p.164.

Já na Idade Média, a cultura será organizada no chamado *Septenium*, que por sua vez estava dividido em dois grandes eixos, correspondentes a duas vias da sabedoria: o *Trivium*, que compreendia Gramática, Dialética e Retórica; e o *Quadrivium*, que envolvia Música, Aritmética, Geometria e Astronomia. No *Trivium*, portanto, estava o estudo da palavra em seus variados aspectos, porém é preciso considerar que a palavra não possuía, para essa compreensão, o caráter de veículo ou de portadora de outra coisa além de si própria, a palavra não era a mediadora da alma, da paixão ou da verdade (como depois virá a ser), ela era *techne*, construção; e toda a taxionomia e categorizações que os antigos tratados de retórica nos apresentam atestam esse entendimento.

Dentre os principais elementos da retórica estava a *Tópica*, que pode ser definida como um repertório de lugares vazios, promovendo a associação de ideias, com forte função mnemônica. A *Tópica*, conforme Barthes, subdivide-se em “lugares comuns” e “lugares especiais”. Os primeiros são definidos por uma relação de adequação entre o discurso e o público, com a finalidade de estabelecer correspondência do discurso com a experiência (e a expectativa) geral, *comum* – tal correspondência deve ser sempre o ponto de partida do discurso para realizar o seu propósito persuasivo.

Já a parte da *Inventio*, dedicada a comover, compreende uma “técnica das paixões” (ou uma “retórica psicológica”, nos termos de Aristóteles), ancorada no *verossímil* – aquilo que se julga que as pessoas sentem e pensam; sem se preocupar com a investigação de um “interior”. Para isso, importa o domínio de dois aspectos: com o primeiro, o orador deve causar boa impressão por meio da exibição dos atributos de caráter que o público espera dele (*ethe*) - esse princípio não possui relação alguma com a noção moderna de “sinceridade”, pois ele também é uma *techne*, uma conotação. O segundo aspecto refere-se aos afetos do público (*pathe*), sendo que as paixões caracterizam-se por sua aparência externa: aquilo que as motiva, seu objeto e a forma reconhecível como se manifestam. Os afetos correspondem àquilo que *comumente* se pensa sobre eles, de modo que fica evidente, portanto, a relevância dada à “opinião universal” e ao “verossímil” pela Retórica Antiga:

Para Aristóteles, a opinião do público é o dado primeiro e o último; nele não existe ideia alguma de hermenêutica (de decifragem). As paixões são trechos prontos de linguagem que o orador deve simplesmente conhecer bem. Daí a ideia de uma

grade das paixões, não como uma coleção de essências, mas como um conjunto de opiniões.⁹⁶

Já a *electio*, é a parte da *Elocutio* que trata dos ornamentos do discurso e é nela que encontraremos o germe de uma reflexão mais aprofundada sobre a linguagem. A possibilidade de escolha entre um vocábulo e seu sinônimo, entre uma figura ou outra, faz parte da linguagem em si, e é essa propriedade que gera os efeitos de polissemia e conotação no discurso; tais conversões são os *tropos*. Barthes chama atenção para o uso dos termos “ornamento” e “cores” no tratamento desse aspecto, e observa que eles já apontam para uma concepção da linguagem específica: a linguagem possuiria um nível normal, um uso em sentido “próprio” ou “comum”, a partir do qual se pode acrescentar os ornamentos – cores, luzes, flores – e então fazer dela um uso “figurado”, distanciado. Nesse processo, são os ornamentos que concedem à linguagem o efeito de *estrangeiridade*, necessário para tornar a palavra agradável – sedutora, provocativa.

Roland Barthes mostra ainda como no período posterior à Idade Média a retórica perde espaço e fica restrita a um saber escolar, cultivado em grande parte pelos jesuítas. Nesse contexto de decadência da retórica viveu o jesuíta Baltasar Gracián, que é quem irá paradoxalmente dar um tratamento laico aos princípios retóricos. Em seu tratado sobre o princípio da *discrição*, *El discreto*, encontramos uma teoria sobre um modo de conduta que inclui uma técnica da palavra muito especial. Em Gracián, a abordagem da discrição se ancora na postura de *desengano* diante do mundo; é desenganado o homem que se sabe abandonado neste mundo, sem vínculo com o divino ou mesmo com uma coletividade humana, se assume responsável por seus atos e por seu destino. *El discreto* apresenta, assim, uma teoria sobre “el arte de ser persona”; isso porque, conforme esse entendimento, o homem “não nasce feito”, mas precisa “fazer-se” ao longo de toda uma vida.

Aurora Egido, no prefácio à edição de 1997, previne que *El discreto* deve ser lido na “vertente otimista do humanismo cortesão”, e observa que a obra possui duas facetas: ética e estética, configurando uma “filosofia prática”. Esse estatuto dado à Retórica por Gracián, um *modus operandi* não restrito ao plano do discurso, que se espraia e se configura como um *modo de vida*; como modo de estar no mundo – é que norteia o recurso à retórica para o presente trabalho.

⁹⁶ *Idem*, p.204.

Em estudo recente sobre a retórica, o norte-americano David Wellbery (2008) percorre o movimento de decadência da retórica ao longo da modernidade, e identifica seu ressurgimento contemporâneo sob a forma do que ele denomina “retoricidade”. Wellbery define a Retórica antiga como a “tradição da arquitetura do discurso e do adorno, que, como os paradigmas greco-romanos de organização espacial, dominaram a produção, interpretação, ensino e transmissão de discurso e escrita na Europa da antiguidade ao Iluminismo e ao período romântico.”⁹⁷ Essa tradição, já no século XVIII começa a se deparar com certas “condições de impossibilidade” que culminarão na obsolescência da retórica, como o estudo de Barthes já demonstrou. Dentre as condições apontadas pelo norte-americano, três merecem uma discussão atenta: a premissa da objetividade para o conhecimento científico; os valores da “subjetividade” e da “autoria” no campo literário; e a substituição da comunicação oral pelo texto impresso, como decorrência da alfabetização.

Se, ao longo do período romântico, estes pressupostos implicaram a desvalorização crescente da Retórica, com a modernidade entram em curso transformações que vão levar água ao desmoronamento do ideal de “objetividade” científica e à descrença na neutralidade do discurso científico e prático. Do mesmo modo, a modernidade abala a centralidade do sujeito na literatura e a ênfase na criatividade e expressão individuais, para isso contribuíram saberes como a psicanálise, a sociologia, a linguística (para essa mudança, Wellbery lembra que a famosa frase de Rimbaud, “Je est un autre”, é emblemática). Quanto ao terceiro aspecto, na modernidade avançada assistiremos à decadência da imprensa, que cede espaço para a televisão, o filme e, posteriormente, para o computador e a internet; de forma que a comunicação será, cada vez mais, visual e auditiva.

É nessa cena que Wellbery identifica o retorno da retórica, com a diferença de que ela não se configura mais como um saber ou uma *techne* específica e codificada, mas a *retoricidade* está disseminada pelas instâncias discursivas, sem estar restrita a instituições ou campos do conhecimento definidos, ela é o discursivo *em geral*:

A retoricidade [...] manifesta o caráter sem fundamento do discurso, que se ramifica

⁹⁷ WELLBERY, David E. “Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica”. In: *Neo-retórica e desconstrução*. Trad.: Angela Melim. Rio de Janeiro; Eduerj; 2008. p.28.

infinitamente no mundo moderno. Por essa razão, não permite qualquer metadiscorso explicativo que já não seja ele próprio retórico. A retórica não é mais o título de uma doutrina e uma prática, nem uma forma de memória cultural; torna-se, em vez disso, algo como a condição de nossa existência.⁹⁸

A retoricidade, portanto, com seu caráter generalizado, aproxima-se de um *modo*, uma prática. A pergunta, então, seria de que forma essa retoricidade está próxima daquela “filosofia prática” elaborada por Baltasar Gracián em meados do século XVII?

O filósofo italiano Mario Perniola, no estudo já citado *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*, analisa traços da cultura egípcia e barroca que retornam em outros momentos da história no Ocidente, e observa que a cultura barroca não é predominantemente decorativa, como algumas leituras apontaram, mas está marcada pelo “caráter direto, operativo, pragmático do saber seiscentista”⁹⁹. O homem barroco, define Perniola, é portador de um saber *estratégico*, que tem menos a ver com uma relação de princípios determinados, e mais com um *modo de ação* diante das variadas circunstâncias vividas:

[...] a diversidade dos tempos e das situações varia os efeitos das coisas iguais. O que, ao contrário, deve permanecer estável é a condição de possibilidade de cada sucesso: a calma, a perfeição interior entendida como âmbito enigmático e incompreensível entre o ser e o nada.¹⁰⁰

Na contemporaneidade, conforme a análise de Perniola, esse “efeito barroco” atinge a filosofia depois que o pensamento ultrapassa a “ilusão etnocêntrica” de que foi vítima ao longo de toda uma tradição e dirige-se para o estudo da relação entre filosofia e as línguas; e entre a filosofia e as instituições – configurando o que o autor chama de “inexpressionismo filosófico”:

⁹⁸ *Idem*, p.131.

⁹⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad.: Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, Argos, 2009. p.149.

¹⁰⁰ *Idem*, *ibidem*.

O inexpressionismo filosófico se determina, em última análise, como um novo tipo de universalismo: ele abandona a militância a favor desta ou daquela teoria e reconhece as alteridades, a multiplicidade de línguas, de culturas, de condições de transmissão dos conhecimentos. Todavia, não se limita a um relativismo genérico: trata-se de compreender a dinâmica da comunicação deles, da mistura deles, do trânsito incessante de ideias, de modelos, de dispositivos de todo tipo no planeta inteiro.¹⁰¹

O pensamento contemporâneo, portanto, será profundamente alterado pela perda da “neutralidade”, como vimos com Wellbery, pelo reconhecimento de que a cultura e o sujeito são sempre *interessados* – e decorre daí a compreensão de que a filosofia é um *agir* sobre o mundo. Esse agir é marcado, vale ressaltar, por uma ausência de pressupostos rígidos e por uma grande atenção à circunstância presente. Nesse sentido, não se define por filiações teóricas ou estéticas.

Para entender isso devemos lembrar que para o pensamento dos seiscentos o belo está marcado pela noção de *agudeza* (como visto no início deste capítulo)¹⁰²; uma beleza que é pontuda, pungente e cortante, como uma agulha ou uma espada, diferente da conotação dada ao belo pelas estéticas clássica e moderna. A beleza barroca, portanto, não se destina meramente à contemplação estética, mas está ligada ao êxito, pretende-se *efetiva*. Por conta disso, o homem de letras será visto como um combatente, um guerreiro (Perniola lembra que *O herói* é o título da primeira obra do jesuíta): “a vida é milícia contra a malícia; pensar, falar e agir agudamente são condições de sobrevivência num mundo em que as coisas não são consideradas por aquilo que são, mas por aquilo que parecem”¹⁰³.

Se a noção de *aparência* será marcada, ao longo da história e também na contemporaneidade, pelo valor da falsidade e do ocultamento, aqui ela deve ser pensada como uma forma de *relação*, de *exposição* ou de *publicação*; um exibir-se diante de um outro – uma

¹⁰¹ *Idem*, p.166.

¹⁰² “Platão já dizia que o belo se parece com algo doce, liso, claro, e a mesma concepção de belo é reafirmada por Edmund Burke em ‘Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo’”. *Idem*, p.171.

¹⁰³ *Idem*, p.172.

comunicabilidade que não deixa de ser um modo de existência, para retomar o que nos trouxe até aqui.

Para esse combate o pensamento é fundamental, ressalta Perniola:

Esta postura não é feita só de palavras e de ações, mas finca suas raízes num pensamento, numa *teórica flamante*, num novo pensar chamejante e vivo como o fogo, cuja característica essencial é a agudeza, a capacidade de penetrar os espíritos para exercer sobre eles um poder que se sustenta sobre a atração, o charme, o binômio *cultura y aliño*. O aspecto político é inseparável do aspecto erótico: penetrar é possuir. [...] A palavra *galliardia* parece particularmente adequada para sublinhar o aspecto estratégico e vigoroso, prático e valoroso da agudeza, que implica certa autoconfiança e desenvoltura que nos permita entrar nas coisas difíceis como se fossem fáceis e saber escapar dos obstáculos.¹⁰⁴

A comunicabilidade em Leminski não está distante, portanto, do belo estratégico que caracteriza a agudeza, feita de sedução e de enfrentamento, constitui não a mera transmissão de uma mensagem, mas o acontecimento de um contato na palavra, que tem um caráter fugaz e *efetivo*. Essa efetividade é o que importa. Em carta à Bonvicino, Leminski afirma repetidas vezes: “é a linguagem que está a serviço da vida/ não a vida a serviço da linguagem”¹⁰⁵.

Tal entendimento é o que decorre na escrita “fácil” de Leminski, uma escrita que – seja nos poemas, seja nos textos críticos, nas traduções e nas cartas – quer-se despida de erudição ou intelectualismos:

No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de “facilidades”, cuja dosagem controlo e regulo. Mas não tenho obsessões. Não sou poeta de temas.

¹⁰⁴ *Idem*, p.173.

¹⁰⁵ BONVICINO, Régis [Org.]; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.112-113. p.53.

Tenho um horror pop a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário.
 O resultado deve ser raro, os ingredientes têm de ser simples.
 Tem um difícil que é fácil. E um fácil que é muito difícil. Prefiro este.¹⁰⁶

Conforme o trecho, o fácil não é simplesmente o oposto do difícil, mas aquilo que o contém. O fácil não é o imediato, mas para essa poética é o que se obtém no trabalho do texto, é o artifício – e o resultado desse artifício será, paradoxalmente, a espontaneidade. Sem abrir mão do pensamento¹⁰⁷, que continua a ocupar papel fundamental nessa escritura, a opção pelo vocabulário comum e dicção quase oral conferem aos textos uma aparência de obviedade e de transparência. Mas essa aparência não é apenas o ocultamento de uma técnica, ela é o próprio texto. É a partir daí que podemos pensar um conceito de transparência que nos permita desviar da leitura dual, que separa a forma e o conteúdo do poema. Para isso é preciso voltar ao aspecto erótico já apontado ao longo deste trabalho, e observar como ele *aparece* nos textos de Leminski - sem esquecer que o erótico é necessariamente político.

Em texto de 1969, intitulado “O estilo e sua imagem”, Roland Barthes interroga-se sobre a imagem que temos do estilo. Para responder a essa pergunta, o autor irá analisar o modo como o estilo foi compreendido ao longo do tempo, um modo que apesar de passar por mudanças manteve a estrutura binária: primeiro como uma relação entre *fundo e forma*; e posteriormente como *norma e desvio*.

Para o primeiro binômio, o estilo seria uma adequação da forma do texto - sua *aparência* - ao fundo - o conteúdo ou a mensagem. Esse modo de pensar levantava questões problemáticas como a obrigação que teria a forma de se subordinar ao fundo; ou de disfarçá-lo. Barthes observa que, de certo modo, essa divisão sobrevive na compreensão do “texto como a superposição de um significado e um significante, sendo

¹⁰⁶ *Idem*, p. 193.

¹⁰⁷ “‘Estilo’ também não existe. Não existe isso que se chama ‘escrever bem’. Existe é *pensar* bem. Escrever é pensar. Quem pensa mal, escreve mal. Não há habilidade retórica que consiga disfarçar um pensamento fraco ou medíocre.” LEMINSKI, Paulo. “Sem eu, sem tu, sem ele”. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997. p.74.

então o significado fatalmente vivido [...] como um segredo que se esconde atrás do significante”¹⁰⁸.

Porém, qualquer visão do texto como composição binária acarreta problemas insolúveis. No primeiro caso, se tentamos despir um texto de sua forma (adereço, decoração) o que encontramos não é jamais o fundo (ou o significado), mas sempre outra forma, ou outro significante, numa cadeia infinita. Diante do que irá concluir:

Então não mais podemos ver o texto como a composição binária de um fundo e de uma forma; o texto não é dúplice, mas múltiplo; no texto só há formas, ou, mais exatamente, o texto em seu conjunto, não é mais do que uma multiplicidade de formas – sem fundo.¹⁰⁹

O estilo, então, é uma categoria fundamentalmente histórica e não universal. Para o código escrito, o estilo define-se sempre com relação à frase (o objeto da linguística) e sua unidade, em oposição ao código falado, marcado por interrupções, acréscimos e gestos. A frase é, ressaltava Barthes, um objeto estilístico: “a ausência de rebarba, na qual ela se realiza, é, de certo modo, o primeiro critério do estilo; vemos isso por dois valores propriamente estilísticos: a simplicidade e o cunho; ambos são efeitos de limpeza [...]”¹¹⁰.

¹⁰⁸ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004. p.169.

¹⁰⁹ *Idem*, p.161.

¹¹⁰ *Idem*, p.155. Interessante aproximar da afirmação de Leminski texto “Forma é poder”: “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 as aparências de uma objetividade, uma Universalidade que – supostamente – retrata as coisas ‘tal como elas são’”. LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997. p.47.

2.4 A transparência e outros impasses

*azuis como os sorrisos das crianças
e pesados como os provérbios das velhas
anos cultivei a ideia do poema
coisa inteira, ovo, ânsia e antena,
meus poemas são ideias
ontem, coisa inteira, hoje, apenas manchas*
Paulo Leminski

Em outro texto também reunido no volume *O rumor da língua* e não por acaso chamado “A imagem”, Barthes trata da linguagem como *Mákhe*: um combate, uma batalha¹¹¹ - dimensão que ainda hoje está presente na tradição do “debate intelectual”. Nesse duelo, há dois lugares opostos para a linguagem: o da Burrice e o do Ilegível; o interessante é que o autor associa a primeira à transparência e o segundo à opacidade. O texto ilegível causa o incômodo e a desconfiança, do mesmo modo que o texto fácil¹¹². Entretanto, desperta o desejo de legibilidade:

Tenho vontade de que os textos que recebo sejam “legíveis”. Como? Por um trabalho da Frase, da Sintaxe; aceito o “tético” (ligado à frase por Julia Kristeva a propósito da Olofrase), mesmo que tenha de dissimulá-lo por outros meios que não os da sintaxe. Uma frase “bem feita” (segundo um modelo clássico) é clara; simplesmente, ela pode ser puxada para certa obscuridade por certo uso da elipse: é preciso dosar as elipses; as metáforas também; uma escrita constantemente metafórica me esgota.¹¹³

Em seguida, Barthes apresenta uma ideia que chama de

¹¹¹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004. p.435.

¹¹² “Determinado texto é dito ‘ilegível’. Tenho uma relação de ardência com a ilegibilidade. Sofro por um texto me ser ilegível, e eu fui muitas vezes acusado de ser ilegível. Reencontro aqui o mesmo transtorno que me dá a Burrice: serei eu? Será o outro? Será o outro que é ilegível (ou burro)? Serei eu que sou tacanho, inábil, eu que não compreendo?”. *Idem*, p.436.

¹¹³ *Idem*, p.437.

“estapafúrdia”: o trabalho da frase está carregado de amor pelo outro, pelo leitor. E pergunta-se: “Caridade do Tético, *Ágape* da sintaxe? Na teologia negativa, a *Ágape* é penetrada por *Éros*, logo: erotismo da Frase ‘legível’?”. Retornamos, assim, ao aspecto erótico contido no texto poético. O erótico é o modo como o texto se *dá a ver*, sua exposição; o tornar-se público, lançar-se ao público, seu *envio*. E devemos lembrar que a publicidade, profissão exercida por Leminski, é técnica de criar desejos. Ela permeia a sua escrita, e a leva, entretanto, numa direção diferente daquela que terá para os poetas concretos, especialmente para Haroldo de Campos, isso por que se apresenta desintelectualizada¹¹⁴.

Essa exibição funciona de modo semelhante ao princípio de *comover* da retórica antiga, pois busca estabelecer uma correspondência com o público. Esse processo envolve não a identificação (plana, pacífica, com a sensibilidade de um sujeito) mas aciona um *pathos* que é comum e verossímil – uma *imagem* sensível. A aparência, então, antes de ser o caráter falso da escrita é sua própria materialidade. Vale lembrar que Leminski, leitor de Lukács defendia que, em literatura, a forma é que é social¹¹⁵. Ou seja, ela é que estabelece relação – e aqui percebemos, novamente, um ponto de contato entre Leminski e Cabral.

Assim, o uso da linguagem em Leminski, ao situar-se no terreno do comum, da comunicabilidade, configura-se como uma transparência. Mario Perniola, em *Desgostos*, detém-se sobre o fenômeno complexo da

¹¹⁴ O crítico argentino Mario Camara explora a relação tensa entre Leminski e a poesia concreta a partir das noções do rigor e da paixão, fundamentais no trabalho do poeta. O intelectualismo concretista é recusado por excluir justamente a paixão. CAMARA, Mario. “Paulo Leminski: historia de un cuerpo” In: *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña* (1960-1980). Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011. p.204.

¹¹⁵ “Ninguém nos perguntou antes que língua a gente gostaria de falar. Quando você vê, você é passivo em relação àquela língua sobre a qual, como todas as formas sociais, você não tem poder. Você já chegou numa língua na qual você diz, por exemplo, no indicativo: eu estou, tu estás, ele está. Você não pode dizer: eu estejeto, tu estejermes, eles estejarando. Isso você não pode fazer. Não há Guimarães Rosa que tenha poderes, o próprio Rosa que leva isso a extremo limite, e os concretos, aquelas tentativas de romper com isso. Mas há um limite além do qual você não pode ir. As formas são sociais, dizia Lukács. E isso realmente é uma grande intuição de Lukács. O social na arte é a forma, o conteúdo é por conta de cada artista. [...] Todo artista é limitado já a priori por uma língua e por um estoque de formas.” LEMINSKI, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. In: NOVAES, Adauto [Org.]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p.287.

transparência e a compreensão que dele teve o pensamento do século XVI, especialmente sob o modelo do vidro:

o corpo transparente une em si mesmo as características opostas da materialidade e da indivisibilidade. Sempre foram consideradas realmente como alguma coisa enigmática e maravilhosa, tanto na tradição ocidental quanto naquela oriental, as substâncias transparentes, como os vidros e os cristais”.¹¹⁶

A propriedade de um corpo transparente é a de deixar passar a luz através de si, ela acarreta uma transmissão, uma *beleza dinâmica* que ao mesmo tempo é afiada e transparente, cortante e invisível, características que fundam o que Perniola chama de *sprezzatura*:

A transparência da *sprezzatura* consiste em tornar invisíveis o trabalho, o zelo, a aplicação necessários para fazê-los mestres numa arte do fazer e do viver, gerando a impressão de contiguidade e da espontaneidade, mas pressupõe na realidade um saber sutil e uma habilidade consumada.¹¹⁷

A transparência no texto acarreta mais do que uma categoria exclusivamente estética, ela reúne ação, pensamento e linguagem – configura, portanto, uma vida. Perniola demonstra em seguida, contudo, a conotação diversa que a transparência terá com o Iluminismo e com Rousseau, como uma comunicação “sem reservas”; uma transparência de si para si mesmo, como auto-conhecimento. Rousseau deseja a transparência incondicional, sem obstáculos, o que de modo algum será possível; pois a transparência é sempre algo material, concreto, cujo valor está na passagem, no trânsito que propicia. Além disso, a transparência conjuga dureza e fragilidade: o vidro é impenetrável ao tato, mas corre sempre o risco de ser quebrado.

Outra característica do vidro é seu funcionamento como filtro – especialmente os vidros coloridos ou texturizados -, ele permite a passagem seletiva da luz, que produz efeitos variados e faz com que “o

¹¹⁶ PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, Editora da UFSC, 2010. p.106.

¹¹⁷ *Idem*, p.107.

mundo surja para nós sob outra luz”¹¹⁸. Esse caráter seletivo da transparência é lido por Perniola como uma coexistência entre comunicação e reserva, o filtro de algum modo adia percepções, e nesse sentido, cria expectativa e surpresa¹¹⁹. Entretanto, a transparência pressupõe um mais além - algo opaco e não transparente que estaria por trás dela:

O reconhecimento de um horizonte que pode ser continuamente ampliado, mas não abolido, de um limite que pode ser sempre deslocado, mas não ultrapassado para sempre, revelam-se como condições da própria transparência. As experiências que descrevemos sob a noção de transparência implicam a existência de um contexto em que se inscrevem, de uma sociedade que as acolhe, de um contorno no interior do qual se movem. As coisas, a sua materialidade, opacidade, dureza essencial, a sua cor, permanecem em relação dialética com a transparência, que, por isso, é sempre relativa, mas também sempre concreta, histórica e terrestre.¹²⁰

A concepção iluminista da transparência, em seu ideal imediato, torna-a obscura e inerte:

O verdadeiro inimigo do transparente não é, por isso, o opaco, que constitui, aliás, o seu necessário e inseparável complemento, mas o obscuro, que impedindo a visão bloqueia qualquer possibilidade de conhecimento e de ação. A opacidade desenvolve uma função protetora essencial; a cultura, o saber, as artes, o processo

¹¹⁸ *Idem*, p.111.

¹¹⁹ Quanto à importância dada por Leminski ao inusitado e ao susto, vale lembrar: “Na mesa da poesia, prefiro a carne sem gordura, os ovos crus, a água na temperatura ambiente, a voz natural. Poesia tem que me surpreender. Poesia envolvente e insinuante me cheira a vigarice. Eu vejo logo o truque. Eu quero o susto e o eco do susto.” BONVICINO, Régis (Org.); LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.194.

¹²⁰ PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, Editora da UFSC, 2010. p.114.

de civilização, não menos do que os organismos vivos, têm necessidade de opacidade tanto quanto de transparência.¹²¹

O pensamento pré-moderno e a retomada que dele fazem os pensadores contemporâneos como Agamben e Perniola, mostra-se bastante prolífico para analisar a poética de Leminski e as questões que a atravessam, favorecendo o contraste necessário para entender problemas da modernidade – talvez da pós-modernidade – que afetam a arte e o pensamento contemporâneos. Importante observar ainda como nas questões abordadas e conceitos utilizados até aqui sobressai um forte vínculo com o olhar. A imagem, o caleidoscópio, a aparência e a transparência são todas noções visuais¹²². Essa discussão é bastante explorada já na primeira publicação de Leminski, ao longo da prosa poética do *Catatau* e o entorpecimento de Renato Cartesius em meio ao calor e à exuberância tropical atingem e suspendem o reinado da razão ‘esclarecida’. Porém, o problema se desdobrará também ao longo da produção posterior do poeta, as questões da aparência, da evidência e da semelhança podem ser encontradas em diversos poemas, como no poema “Impasse”, publicado em *Distraídos venceremos*:

¹²¹ *Idem*, p.117.

¹²² Para melhor entender a importância da imagem no trabalho de Leminski não se pode desconsiderar o seu vínculo com o simbolismo. Caio Ricardo Bona Moreira aborda essa relação em sua tese sobre a poesia de Dario Vellozo, na qual retoma estudo de Susana Scramim: “ a relação entre a poesia de Paulo Leminski e a poesia do final do século XIX se constrói e se mantém pelo desejo de produzir vida literária em um contexto de morte’. Essa aproximação desmonta algumas leituras consignadas que defenderam o esteticismo como a célula mater da poesia finissecular ao focar a importância que Leminski deu à experiência semiótica presente no poema simbolista, em que a vida é compreendida em sua materialidade, em seu aspecto sígnico. Os poemas, longe de se colocarem à procura de mundos longínquos e evanescentes – conforme comumente são lidos os poemas simbolistas -, ‘estão marcados por um senso de concretude, no sentido de que a composição se empenha na tomada de posse de um real não pacificado através da imagem’. Esse real não pacificado através da imagem franqueará uma justa aproximação entre o simbolismo e o expressionismo, dois movimentos que construirão, cada qual à sua maneira, máquinas de produzir imagens.” MOREIRA, Caio Ricardo Bona. *Ruínas de um tempo/templo ou sobrevivências de Dario Vellozo na literatura do presente*. [Tese] Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. p.34-35.

Parece coisa da pedra,
 alguma pedra preciosa,
 vidro capaz de treva,
 névoa capaz de prosa.
 Pela pele, é lírio,
 aquela pura delícia.
 Mas, por ela, a vida,
 a mancha horrível, desliza.¹²³

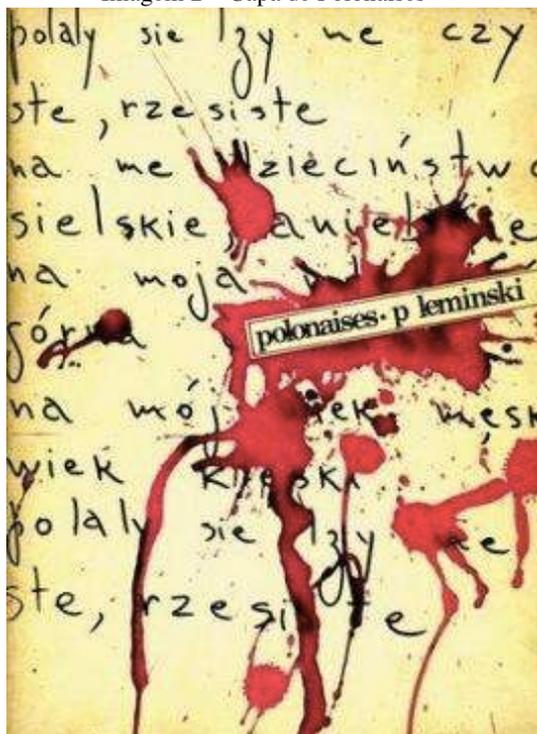
Novamente temos a brevidade, o vocabulário simples e os jogos sonoros com a repetição dos fonemas /s/, /l/, /d/ e/p/, temos também um contraste sutil e vigoroso ao longo da cadeia pedra/preciosa, vidro/treva, névoa/pele, lírio/mancha, delícia/desliza e delícia/horrível. Os significantes se reforçam, os significados se aproximam e se afastam, o vocábulo “horrível” pesa no verso final, cria um ponto de tensão: destoa da noção incerta “parece” que abre o poema e da sonoridade que predomina ao longo do texto, e que é retomada com verbo final “desliza”. O poema encena o texto na página, mancha na pele. Nele a escrita, a marca, é embate tenso entre aparências, suscetível a efeitos climáticos como névoa e treva, mas é sobretudo o espaço de trânsito da mancha *horrível*. A comunicabilidade, portanto, é comunicabilidade do *impasse*, dos limites da linguagem e da tensão que o papel – a pele, a superfície – carrega. Vale lembrar que, além de “Impasse”, a imagem da mancha aparece no poema de *O ex-estranho* que é epígrafe dessa seção, e também no poema final de *Caprichos & relaxos*, incluído na seção “Invenções” que reúne os poemas publicados anteriormente na revista concretista¹²⁴.

¹²³ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987. p.82.

¹²⁴ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.149.

Importante lembrar ainda a capa de *Polonaises* (1980), na qual há uma mancha sugestivamente vermelha sobrepondo o texto manuscrito em polonês:

Imagem 2 – Capa de *Polonaises*¹²⁶



A mancha de “Impasse” faz ecoar um outro poema, o intrigante “Noite da repartição” de Drummond (para continuar com as aproximações entre eles). Publicado no livro de 1945, *A rosa do povo*, é um poema dramático em que dialogam o Oficial administrativo, o papel, a porta, a aranha e outros habitantes do escritório. A certa altura desse curioso debate, a pomba surge e dirige-se aos demais:

[...]

Papel, homem, bichos, coisas, calai-vos.

¹²⁶ LEMINSKI, Paulo. *Polonaises*. Curitiba, Ed. do Autor, 1980. Primeira capa.

Trago uma palavra quase de amor, palavra de
 [perdão.
 Quero que vos junteis e compreendais a vida.
 Por que sofrerás sempre, homem, pelo papel que
 [adoras?
 A carta, o ofício, o telegrama têm suas secretas
 [consolações.
 Confissões difíceis pedem folha branca.
 Não grites, não suspires, não te mates: escreve.
 Escreve romances, relatórios, cartas de suicídio,
 [exposições de motivos,
 mas escreve. Não te rendas ao inimigo. Escreve
 [memórias, faturas.
 E por que desprezas o homem, papel, se ele te
 [fecunda com dedos sujos mas dolorosos?
 Pensa na doçura das palavras. Pensa na dureza das
 [palavras.
 Pensa no mundo das palavras. Que febre te
 [comunicam. Que riqueza.
 Mancha de tinta ou gordura, em todo caso mancha
 [de vida.
 Passar os dedos no rosto branco... não, na
 [superfície branca. [...] ¹²⁷

O gesto do poema, no *drama* drummondiano, contém palavras doces e duras numa *mancha* que é de tinta ou gordura, e que resiste à comunicação imediata. Nesse embate se coloca a escrita, o poema se oferece, se expõe ao outro, deseja um diálogo em sua forma dramática, entretanto, assim como em “Impasse”, o que ele comunica é mancha, *febre*.

Assim, o princípio da transparência no texto poético opera para encantar o leitor, mas também para desconcertá-lo, os mesmos efeitos provocados pela simplicidade no texto de Drummond, conforme Silvano Santiago. A transparência promove o charme, que atrai e provoca, excita e irrita o leitor disposto ao embate corpo a corpo com o poema. Em “Singular e anônimo”, texto de 1985, Silvano Santiago afirma que a linguagem poética é sempre travessia, ele diz: “O poema não é fácil nem difícil, ele exige – como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o

¹²⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 25ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2002. p.118.

desconhecido e o obstáculo. A escalada da leitura.”¹²⁸

Ou podemos dizer ainda, com Jean-Luc Nancy, que define a poesia como um *acesso*:

A poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: isso que deve ceder, e com esse fim começar por se esquivar, por se recusar. O acesso é difícil, não é uma qualidade accidental, o que significa que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil. Por ser ela a fazê-lo, parece fácil, e é por isso que, desde há muito, a poesia é vista como “coisa ligeira”. Ora não se trata unicamente de uma aparência. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede. Mas isso não significa que ela seja removida. Isso significa que ela é poesia, apresentada pelo que é, e que nós estamos comprometidos nela. De repente, facilmente, estamos no acesso, isto é, na absoluta dificuldade, “elevada” e “tocante”.¹²⁹

Algo da mancha está também no conhecido poema

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme¹³⁰

¹²⁸ SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. p.61.

¹²⁹ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad.: Bruno Duarte. Lisboa, Vendaval, 2005.

¹³⁰ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.64.

O charme é apenas a sobra após a diluição, é o que resiste, o que incita, que irrita e desafia¹³¹. A palavra francesa *charme* provém do radical latino *carmen* e é, portanto, vinculada tanto ao canto (*cano, canere*), como ao encanto, a fórmula mágica do feitiço ou do profeta, capaz de acessar o futuro. O charme, assim, é o que promove o acesso e nos coloca no lugar exato dessa absoluta dificuldade.

Além disso, o poema usa o pronome reflexivo e, com isso, faz do sujeito também o objeto. O sujeito escreve a si mesmo, simultaneamente ativo e passivo, e imediatamente se rasura, se dilui, *se desmancha*,¹³².

¹³¹ Em resenha a *Caprichos & relaxos*, Régis Bonvicino comenta o referido poema, como um exemplo dos poemas metalinguísticos/existenciais que compõem a obra poética de Leminski (ao lado dos poemas políticos e humorísticos): “O poema ‘apagar-me’[...] talvez seja um dos melhores do volume. A palavra francesa *charme*, derivada do latim, significa “fórmula encantatória” ou, também, “poema”, “verso”. Ao rimá-la com *desmanchar-me*, Leminski indica, entre outras coisas, a condição marginal do poeta em sociedades pós-industriais: o que nada vale mas que continua nomeando. O poema aponta, mais amplamente, para a desagregação do homem, com o passar do tempo, e para a transitoriedade da poesia.” Resenha publicada originalmente no *Jornal da tarde*, 28 out. 1983, com o título “Sem exagero, o melhor livro do ano” e incluída em BONVICINO, Régis (Org.); LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.212-213.

¹³² Raúl Antelo se detém na questão do uso do reflexivo no texto “O ensaio terminal: essência como potência”: “Como expressão da causa imanente, o verbo ativo reflexivo é um conceito desenvolvido por Agamben em *Quel che resta di Auschwitz*, resgatado posteriormente em uma leitura a respeito de Foucault e Deleuze, no seu ensaio “A imanência absoluta”. Este conceito nos permite afirmar, em poucas palavras, que para conectar vida e teoria não é possível pensar em termos de sucessão, e, mais ainda, é impossível pensar no tempo enquanto sucessão, como mera articulação sequencial ou a problemática de um antes e um depois, sem admitir, concomitantemente, a existência de uma memória, ou seja, sem reconhecer a operação de uma consciência, ainda que não menos de um inconsciente ou, para sermos mais exatos, a ação inoperante de um anacronismo, graças ao qual o antigo inexistente, sob o efeito do sítio do acontecimento, adquire o máximo valor de exposição.” ANTELO, Raúl. “O ensaio terminal: essência como potência”. p.202.

CAPÍTULO 3

Biografias e modos de ler

Qualquer destino, por longo e complicado que seja, consta da realidade de um único momento: o momento em que o homem sabe para sempre quem é. Conta-se que Alexandre da Macedônia viu refletido seu futuro de ferro na fabulosa história de Aquiles; Carlos XII da Suécia, na de Alexandre. A Tadeo Isidoro Cruz, que não sabia ler, esse conhecimento não foi revelado por um livro; viu-se a si mesmo num entrevero e num homem.

Jorge Luis Borges

Com o fragmento do intrigante conto-biografia de Borges, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, uma biografia dedicada a narrar um único momento da vida de seu personagem, a biografia nos impõe uma reflexão a respeito do olhar, sobre a possibilidade de olhar e ser olhado e, enfim, sobre a configuração de uma imagem.

Nesse ponto, não é demais recordar os vínculos entre biografia e crítica, ou melhor, os usos da biografia pela crítica. Penso no problema discutido por Flora Süssekind no texto “Hagiografias”, acerca do procedimento que lê obras de poetas como Leminski, Ana Cristina Cesar e Cacaso à luz da suas mortes precoces, carregando essas vidas de “intencionalidade”. Recurso que não é exclusivo da cultura literária, mas também da crítica de música popular, quando transforma Chico Science, Cazuza, Renato Russo e Cássia Eller (entre tantos outros) em mártires e santos.

François Dosse, no estudo *O desafio biográfico*, faz um apanhado histórico dos diversos usos que o gênero teve no ocidente. Na antiguidade, assim como na tradição helênica, a biografia possuía uma forte função pedagógica e não apresentava (como futuramente viria a fazer) o relato fiel da vida de uma personagem¹³³. Um dos escritores que ajudou a dar ao gênero a forma que conhecemos foi Plutarco, com *Vidas paralelas*. Nesse momento, a biografia equivale ao registro de uma vida,

¹³³ DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad.: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, Editora da USP, 2009. p.125.

dedicado a evitar o esquecimento dos personagens *exemplares* por suas virtudes morais – representava, portanto, valores coletivos e não um conjunto de traços pessoais. Dosse observa, em Plutarco, a utilização de um método comparativo na ilustração das virtudes dos heróis; ao confrontar as vidas de César e Alexandre, o filósofo desenvolvia uma reflexão sobre as forças e fraquezas do ser humano, com o objetivo menos de elogiar um dos indivíduos, e sim de exaltar as virtudes humanas ao longo da história.

Nesse sentido, o gênero está muito próximo da hagiografia – escrita da vida de santos, especialmente popular na época medieval –, que ressalta a encarnação do sagrado em uma vida humana com o intuito principal torná-la exemplar¹³⁴. Para Dosse, a diferença principal, no entanto, está na relação com o tempo: se a biografia acompanha a sucessão dos fatos e sua relação com desenvolvimento das qualidades do personagem, a hagiografia vai apontar que tudo já estava determinado desde a origem:

A vida do santo situa-se numa temporalidade fixa, a da constância do próprio ser, de tal modo que “o fim repete o começo. Do santo adulto, remonta-se à infância, na qual já se reconhece a efígie póstuma. O santo nada perde daquilo que recebeu”. É, pois, diferente do herói, esse palco de um conflito trágico que o domina até abalá-lo e por vezes induzi-lo a transgredir leis divinas e humanas. O santo é inteiriço, imutável, pronto a enfrentar todas as provas sem nenhuma alteração.¹³⁵

Há, portanto, uma diferença formal entre biografia e hagiografia que consiste no tratamento do tempo e na relação com a história. Dosse relembra ainda a comparação recorrente da hagiografia com o retrato, pois “o caráter exemplar que prevalece tem por efeito congelar o tempo num retrato”¹³⁶ e o retrato exposto é oferecido à contemplação dos fiéis, que devem ver nele um exemplo a imitar. Por esse aspecto, a hagiografia desempenha uma função muito definida:

¹³⁴ *Idem*, p.137.

¹³⁵ *Idem*, p.138.

¹³⁶ *Idem*, p.139.

O gênero é, pois, bem controlado e largamente tributário de um empreendimento coletivo, institucional mesmo, com o poder de estatuir na matéria. A escrita de si é aí quase sempre repudiada porque a santidade supõe a humildade, o desaparecimento do ego para dar lugar ao Outro ou aos outros que tomam a carga a figura do santo depois de sua morte.¹³⁷

O relato da vida do santo, assim, carrega a possibilidade de reunir a coletividade e de reforçar os valores de um grupo. No entanto, se o leitor de hagiografias deve imitar as virtudes que lê, ele jamais estabelece uma relação de identificação com os santos – criaturas que não pertencem totalmente a esse mundo, embora tenham vivido nele. Por isso a ênfase nos episódios de tentação e de martírio – na *paixão* – encontrada nesse tipo de relato.

A partir do século XII, Dosse identifica uma pequena mudança que é interpretada por alguns historiadores como uma correspondência ao “movimento geral de individuação, de progressão da consciência de si”. Nesse período passa a vigorar uma lógica racionalista – exemplificada por Abelardo – que demonstra estar preocupada com o interior do sujeito e com suas intenções. A transformação faz com que, nas hagiografias, os santos apareçam como figuras pouco mais familiares.

Ao longo do tempo, com aproximações e distanciamentos, a biografia foi um gênero que sempre recebeu alguma atenção ou, pelo menos, teve certo apelo entre os leitores. Ainda assim, foi progressivamente rechaçada por seu caráter individual e subjetivo, pouco adequado aos ideais democráticos, que passam a valorizar muito mais os retratos da “massa” ou da “época” (o singular importa apenas como demonstração do geral); e por sua condição híbrida (nem relato histórico, nem literatura), portanto também inadequada para os princípios pessoais e universais do conhecimento dito científico:

A biografia conheceu um demorado eclipse com respeito àquilo que era tido como um saber erudito ao longo do século XIX e a maior parte do XX. Um desprezo obstinado condenou o gênero, sem dúvida muito dependente das concessões à

¹³⁷ *Idem*, p.139.

emotividade e ao fomento da implicação subjetiva. Um muro tem separado o biográfico do histórico, tachando-o de elemento parasita capaz de perturbar os objetivos científicos. O gênero foi confiado, ou antes, abandonado aos “mercenários” da biografia, cujo êxito junto ao público só se podia comparar ao desdém de que era alvo por parte da comunidade intelectual.¹³⁸

Essa cena começa a ser alterada no final dos anos 1970 e início dos 1980, quando as ciências humanas passam a dar ênfase à noção de sujeito e a sua relação com o mundo. A partir de então, o aspecto fragmentário e a possibilidade de conjugar vários saberes são justamente os elementos que conferem certo privilégio aos “relatos de vida”:

A retratação do paradigma estruturalista, as interpelações de um acontecimento como o Maio de 1968 com sua parte de exigência e reconhecimento da dimensão vivida da história contribuíram para um abalo decisivo nas ciências humanas. Os anos 1970 abriram amplo espaço à publicação de memórias, testemunhos que lançavam frequentemente um olhar nostálgico a este “mundo perdido”. O indivíduo fora até então uma variável a ser eliminada do discurso erudito. Primeiro os sociólogos, depois então os historiadores se esforçaram para reabilitá-lo como ator, como entidade pertinente às suas pesquisas. Quanto ao público, enamorou-se nessa época pelos relatos de vidas anônimas, de sem-classes, de sem-terras, que foram verdadeiros *best-sellers*. É a França de anteontem que se narra conforme a vivência de uma profissão desaparecida ou de uma entidade local em vias de extinção.¹³⁹

A biografia ganha espaço, ainda, porque a reflexão sobre o sujeito implica o questionamento sobre as fronteiras da ficção e da história e sobre a possibilidade de um relato impessoal ou desinteressado. É um momento em que a ciência, ou ao menos as

¹³⁸ *Idem*, p.16.

¹³⁹ *Idem*, p.241.

ciências humanas, discute seus limites e possibilidades. Evidentemente que alguns estudiosos continuarão a ter ressalvas contra o gênero, como é o caso de Pierre Bourdieu. No entanto, especialmente com Roland Barthes, a ênfase no sujeito vai lançar luz sobre o indivíduo que não será visto como identidade integral ou totalizadora, mas como sujeito fragmentado e disperso¹⁴⁰.

A mudança é constatada também pela quantidade de biografias publicadas: em 1985 “duzentas novas biografias foram publicadas por cinquenta editoras, cujo otimismo parece eufórico nesse campo, enquanto nos outros é acentuadamente tímido”¹⁴¹. Situação semelhante é vivida no Brasil: na década de 1980 a editora Brasiliense inicia algumas novas séries de livros, dentre elas a *Encanto radical*, uma coleção de pequenos livros de biografias que contou com cerca de 130 títulos, dedicados às personagens mais diversas (de George Orwell a Pancho Villa). O selo *Encanto radical* foi idealizado pelo jovem editor Luiz Schwarcz, que em 1986 sai da Brasiliense para fundar a Companhia das Letras. Com a nova editora, Luiz irá manter o interesse pelas biografias, como relembra:

A Companhia das Letras tinha recém completado três anos e, no meu entender, tinha um papel a cumprir, quebrando o preconceito existente no mercado com relação às biografias. Por um lado, o mundo acadêmico via com maus olhos os estudos biográficos; vivíamos na era do tudo pelo social, não no sentido que falamos hoje, mas sim no da hegemonia da compreensão marxista da sociedade, em que o indivíduo era visto como mera consequência do contexto onde vivia. Os editores, por seu turno, achavam que as biografias vendiam mal, e, num círculo vicioso, a corrente do nada pelo pessoal só tendia a crescer.¹⁴²

A questão biográfica, mais do que um problema de gênero textual, consiste num sintoma sobre os modos de ler, de conhecer e as transformações por que esses campos passaram. Nesse sentido, vale retomar os apontamentos sobre a cena cultural e literária vivida no

¹⁴⁰ *Idem*, p.306.

¹⁴¹ *Idem*, p.17.

¹⁴² <http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/08/o-lago-de-lucerna/>

Brasil das décadas de 70 e 80, feitos por Flora Süssekind no livro *Literatura e vida literária*.

No período, a produção literária brasileira também passa a dar mais atenção à figura do sujeito, fato que se relaciona com a vigência e fim do regime militar e com a consequente necessidade de testemunhar os horrores do período:

é na literatura-verdade, na parábola e no depoimento biográfico que a prosa de ficção e a poesia pós-64 encontram seus caminhos privilegiados de expressão. Deixando apenas esboçados outros percursos mais densos como os da elipse, do texto fragmentário, da poesia anticorrosiva, do humor.¹⁴³

Conviviam produções de cunho mais naturalista e jornalístico, como os romances-reportagem, algumas vezes em formas alegóricas com narrativas fantásticas, e também uma “literatura do eu” baseada em depoimentos e memórias, e uma poesia-biográfica¹⁴⁴. O uso recorrente dessas formas no período demonstra o vigor que carregam as noções de “verdade” e de “sinceridade”, elas possibilitavam a formação de um vínculo imediato com o leitor justamente por trabalharem com a referencialidade no lugar da multiplicidade de sentidos¹⁴⁵. Essa referencialidade gera a impressão de que o narrador é mesmo de carne e osso, alguém marcado pelas agruras do momento histórico e pela vivência cotidiana, que também impregna a literatura na época.

Ao mesmo tempo, os trabalhos que dão espaço ao delírio, muitas vezes com um ponto de partida biográfico (a passagem pelo hospício), irão exigir do leitor uma leitura mais plural e fragmentada:

Esta tematização da loucura, abrindo espaço para contradições, paradoxos, duplicidades e um olhar *de fora* “do mundo dos brancos” para a família e a sociedade brasileiras, vai possibilitar que, no momento mesmo de maior sucesso da literatura parajornalística, se reafirme, contra a corrente, a

¹⁴³ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004. p.70.

¹⁴⁴ *Idem*, p.72.

¹⁴⁵ *Idem*, p.105.

ideia da ficcionalidade e se problematize a própria figura do narrador. Caminho tenso e difícil [...] ¹⁴⁶

Entretanto, mesmo na literatura que suspende a referencialidade para abrir diversas vias e pensar a si própria, a presença do “eu” permanece, mesmo com sua identidade problemática, ela se arma com procedimentos da literatura-verdade: o cotidiano, a coloquialidade, a intimidade e a confissão. Entretanto, o leitor atento perceberá que está diante de uma expressão *construída*, pura literatura, como demonstra Flora em análise de um poema de Ana Cristina Cesar, publicado em *Luvax de pelica*:

O sujeito se ausenta discretamente do texto e passa a descrever-se. O leitor é forçado, mesmo que isto corte o seu prazer de *voyeur*, a distanciar-se. Não há pactos biográficos ou geracionais. Diário mais literário do que íntimo. E se o próprio sujeito poético se divide (“E mais não quer saber/ a outra, que sou eu./ do espelho em frente) e, de longe, se narra; amplia-se assim também a distância de um leitor ávido por intimidades e identificações. Desejos irrealizados porque “um olho que pensa” se utiliza da página do diário para observar-se com maior atenção, provocando no possível leitor mais estranheza do que cumplicidades. ¹⁴⁷

Trata-se, portanto, de uma certa demanda do “eu”, ou do reconhecimento da impossibilidade de excluí-lo, da constatação de que a “impessoalidade” e a “neutralidade” são sempre ilusão ou armadilha. Contudo, ainda que na realização de muitos escritores esse “eu” seja composto por múltiplas camadas, a literatura que incorpora o eu é passível de uma leitura cúmplice, permite os efeitos de identidade e identificação.

É também o que identifica Flora Süssekind ¹⁴⁸ quando se detém sobre a escrita hagiográfica de Leminski. Para ela, o procedimento hagiográfico define as biografias que o poeta escreve, mas não só: ele estaria também no *Catatau*, em muitos dos seus poemas, e na própria

¹⁴⁶ *Idem*, p.113.

¹⁴⁷ *Idem*, p.130.

¹⁴⁸ SÜSSEKIND, Flora. “Hagiografias”. In: *Inimigo rumor*, n. 20, p.29- 63.

construção de sua figura pública haveria o trabalho de “autototemização”. Mas talvez o aspecto mais relevante da análise feita por Sússekind seja a demonstração da relação estreita entre a escrita hagiográfica e o período histórico das décadas de 1960 e 1970. No contexto da ditadura militar, a “simpatia por mártires e santos”, em suas “experiências corporais dolorosas” e sua entrega radical a um princípio era também a marca de uma postura ideológica. Postura que é reafirmada (ou radicalizada) com a morte precoce de Leminski e de outros tantos dessa geração, como Cacaso e Ana Cristina Cesar. A crítica, então, será contaminada pelo dado hagiográfico e auratiza esses poetas póstumos precocemente, tornando-se ela também uma instância de luto e de culto.

Nesse panorama, a escrita do período traz à tona diferentes modos de inscrever subjetividade e também de ler a relação entre escrita e vida nesse momento de nossa história recente. Mas a hipótese apontada por Flora e a permanência de alguns procedimentos críticos, como veremos, parecem indicar que o embate não mudou tanto nessa segunda década do século XXI.

Emanuelle Coccia, no texto “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política” também verá, na história conhecida da escrita biográfica (a biografia da biografia, se se quiser), amplas e graves implicações para a cultura ocidental. Para começar, o italiano relembra carta de Freud em resposta ao amigo Arnold Zweig, que em 1936 falava do desejo de escrever uma biografia do psicanalista. As palavras de Freud não escondem a violência diante da intenção do outro: “Quem se faz biógrafo se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua incompreensão, porque a verdade biográfica não é praticável e os homens não a merecem”. Para Freud, portanto dizer algo sobre a vida de um indivíduo é entrar no plano da mentira, e qualquer possibilidade de enunciação da verdade estaria necessariamente excluída da vida. A afirmação de Freud é brutal pois coloca em xeque a própria noção de “conhecimento de si”, tão cara à filosofia, bem como a possibilidade do uso ficcional da verdade, estruturante da literatura. Trata-se, de modo mais amplo, da impossibilidade de qualquer objetividade biográfica e as consequências para o conhecimento humano evidentemente não são poucas se lembrarmos que conforme um entendimento discutível porém bastante comum, o homem seria o animal que tem “consciência de si” ou consciência da vida.

Conforme Coccia, um dos primeiros estudiosos sobre a história da biografia foi Wilhelm Dilthey, quem defendia que todo conhecimento deve ser “um viver em um segundo tempo” o que os outros “viveram”(Nacherleben). Dentre os continuadores de Dilthey, está Fritz Leo, quem afirma que a biografia “deve seu nascimento ao novo interesse pela individualidade humana como objeto digno de observação, de estudo, de representação”¹⁴⁹. Nessa história, os princípios aristotélicos têm influência definitiva, eles postulam que a vida deve ser representada pelas ações do homem para que com elas se exemplifique “seu caráter e essência”. Modelo do qual os textos de Plutarco seriam o exemplo maior, por sua ênfase na “imagem” da personalidade em detrimento das ações, o que afastaria logo a biografia do relato histórico. Suetônio, posteriormente, insistirá na necessidade de se concentrar na *species*, na forma, para “desenhar com mais precisão os costumes e o rosto do indivíduo”¹⁵⁰.

No entanto, nessa “reconstrução tão erudita e tão limpa da história da biografia”, Coccia detecta um problema estruturante: ela esconde ou esquece justamente a base sobre a qual foi erguida; os evangelhos. Esse esquecimento (do qual François Dosse também é acometido) provavelmente está ligado ao preconceito da separação entre o mundo greco-latino e o universo cristão, porém jamais poderia ser compreendido como um mero lapso considerando o papel fundante e central que os evangelhos possuem em nossa civilização, dado que apenas confirma a sentença de Freud quanto à biografia.

Os quatro evangelhos que narram uma mesma vida tiveram para o Ocidente o papel sagrado de anunciar a encarnação, a vida do deus que se fez homem e, com isso, corporificou a lei suprema. Os relatos do Cristo serviriam para demonstrar uma *forma de vida* adequada, para *dar vida* à lei. Curiosamente, o deus encarnado nada deixou escrito, a tarefa foi realizada por outros que testemunharam sua existência e produziram biografias múltiplas, como observa Coccia. É possível então constatar que a origem da lei humana é uma “lei vivente”, que só pode ser transmitida por meio de relatos biográficos, e que há uma “necessidade teológica de que o evangelho seja uma biografia” para um Deus que afirma-se como “o caminho, a verdade e a vida”.

¹⁴⁹ COCCIA, Emanuelle. “O mito da biografia – ou sobre a impossibilidade da teologia. In: *Outra travessia*, n.14. Universidade Federal de Santa Catarina, agosto 2012, p.11.

¹⁵⁰ Idem, p.12.

Nesse sentido, o cristianismo opera uma espécie de “revolução mediática” quando postula, na carta aos Hebreus, que Deus não fala mais por meio de seus profetas e sim por meio de seu filho. No entanto, a encarnação - narrada sempre como o gesto maior de amor e doação em favor dos homens - é carregada de perversidade pois condena todos os homens que não foram contemporâneos de Jesus (os que nasceram antes ou depois) a conhecê-lo apenas por meio de uma biografia:

A encarnação é o que obrigou a Europa a falar de Deus somente mediante um estilo biográfico: a vinda de Cristo – e do messianismo – leva os membros da humanidade a ‘obrigar-se a se tornar biógrafos de Deus’. Quer dizer, ela *obrigou* a Europa e o mundo inteiro ‘à mentira, ao segredo e à hipocrisia’, a cada vez que se tentou ditar a lei. Encarnando-se, Deus obrigou a humanidade a contar mentiras sobre si mesmo, constrangeu os homens a serem hipócritas sobre o que há de mais alto e importante, destinou a Terra a um eterno carnaval da dissimulação.¹⁵¹

A fundação biográfica da cultura ocidental tem sérias implicações (filológicas, retóricas, culturais e teológicas), toda nossa religião e direito estariam estruturados sobre um “conjunto de anedotas”, de rumores, de fofocas sobre a vida de alguém. A análise contundente de Coccia nos mostra que a ênfase ou o destaque dado à escrita biográfica desde o final do século XX talvez seja o sintoma de um problema muito mais amplo:

A civilização europeia esteve e continua obcecada há dois mil anos pela biografia e pelo mito da biografia. Nossa cultura – pode-se dizer sem nenhum exagero – é a civilização que nasceu de quatro biografias míticas, a civilização que fez da biografia um mito ou, melhor dito, a forma suprema do mito, o discurso sagrado *par excellence*.¹⁵²

Ou ainda, talvez a ênfase recente da biografia nos diga sobre o surgimento de tentativas de encarar (ou escancarar) o fundamento anedótico de nossa cultura e conhecimento.

¹⁵¹ Idem, p.18.

¹⁵² Idem, p.13.

Assim, essas análises demonstram o quanto a questão biográfica está ligada à relação que mantemos com o tempo, com a história e com a linguagem, aspectos que irei abordar a seguir.

3.1 Paixão e signo

*A guerrilha dos signos!
As batalhas nunca são decisivas
As vitórias são confusas
Of Peirce
Signos geram signos/ por cissiparidade/ por hibridismo/ por mutação
Prilíficos
Promíscuos
Fecundos como os insetos
Paulo Leminski*

*Cada escritor, como es sabido, es un monstruo de
muchas caras y a menudo sin rostro, ese exacto
traidor del que hablaba Hölderlin, aquel que
siempre se desvia, pero cuyo desvio puede servir a
los manejos de una dominación particular.
Maurice Blanchot*

Entre os anos de 1983 e 1986, Paulo Leminski publicou quatro volumes de pequenas biografias, dedicadas a Cruz e Sousa, Matsuo Bashô, Jesus Cristo e Trotski. Em 1990, após a morte do poeta, os quatro textos são reunidos no volume intitulado “Vida”, realizando o projeto que Leminski já havia manifestado em depoimento no ano de 1985:

Com os três livros que publiquei, o Cruz e Sousa, o Bashô, o Jesus e o que agora estou escrevendo sobre Trotski, 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

era samurai, 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 2.000 anos depois; Trotski, o político, o militar, o ideólogo, que ao lado de Lênin realizou a grande revolução russa, a maior de todas as revoluções, porque revolucionou profundamente a sociedade dos homens. Revolucionou 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 Trotski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos.¹⁵³

Mas porque trabalhar com biografias? Porque recorrer a um gênero que, frequentemente, nem se considera literatura? Nos textos de Leminski a “escrita da vida” atende a uma demanda que vai muito além do registro, da documentação ou do culto ao sujeito biografado.

Sobre essa tetralogia, algo pode ser entrevisto no nome da coleção em que foi primeiramente publicada, a *Encanto radical*, da editora Brasiliense. 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). Além do papel expoente que essas figuras representaram (como mártir, mestre, revolucionário, marginal, místico, enfim) em suas respectivas culturas, importam as condições de possibilidade que marcaram a trajetória de cada uma. A leitura dos textos reunidos em *Vida* apresenta, mais do que o relato de quatro vidas, um ensaio sobre o universo cultural do qual cada uma delas surgiu.

Os textos, ainda, destinam-se a lançar novos olhares sobre narrativas conhecidas e já “estabilizadas” por apropriações religiosas ou políticas¹⁵⁴. Essa é uma preocupação determinante no texto dedicado a Jesus, como o poeta previne na “Carta de intenções” que abre o volume:

¹⁵³ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990.

¹⁵⁴ Essa tarefa anacrônica foi também a que os poetas concretos buscaram empreender com suas traduções e revisões críticas, como relembra Leminski no poema-ensaio “Information retrieval: a recuperação da informação”: “num aparente paradoxo/ os criadores da poesia concreta/ têm sido/ no Brasil/ um grupo extremamente preocupado/ com o PASSADO/ contrariando aparentemente/ seu compromisso/ com o NOVO/ com a VANGUARDA/ com o

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.

Outra, a 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*.

Outra 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.¹⁵⁵

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. Os propósitos que Leminski apresenta aqui valem para as demais biografias, em todas há o 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.

Os parágrafos iniciais do texto dedicado a Cruz e Sousa também apontam nessa direção:

Tem poetas onde interessa mais a obra, artistas cuja peripécia pessoal se reduz a um trivial variado, sem maiores sismos dignos de nota, heróis de guerras e batalhas interiores, invisíveis

FUTURO// em traduções/ ensaios de recuperação/ re-avaliação/ e rescapagem/ os concretos ressuscitaram/ revelaram/ desvelaram autores/ da importância de um Sousândrade/ de kilkerry/ de um bashô/ de um cummings// querem prova maior que a vanguarda informada/ NÃO se incompatibiliza com o já-feito/ ao contrário/ tem melhores condições/ de descobrir neles/ o que têm de perene/ de permanentemente NOVO?! a recuperação da informação/ pode exercer o papel/ de produção da informação nova/ a re-descoberta de Sousândrade/ por exemplo/ vale sozinha/ pelo trabalho de toda uma escola literária [...]. LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997. p.63-64.

¹⁵⁵ *Idem*, p.141.

a olho nu. Tem outros, porém, cuja vida é, por si só, *um signo*.

O desenho de sua vida constitui, de certa forma, um poema. Por sua singularidade. Originalidade. Surpresa. Um Camões. Um Rimbaud. Um Ezra Pound. Um Maiakovski. Um Oswald de Andrade.

Cada vida é regida pelo astro de uma figura de retórica. Certas vidas são hiperbólicas. Há vidas-pleonasma. Elipses. Sarcasmos. Anacolutos. Paráfrases.

A figura de retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa é o oximoro, a figura da *ironia*, que diz uma coisa dizendo o contrário.¹⁵⁶

Como pensar o caráter de signo de uma vida? Jacques Derrida, no texto “Elipse” de *A escritura e a diferença*, postula que o signo é aquilo que tem como propriedade a repetição: “Logo que um signo surge, começa por se repetir. Sem isso não seria signo, não seria o que é, isto é, essa não-identidade a si que remete regularmente ao mesmo.”¹⁵⁷ Sem repetição não se poderia estabelecer um signo e é essa repetição que abre o jogo das possibilidades e das modificações: “O regresso do mesmo só se altera – mas fá-lo absolutamente – para voltar ao mesmo. A pura repetição, ainda que não mudasse nem uma coisa nem um signo, traz consigo um poder ilimitado de perversão e de subversão.”¹⁵⁸

Se Jesus, Bashô, Cruz e Sousa e Trotski são, primeiramente, *signos* eles requerem essa repetição, são por isso, sempre suscetíveis a novas articulações e novos arranjos: não há origem ou centro - o próprio daquilo que se repete é apenas a impossibilidade de se fixar em uma identidade. O signo está marcado por uma elipse, por uma vacância – termo que aparece no ensaio “Força e significação”, do mesmo livro de Derrida. A possibilidade de repetir a saga, por vezes já amplamente conhecida, como é o caso de Jesus, é aquilo mesmo que permite a construção de um novo relato, a escritura de uma vida, a inscrição do signo.

No trabalho crítico com o texto literário, Derrida nos diz que a vacância é justamente o que sempre perseguimos:

¹⁵⁶ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.19.

¹⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.77.

¹⁵⁸ *Idem*, p.76.

Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade do seu objeto, em torno da qual sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se.¹⁵⁹

Os textos de Leminski afastam-se das biografias convencionais, utilizando uma linguagem simples, o tom do texto é uma mistura de ensaio crítico, relato histórico, reportagem jornalística, romance e poesia. O procedimento da analogia é recorrente – o texto relaciona as culturas diversas, distantes no tempo e no espaço, aproximando a reflexão, em alguns momentos, do universo do leitor, o brasileiro, como podemos ver no excerto a seguir, retirado do texto dedicado a Matsuo Bashô:

Nos cinquenta anos que vai viver, Bashô concentrou num determinado lugar formal (as dezessete sílabas do haikai) toda a herança da cultura oriental.

Nesse sentido, o paralelo para ele, no Ocidente, é o orador romano Marco Túlio Cícero, totalmente latino, tendo, no entanto, assimilado toda a cultura helênica (a China está para o Japão, assim como a Grécia esteve para Roma).

Entre nós, análogo possível seria Euclides da Cunha, como Bashô, um ex-militar: Euclides pertenceu, em fins do Império, a uma brilhante turma de cadetes do Exército brasileiro, daquele Exército positivista, abolicionista, anticlerical e republicano, que moldou os destinos do Brasil, até tomar o poder, em 1964.

Tenente e engenheiro, Euclides, construtor de pontes, como Bashô era superintendente de águas, fez um haikai chamado “Os sertões”, uma *ilíada* positivista de 540 páginas [...].¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Idem*, p.20.

¹⁶⁰ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.86.

E o texto segue relacionando ainda Bashô a Taunay, oficial do exército, ao francês Alfred de Vigny e a Cícero. 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 universos¹⁶¹. Para analisar Cruz e Sousa, Leminski o relaciona à marginalidade que marcou também os negros norte-americanos, destacando a melancolia que originou o *blues*; afirma ainda que, se o simbolista fosse um negro americano, criaria o blues, sendo um negro no sul do Brasil do século XIX, restou-lhe o verso escrito, alternativa mais silenciosa, porém não menos dilacerada de lidar com a experiência contraditória de ser negro e culto no contexto em que vivia. Ainda pensando Cruz e Sousa, Leminski relembra Mallarmé e seu apreço pelo vocábulo *l'azur*, um azul blues, uma forma de tristeza, como o *spleen* de Baudelaire.

Derrida, quando retoma os textos de Lévi-Strauss em *A escritura e a diferença*, ressalta a percepção da inviabilidade da totalidade, mesmo diante do maior esforço empreendido pelo analista “há demasiado e mais do que se pode dizer”¹⁶². A possibilidade, entretanto, é aberta com a substituição da ideia de não-totalização pela noção de *jogo*:

Se a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou por um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, a linguagem e uma linguagem de campo finita – exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito.¹⁶³

¹⁶¹ “Esta ida de Bashô ao Templo da Deusa do Sol é uma viagem até o coração da poesia. O percurso do Guesa Errante, de Sousândrade.” ou “Nessa língua [o japonês], talvez, Descartes não conseguiria dizer: ‘penso, logo existo’. Nela, não existe articulação causal ou consecutiva desse rigor, pensando em latim.” LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.90.

¹⁶² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.244.

¹⁶³ *Idem, ibidem*.

As substituições infinitas, o uso recorrente da analogia para dar forma às culturas e estéticas que nos são apresentadas, justificam-se pela ausência de um centro, de uma origem capaz de “organizar” o conjunto ou da possibilidade de qualquer totalidade; não há hierarquia possível entre o zen e sua literatura, as parábolas de Jesus, a simbologia de um Cruz e Sousa, os ideais políticos de um Trotsky e entre as demais referências estéticas e culturais invocadas por Leminski. Todos são vistos como resultados do encontro de forças e, por vezes, respostas diferentes a uma mesma busca (artística, filosófica ou política).

O elemento *radical* presente nessas vidas, portanto, pode ser lido como um ultrapassamento, um mais além das determinações do contexto histórico. Ou como uma atenção *demasiada* às forças atuantes no seu tempo:

Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Ideia. [...] 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. Como essa concisa extravagância que se chamou Matsuo Bashô, santidade e sentido, guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade.¹⁶⁴

Ou seja, tanto a ideia como o elemento radical implicam um *plus*, um exagero, uma *hipérbole* - figura de linguagem – e com isso somos novamente devolvidos ao plano da escritura.

Há uma afirmação sintomática no texto dedicado a Cruz e Sousa, em um dos capítulos lemos que a principal característica do simbolismo brasileiro é que “ele não aconteceu”¹⁶⁵. Tal assertiva

¹⁶⁴ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.83.

¹⁶⁵ “A principal característica do Simbolismo brasileiro, é que ele não houve. Sua existência (de, mais ou menos, 1890 a 1920) foi underground. Ocorrido nas províncias (Bahia, Paraná, Ceará, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais), periférico, marginal, o simbolismo foi um fenômeno de resistência e reação das províncias à Corte: no Rio, próspero, imperava o Parnasianismo, com seus príncipes, senhores da Casa Grande das Letras (Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia). Simbolismo: destruir o sentido, tal como o

manifesta um dos princípios condutores nos trabalhos de Leminski: lançar um novo olhar para traços esquecidos da literatura e da história, apagados pelas leituras mais convencionais; devolver potência à história. Não é outra a reflexão que faz surgir *Catatau*: uma prosa poética que tem como tema a estadia de Descartes no Brasil tropical. Nesse texto, o “como se” é materializado na linguagem e desencadeia todo o fluxo de uma prosa experimental. Descartes não veio ao Brasil, mas *poderia* ter vindo – permanece uma potência.

Paolo Virno, em seu ensaio sobre o tempo histórico, *El recuerdo del presente*, nos ensina que a potência contida em um ato não deixa de existir com o (não) acontecimento, “lo posible no se anula en lo real, como si fuese un interludio provisorio, sino que representa otro modo de ser, consistente en sí mismo.”¹⁶⁶ Assim, aquilo que acompanha um fato, no seu agora, é uma potência virtual. Potência que não se apaga após a realização do ato, pois não é localizável no tempo, ela se assemelha a uma faculdade, como a linguagem¹⁶⁷ e a capacidade de pensar. Por isso a potência é aquilo que precede, acompanha e sucede o ato:

Si el acto es el “ahora”, la potencia es el “siempre”; lábil el primero, permanente la segunda. Por ello, a propósito del ser potencial, “siempre” no significa presencia perenne, sino perenne inactualidad. La potencia es el persistente no-ahora contra el cual se recortan los diversos *hic et nunc*, la latencia inmutable que constituye el horizonte (o contexto) de todo evento datable.¹⁶⁸

Perceber a sutileza dessa permanência da potência é corresponder à proposta de Walter Benjamin: ler a história a contrapelo

Parnaso o encarnava.” LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.53.

¹⁶⁶ VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003. p.26.

¹⁶⁷ “La tesis de Bergson según la cual ‘toda representación puede llevar el signo del pasado independientemente de lo que ella representa’, debe parafrasearse así: en cualquier experiencia se puede aprehender un ‘antes’ sin fecha, y este ‘antes’ es la capacidad (el poder-hablar, el poder-gozar, etcétera).” VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003. p.36.

¹⁶⁸ *Idem*, p.76.

e recusar-se à empatia com o vencedor¹⁶⁹. Parece ser essa compreensão o que concede espaço, nos relatos, para a dúvida, o *talvez*, a suspensão. Como seria se Cruz e Sousa tivesse nascido negro norte-americano? A dúvida (e a possibilidade que ela abre) permite o deslocamento do olhar, cria novos sentidos, dá força ao signo.

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.

Célia Pedrosa, em ensaio sobre as biografias de Leminski, chama atenção para este ponto. A crítica retoma uma carta a Régis Bonvicino, na qual Leminski utiliza a metáfora da lâmpada para discutir a relação de seus contemporâneos com a tradição, a figura retirada da tradição budista instaura significados diferentes da imagem do “bastão”, empregada por Antonio Candido:

Entre *bastão* e *lâmpada*, a diferença entre a afirmação do passado como presença e como estímulo a procurar algo ainda desconhecido – diferença que Leminski reconhece ainda nas palavras do mestre do hai-kai Bashô: “não siga as pegadas dos antigos,/ procure o que eles procuraram”.¹⁷⁰

A lâmpada ilumina, abre possibilidades, enquanto o bastão é inerte, apenas um bem *apropriável*. Com isso, devemos depreender que aquilo que 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.

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994. p.225.

¹⁷⁰ PEDROSA, Célia. “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”. In: *Alea*, volume 8, número 11. Jan.-jun. 2006. p.58.

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?”¹⁷¹ – 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. Para a biografia de Trotski, o poeta traça um paralelo com a obra *Os irmãos Karamazóv*, de Fiodor Dostoiévski. Nessa narrativa encontra quatro exemplos da alma russa, mas também de momentos históricos vivenciados por esse povo. Aliocha, Ivan, Dmitri e Smerdiakov seriam quatro modos de configurar uma relação com o “pai” – a nação russa¹⁷². Em Trotski, o título dado a biografia é emblemático, permite pensar além do restante do conjunto biográfico, os demais textos de Leminski: *Trotski - A paixão segundo a revolução*. Paixão e revolução são as noções que marcam o pensamento de

¹⁷¹ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.104.

¹⁷² “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*, de Dostoiévski. [...] Vamos partir do pressuposto 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 chamado de psicologizante. Trotski pertence às exterioridades solares da História. Não ao íntimos abismos da alma. Afinal, quem deve explicar Trotski é Marx, não Freud. Não era Marx quem o guiava em seu agir? Este estudo, porém, quer partir de um pressuposto diferente. O de que o dentro é o fora. E o fora é o mais dentro. Não só a História traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem. 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 Karamazov* não só retrata com perfeição a Rússia passada e presente, em suas estruturas mais profundas, mas ainda prefigura uma Rússia por vir.” LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.220-221.

Leminski e que podem, provisoriamente, ser traduzidas também como uma intensidade, uma *força* constituída na linguagem.

Convidado a participar do curso “Os sentidos da paixão”, organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte, em 1986, Leminski afirma que “poesia é a paixão da linguagem”, nela a linguagem deixa de ser instrumento a serviço de qualquer coisa para ser matéria:

Pensando nas relações entre poesia e linguagem, entre paixão, poesia e linguagem, formulei a coisa de que a poesia seria uma manifestação, sobretudo, de paixão pela linguagem, por causa do próprio caráter substantivo da poesia. Um poema não é como um conto, não é como um romance. Um conto, um romance são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras. [...] Então, o poeta, a poesia, se é que ela tem alguma razão de ser, e eu acho que tem, estaria nisso. A atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto uma coisa do mundo. O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem, porque um poema não tem propriamente um significado, ele é o seu próprio significado. Por isso os poetas são intraduzíveis.¹⁷³

A série incessante de aproximações marca a ausência de centro como o jogo que arma (estrutura) os relatos¹⁷⁴. E é justamente por essa ausência que as figuras podem ser pensadas como signos:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra

¹⁷³ LEMINSKI, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. Em: *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p.285.

¹⁷⁴ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.231.

– isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.¹⁷⁵

O signo, vazio, nunca se basta; exige sempre a relação, a presença de outros signos para executar sua dança entre permanência e transformação. E no próprio caráter vazio do signo já está instaurada uma diferença, não é por acaso que, ao concluir o texto dedicado a Cruz e Sousa, lemos:

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.¹⁷⁶

A escritura da vida é a procura do outro; necessária a quem se sabe, também, apenas um signo, um espaço marcado pelo vazio. 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*¹⁷⁷. 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 é se configura justamente no embate da escrita e da vida, na convivência entre essas vidas-signos. Não por acaso foi

¹⁷⁵ *Idem*, p.232.

¹⁷⁶ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.66.

¹⁷⁷ “Este *Vida* é, antes de mais nada, um espelho, um parâmetro de uma outra vida. Não foi PR 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 do poeta. São eles que nos clareiam a visão da trajetória de Paulo Leminski. Ou, pelo menos, da trajetória de seu sonho de vida.” RUIZ, Alice. “Sobrevida”. Em: LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.7.

necessária uma *coleção* de biografias, uma *série*, na qual poderíamos acrescentar, com as ressalvas necessárias, os autores que Leminski traduziu (Alfred Jarry, Yukio Mishima, Petrónio, James Joyce, Lawrence Ferlinghetti, John Lenon, Walt Whitman, etc.) e que marcaram os textos que hoje lemos sob a *assinatura* Paulo Leminski.

3.2 Caleidoscópio

*Falamos com ícones.
Escrevemos com símbolos.
A fala tem valores de entonação,
cadência, melodia: é icônica,
como o desenho, a foto, o
cartum, a dança, o judô.
A escrita é simbólica, arbitrária,
esquizofrênica, repressiva. [...]
Mas penso que o amor excessivo
aos símbolos é amor à morte.
Prefiro a vida, esse signo
incompleto.
Paulo Leminski*

*Cada época sueña a la seguinte.
Georges Didi-Huberman*

O jogo sem centro que configura as biografias não é outro senão aquele da montagem, proposto por Walter Benjamin em suas reflexões sobre o cinema. Importante observar as proximidades: algumas traduções de Benjamin são publicadas em livro no Brasil justamente nesses primeiros anos da década de 1980 pela editora Brasiliense, – mesma editora que publicava os livros de Leminski. *A origem do drama barroco alemão* sai em tradução de Sérgio Paulo Rouanet em 1984 e, no ano seguinte, sai o primeiro volume das obras escolhidas, intitulado *Magia e técnica, arte e política*, no qual se encontra o famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e ainda as teses sobre o conceito de história.

No entanto, para pensar Paulo Leminski como leitor de Benjamin, interessa menos as possíveis referências explícitas que comprovem uma relação do que uma coincidência, uma *afinidade* com propostas do pensador alemão que estariam materializadas no trabalho do poeta brasileiro.

O procedimento da montagem como constitutivo do relato subverte a regra do gênero e coloca os textos na fronteira entre biografia, história e literatura. Leminski articula diferentes referências culturais e, como quem lida com restos, seleciona fragmentos de ruínas diversas e os aproxima, põe em *contato*. Nesse toque, algumas

iluminações – ou fulgurações, para usar um termo benjaminiano – ganham importância no relato, não apenas o que poderíamos chamar de fatos, mas também *possibilidades* (como vimos a possibilidade é o mote de Catatau e também da leitura proposta por Leminski para Cruz e Sousa)¹⁷⁸.

O jogo de recolher todos os elementos e com eles montar uma imagem *singular* lembra o caleidoscópio, brinquedo constituído a partir da combinação de fragmentos, do jogo de espelhos e, principalmente, do movimento que possibilita a formação de uma nova imagem a cada olhar. É Georges Didi-Huberman que, relendo Walter Benjamin, retoma a noção do caleidoscópio como o modelo teórico que permitiria ler a história a contrapelo: “La magia del caleidoscópio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos.”¹⁷⁹ Didi-Huberman ressalta que, conforme Benjamin, a história se *desmonta* em imagens, e não em histórias.

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. Não por acaso, Huberman nos diz que a imagem é *malícia* na história:

La imagen sería pues la malicia en la historia: la malicia visual del tiempo en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo,

¹⁷⁸ “A principal característica do Simbolismo brasileiro, é que ele não houve. Sua existência (de, mais ou menos, 1890 a 1920) foi underground. Ocorrido nas províncias (Bahia, Paraná, Ceará, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais), periférico, marginal, o simbolismo foi um fenômeno de resistência e reação das províncias à Corte: no Rio, próspero, imperava 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, 1990, p.53.

¹⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006. p.173.

disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo desmontar. Se podría decir que la imagen desmonta la historia [...].¹⁸⁰

Se a imagem pode desmontar a história é porque ela tanto aparece, quanto desaparece, ela *fulgura* em algumas situações ou criações, carregando sempre uma densidade temporal. Por isso a imagem torna-se, com Walter Benjamin, uma forma de conhecimento – modo de desmontar a história para montar a *historiografia*. Nesse sentido, a imagem é estratégia, é malícia: forma de conhecer através da suspensão do movimento, do corte no tempo.

A malícia remete ainda à má intenção e à astúcia, mas também a um mal-estar, a um sintoma – diz respeito à própria arte e seu efeito de truque, de encantamento, seu caráter de produtora de *afetos* -, e a uma ambivalência: é catástrofe e redenção.

Se a imagem quebra e aglutina o tempo e, portanto, é conhecimento, isso só pode se dar na esfera da língua. É só com a língua que as imagens ganham corpo e tornam-se legíveis: “todo eso termina por articularse en la lengua: el conocimiento en la montaña llama siempre a una ‘legibilidad’ del tiempo, y solo la lengua, dice Benjamin, ‘es el lugar donde es posible aproximar’ las imágenes dialécticas.”¹⁸¹ A língua aproxima e constitui as imagens: ela também é movimento e caleidoscópio. Se é na língua que as imagens tornam-se legíveis, é porque com ela ganham um ritmo, pleno de tempos e contratempos, uma musicalidade.

A imagem dialética é aberta, inquieta e instável. Na imagem o que temos não é o presente esclarecendo o passado, ou o contrário, mas o encontro do passado com o agora numa fulguração que forma uma constelação e que aponta para o futuro na forma do desejo e da tensão – por isso ela é também imagem *onírica*, imagem do sonho e do despertar. Para Benjamin, o lugar por excelência dessas imagens é a linguagem – não por acaso, propõe substituir a noção convencional de história pela de *historiografia*.

¹⁸⁰ *Idem*, p.155.

¹⁸¹ *Idem*, p.193.

No texto de Paulo Leminski, a linguagem é marcada pela coloquialidade: frases curtas, linguagem simples, emprego de gírias e um tom entusiasmado, que conferem ao texto o ritmo de diálogo e de uma intimidade entre leitor e escritor. Essa é a malícia no texto de Leminski; o leitor torna-se cúmplice das avaliações, dúvidas, suposições e conclusões apresentadas no texto¹⁸². O leitor é, assim, *encantado*, como sugere já o título da coleção em que primeiro foram publicados os volumes de biografias: *Encanto radical*.

O encanto é sedução, magia: imagem¹⁸³. E, como imagem constituída na linguagem, o que se vê é a fulguração, um excesso de clareza que não permite delinear com precisão os contornos da figura, mas que abre novas possibilidades pela relação que estabelece entre o presente e o tempo passado – um tempo que *passa*. É essa possibilidade de *passagem*, que tem o sentido de uma inquietação, de uma deterioração, que realiza a metamorfose, e que, por isso, devolve potência à história.

A constituição dessas vidas-imagens que operam como um espaço aberto e palpitante, acontece na linguagem e se evidencia com o uso constante das figuras de linguagem – elemento que combina já o visual e o textual – como podemos ver no título da biografia de *Cruz e Sousa o negro branco*, indicando já a figura que, conforme Leminski, é a marca do poeta simbolista: o oximoro.

Há um aspecto extremo que parece marcar as quatro figuras que o poeta elege para biografar, a ideia que seria visível por meio dessas vidas e do ultrapassamento que elas configuram, como visto na seção anterior. Mas o que é a ideia que Leminski persegue com essas figuras? O que seria a “entrega a um princípio”? O que é um “princípio”?

¹⁸² “Vamos jogar uma máscara Nô na cara de Marcial e ler seus epigramas dísticos (de dois versos) como se fossem japoneses.” LEMINSKI, 1990, p.99.

¹⁸³ “Si para Benjamin la imagen constituye el ‘fenómeno originario de la historia’, es que la *imaginación*, según el, designa otra cosa que la simple fantasía subjetiva: ‘La imaginación no es la fantasía... La imaginación es una facultad (...) que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías’. La imaginación, la *montadora* por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las ‘afinidades electivas’ estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas. Pero, ‘en ese dominio, el orden siempre es flotación por encima del abismo’.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p.160.

Está claro que não se trata de um princípio estético formal. Isso é entrevisto na diversidade de referências que marca o conjunto dos seus trabalhos (basta observar o rol de autores por ele traduzidos: Petrônio, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Yukio Mishima, John Lenon, James Joyce e outros), elas evidenciam a ausência de um projeto estético definido nos termos da vanguarda, por exemplo. Mas se a ideia que Leminski perseguia tão apaixonadamente, e a que pretendia dar a ver com as quatro biografias, não era um princípio estético e nem um modelo – de conduta, de arte, de política, de crença – *exemplar*, o que seria então?

Para continuar com Benjamin, a ideia pode ser pensada como *origem*. Não o começo do que quer que seja, mas uma *forma originária*, que sobrevive e pulsa nas imagens que o texto constrói:

No es más en nombre de la eterna presencia de la Idea sino en el de las frágiles supervivencias – psíquicas o materiales – que el pasado debe ser “actual”. No es más lo universal que se realiza en lo particular sino lo particular que, sin síntesis definitiva, se disemina por todas partes.¹⁸⁴

As formas originárias são o lugar onde o passado se encontra com o agora – não uma relação que se desenvolve, mas uma imagem entrecortada - e nos vestígios desse encontro é que está guardado o futuro, como tensão e como desejo.

Se Leminski *foi* leitor de Benjamin, por que não imaginar, anacronicamente, o que nos diria Benjamin leitor de Leminski? É possível arriscar dizer sobre as biografias de Leminski algo semelhante ao que Benjamin percebeu na obra fotográfica de Karl Blossfeldt, “Formas originárias da arte”: primeiramente há ali a desmontagem visual das coisas tal como a percebemos habitualmente, de modo que as diferenças são acentuadas, as analogias e os contrastes pulsam e há um movimento de transformação descontínuo. Com o jogo de combinações, variações, simetrias, espelhos, detritos e movimento, os textos reunidos em *Vida* formam uma imagem caleidoscópica que, na tensão e no desejo de seu enigma, nos olham, nos interpelam.

E, talvez, com a proposta que realiza em sua escrita biográfica, o curitibano tenha conseguido dar um sentido produtivo ao gênero e desviar da espécie de “maldição” que para Freud recai sobre os

¹⁸⁴ *Idem*, p.154.

escritores de biografias, evitando a mentira, o segredo e a hipocrisia inerentes ao gesto.

CAPÍTULO 4

O espaço biográfico: exposição e envio

*É duvidoso que um homem
muito viajado tenha encontrado
em alguma parte do mundo
regiões mais feias do que no
rosto humano.*

Friedrich Nietzsche

Paul de Man, no texto “Autobiografia como desfiguração”, observa que todo texto é autobiográfico. Paulo Leminski não escreveu sua autobiografia, mas se concordarmos com o crítico belga, é possível ler os diversos textos que compõem esse corpus como uma vasta autobiografia. De Man questiona justamente a separação entre gêneros que estaria na raiz da definição mais geral do autobiográfico:

Mas estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo? Assumimos que a vida *produz* a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio?¹⁸⁵

Ou, como propõe Flora Süssekind, ver esse *corpus* como uma experiência de escrita hagiográfica que extrapola o gênero biográfico e contamina os demais textos. Seguir esse caminho de leitura não deve servir para ver nos gestos do poeta a “consciência” que arma e controla o conjunto e seus significados, mas para ampliar o corpus e, assim, considerar como material de análise também os dados e inserções da vida do autor, elementos que, com os textos, constituem o mito do

¹⁸⁵ DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Trad.: Joca Wolff. Sopro n.71. Maio de 2012.

escritor rebelde, ou radical, como as figuras que o poeta elegeu para biografar. Com isso, busco evitar o exercício de ‘pureza’ restrito ao texto ‘literário’ (o que quer que o termo signifique), como se propôs também Mario Camara:

negar el mito evidente que circula en cada declaración – propia o por parte de quienes lo conocieron – sobre su vida para focalizarse sólo en sus textos, implicaría un ejercicio de pureza que no haría más que desperdiciar toda esa otra textualidad que formó y forma parte de los modos en que su proyecto literario ha sido leído. Se trata, por lo tanto, de volver a leer esa “intensidad” sin darle un carácter “natural”, en un sentido barthesiano, para comenzar a pensarla como una toma de posición en el campo cultural [...].¹⁸⁶

No ensaio “O eu, o olho e a voz”, Giorgio Agamben retoma o capítulo 5 da *Dióptrica* de Descartes para, em seguida, estabelecer um paralelo entre esse texto e o *Monsieur Teste*, de Paul Valéry. Em ambos os casos, interessa uma reflexão sobre o “eu”. E, em contrapartida ao cogito cartesiano, *Teste* nos apresenta a fórmula “Eu não existo, eu penso”. Com Valéry, recebe destaque o aspecto funcional e operacional do ego, de tal modo que o pensamento de Descartes ganha um efeito dramático, ficcional, ficando mais próximo da literatura do que da filosofia¹⁸⁷.

Se a metafísica ocidental, nos lembra Agamben, é governada pela presença - e mais, pela “possibilidade de uma presença diante do olhar (o olho que vê a si mesmo imediatamente em um espelho: nessa possibilidade se detém o mundo antigo) ou sobre a de uma presença ante a consciência (a possibilidade do discurso de fazer referência imediata, através do pronome eu, à voz que o enuncia)”¹⁸⁸ - quando Valéry introduz um atraso entre o eu e o olhar, diante do espelho, faz ver a cisão irremediável que constitui essa “obscura máquina para sentir e combinar” que é o corpo humano. Ou seja, entre o que vê e o que é

¹⁸⁶ CAMARA, Mario. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011. p.206.

¹⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Trad.: Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. p.124.

¹⁸⁸ *Idem*, p.125.

visto não haveria unidade (presença) imediata, e sim uma lacuna; não um pertencimento imediato ao mundo, mas o limite do mundo.

Agamben ressalta que é justamente esse intervalo que constitui a figura emblemática de Teste:

Testis, a testemunha, um “observador ‘eterno’, cuja função se limita sempre a repetir e a mostrar de novo o sistema pelo qual o Eu é aquela parte instantânea que se crê o Todo”; ou melhor, continuando com a etimologia, o “terceiro” (o termo latino *testis* deriva, segundo os etimologistas, de um arcaico *tristis*, que significa “aquele que se tem como terceiro”) entre o olho e o mundo, e entre o Eu e si mesmo, uma sorte de “Eu do eu” ou de “Ante-ego”.¹⁸⁹

No entanto, se a unidade do sujeito, como vidente e visto, é suspensa com Valéry, resta ainda o outro princípio que sustenta o sujeito da metafísica ocidental: a marca do pronome “eu” na experiência do discurso. Nesse sentido, Valéry teria antecipado as reflexões linguísticas de Émile Benveniste quando, ao estudar os pronomes, percebeu que “antes de significar algo, toda emissão de linguagem assinala alguém que fala [...]”¹⁹⁰. Ou seja, o pronome “eu” não possui referente fora do discurso, sua realidade é puramente linguística.

Dessa premissa Valéry deriva sua proposição mais radical: se é somente no dizer do discurso que o “eu” pode existir (não no pensamento, na consciência, ou na verdade); a voz seria, então, o lugar privilegiado de unidade do sujeito, pois nela corpo e linguagem operam simultaneamente. Entretanto, depois de percorrer o pensamento de Valéry até essa conclusão, Agamben a coloca em questão: “existe realmente essa possibilidade?”

Em uma das entrevistas reunidas em *Pensar em não ver*, Jacques Derrida afirma que a voz provavelmente é a instância da maior identidade, na medida em que somos mais rapidamente reconhecidos pelos outros por nossa voz do que pelo conteúdo do que se fala. No entanto, ela não permite o reconhecimento de si pelo próprio sujeito, não é reapropriável pelo falante e, portanto, nela também há uma cisão:

¹⁸⁹ *Idem*, p.126.

¹⁹⁰ *Idem*, p.127.

se já uma coisa de que não podemos nos reapropriar, ainda menos que a imagem, é a nossa própria voz. Então, estou persuadido de que me reconhecem mais por minha voz do que por outros sinais ou outros traços, especialmente visuais, gestuais ou cinéticos, mas eu, minha voz, eu não reconheço. Em todo caso, é o que é menos reapropriável de tudo. A violência da expropriação está mais ligada à voz do que ao resto.¹⁹¹

Sobre o resto e a apropriação da imagem, Derrida relembra que, segundo a versão que ganhou fama nos séculos XVII e XVIII, o desenho teve o seu surgimento com a personagem de Dibutades, filha de um oleiro coríntio, que tinha o hábito de desenhar a silhueta de seu amante em um muro no momento em que ele se ausentava¹⁹². Conforme a lenda, o desenho teria sua origem em um gesto de amor, mas também gesto que tenta captar uma ausência, busca fazer presente o que já não é visível¹⁹³. Futuramente, a tradição do retrato na pintura desempenhará a mesma finalidade - gravar uma presença -, e, semelhante aos primeiros relatos biográficos deverá documentar os traços de uma vida *exemplar*.

Não é casual que uma das definições mais comuns para “retrato” é a de um quadro que se organiza ao redor de uma figura¹⁹⁴, afirma Jean-Luc Nancy, em *La mirada del retrato*. Dessa definição, porém, ficam duas interrogações: o que será esse “ao redor”? E o que será uma “figura”? E é nesse sentido que o filósofo francês observa que pintar um retrato põe em jogo toda a filosofia do sujeito. O que o retrato faz é menos o sujeito e mais uma *exposição*, ou seja, ele não revela, mas produz o que Nancy chama de o *exposto-sujeito*: “pro-

¹⁹¹ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2012. p.143.

¹⁹² Hubert Damish relembra essa mesma história em prefácio ao livro *O fotográfico* de Rosalind Krauss.

¹⁹³ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2012. p.175.

¹⁹⁴ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad.: Irene Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 2006. p.13.

ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera.”¹⁹⁵ E esse ‘sacar’ (do francês *tirer*) conjuga as acepções de tirar, extrair, mas também *traçar* linhas ou limites. A exposição é um dado essencial do retrato, ela é a relação da pintura, do quadro, da figura com o exterior, de tal modo que Nancy afirma que o retrato não pinta outra coisa senão a *exposição* mesma. Assim, o que o retrato pinta é a relação de um sujeito com um sujeito *exposto*.¹⁹⁶ Sem objeto, aquilo que ele pinta é uma ideia, não um modelo: a ideia da própria pintura (já Derrida chamava atenção para o fato de que, em Platão a ideia é o *eidos*, “a forma que se vê”¹⁹⁷) ou seja, a ideia não é preexistente, mas é executada *na* pintura¹⁹⁸.

Além disso, o retrato tem algo particular com relação aos demais gêneros da pintura: *la mirada*, o olhar. O olhar do retrato não olha a nenhum objeto, está frequentemente voltado para o fora do quadro, ele é o que leva o sujeito adiante, o que nos coloca em jogo:

“Mirar” [*regarder*] vale primeramente como *garder*, *warden* o *warten*, vigilar, tomar al cuidado, tomar en guarda [*prende en garde*] y tener cuidado, guardarse [*prendre garde*]. Ocuparse e inquietarse. Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto.¹⁹⁹

É assim que Nancy pode concluir: o retrato não tem um “fundo”, ele é todo superfície, ou melhor, esse olhar do quadro é o fundo mesmo – não um olhar para um objeto, mas uma abertura, algo que sai, que *parte* do quadro em direção ao mundo, que assim convoca ao mundo, que o interpela. E essa convocação não é mais que a própria arte, se lembramos que todo retrato não passa de uma *citação*²⁰⁰.

Leonor Arfuch, no estudo *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, desenvolve uma minuciosa reflexão sobre o “espaço biográfico”. Essa noção abriga uma diversidade de textos e extrapola o que se poderia entender como um “gênero” biográfico ou autobiográfico. É possível apostar em uma leitura dos textos de

¹⁹⁵ Idem, p.16.

¹⁹⁶ Idem, p.34.

¹⁹⁷ DERRIDA, Jacques. Op. Cit. p.172.

¹⁹⁸ NANCY, Jean-Luc. Op. cit. p.68.

¹⁹⁹ Idem, p.73.

²⁰⁰ Idem, p.82.

Leminski como “espaço biográfico”, conceito que me sugere a aproximação entre textos e fotografia ou, entre os textos e uma teoria do retrato, como a formulada por Nancy, ou Roland Barthes, considerando que esses diferentes modos trazem à tona uma reflexão sobre a *exposição* da vida.

A autora propõe como “espaço biográfico” uma multiplicidade de textos que podem incorporar correspondência, diários, memórias, biografias e autobiografias e, também, entrevistas – talvez a forma privilegiada desde o fim do século XX, pois se relaciona com a mídia e o mercado mais diretamente. A insistência ou a recorrência desse espaço nas publicações contemporâneas, na crítica e no jornalismo cultural, apontam para uma obsessão pela singularidade e pelos discursos do sujeito que significa, em certa medida, uma busca pela transcendência²⁰¹.

Esse panorama não deixa de ser ambíguo: ao mesmo tempo em que incorpora o descentramento do sujeito, a crise dos grandes relatos e as incertezas e deslocamentos teóricos advindos da modernidade, dá a ver uma

proeminência do vivencial [que] se articula com a obsessão de certificação, de testemunho, com a vertigem do “ao vivo”, do “tempo real”, da imagem *transcorrendo* sob (e para) a câmera, o efeito “vida real”, o “verdadeiramente” ocorrido, experimentado, padecido, suscetível de ser atestado por protagonistas, testemunhas, informantes, câmeras ou microfones, gravações, entrevistas, *paparazzi*, desnudamentos, confissões...²⁰²

Para Arfuch, essa ambiguidade demonstra ainda o predomínio da metafísica da presença e uma hipervalorização das marcas do eu – rosto, voz, assinatura – tendências que podem ser entendidas como um desejo de proteção contra a dispersão e como garantia da existência das individualidades. Em outras palavras, ainda se trata de uma crença na sinceridade, na autenticidade, do desejo de um vínculo imediato com o ‘sujeito do discurso’.

²⁰¹ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010. p.15.

²⁰² Idem, p.75.

Essa discussão é abordada no livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, de Diana Klinger. Nele a autora analisa a ficção de autores latino-americanos nos quais ressalta a mescla de componentes ficcionais e biográficos e previne:

Uma primeira aproximação à *escrita de si* na ficção contemporânea deveria, sem dúvida, inscrevê-la no espaço interdiscursivo desses outros textos – não-literários – da cultura contemporânea, que evidenciam que esta ficção está em sintonia com o “clima da época” (Zeitgeist).²⁰³

É assim que entendo a necessidade de, ao longo dessa análise, incorporar textos que não são “estritamente” literários, mas que compõem o que se poderia denominar como um *corpus* de Leminski e, principalmente, definem os modos de ler e trabalham na construção do mito – as “tramas da consagração” para usar o termo com que Luciana di Leone analisa o processo de mitificação em Ana Cristina Cesar.

As narrativas biográficas, como o retrato, no entanto, são profundamente marcadas pela citação, é o que Arfuch ressalta com Jacques Derrida: desde que toda palavra é *iterável*, pode ser citada, mencionada, a comunicação de uma vida está sempre em diálogo e confronto com outras vidas (outras narrativas)²⁰⁴. Também com Derrida, Diana Klinger vai chamar atenção para o conceito de *envio* que atua nos textos que compõem o “espaço biográfico”. O envio é aquilo que remete sempre ao outro e, portanto, nessa remissão incessante não é possível definir um começo (pois o envio “não emite senão remetendo”):

Essas pegadas, esses rastros, são remissões a um passado sem origem do sentido, remissões que não têm estrutura de representantes nem de representações, de significantes, nem de signos, nem de metáforas etc. As remissões do outro ao outro, as pegadas de *differance*, não são condições

²⁰³ KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007. p.23.

²⁰⁴ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010. p.130.

originárias e transcendentais. São um envio, um destino.²⁰⁵

É como envio e exposição que pretendo tecer, a seguir, algumas considerações a respeito das marcas visuais do ‘eu’ no trabalho de Leminski. Importante lembrar ainda da relação entre texto e imagem que esses textos trazem à tona e que frequentemente problematizam a relação sujeito-objeto e exploram o embate entre as dimensões documental e ficcional da fotografia. Nesse sentido, vale lembrar que um dos seus livros, organizados postumamente, recebeu o título *La vie en close*, verso do poema que abre o volume. Assim como outros títulos de poemas e livros já abordados aqui, esse também explora possibilidades de sentido, *close* significa o fim, o encerramento da vida, mas também o enquadramento fotográfico fechado sobre o sujeito que aqui é a vida. A oscilação entre *vie/vida* e *via*, o caminho, a rota é bastante significativa para pensar essa escrita, como veremos ao longo desse capítulo.

Vale ressaltar ainda que o primeiro livro de poemas de Leminski é realizado em parceria com um fotógrafo: *Quarenta clics em Curitiba* apresenta um encontro entre fotografia e poema, no qual a imagem não é ‘ilustração’ dos poemas, escritos separadamente, mas o encontro forma um terceiro texto. Os poemas que acompanham as imagens são breves, muitos deles têm a estrutura do haikai e, com as fotos de cenas urbanas, geram o efeito de um acaso: são imagens do instante, fragmentos da vida da cidade e das vidas ali retratadas.

Nesse sentido, a proposta realizada em *Quarenta clics* nos indica uma concepção da fotografia bastante particular, e que seria possível confrontar, por exemplo, com o uso do arquivo fotográfico de Leminski feito nos projetos de edição e exposição que serão discutidos ao longo deste capítulo.

²⁰⁵ KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007. p.49.

4.1 Quem me dera uma máscara para repousar meu rosto de todo esse vão mudar

[...] toda imagem chama palavras e toda combinação de imagens mais ainda. E mesmo que estejamos sem voz, diante de imagens há um chamado. Além disso, toda palavra é prenhe de imagens e toda combinação de palavras mais ainda. Enfim, o sujeito que olha a imagem ou o escrito é sujeito de imagens e de palavras, de palavras-imagens e de imagens-palavras.

Jacques Derrida

Fábulas não são parábolas, nenhum sentido oculto, toda fábula é feita de luz. Moral da história, histórias são amorais. Na geração de fábulas, os homens cifraram o desejo infinito de uma vida sem fim. O amor é amor. Eu me amo, não posso viver sem mim. Em pedra? Em estrela? Em flor? Façam suas escolhas. Em que vou me transformar, no final? Quem acertar, ganha o direito de olhar bem nos olhos da Medusa. Não é uma beleza? Quem não gostaria de ser estátua de si mesmo? Metamorfose, quando é demais, cansa. Quem me dera uma máscara para repousar meu rosto de todo esse vão mudar. Não se pense que vou ficar assim a vida toda. Um dia eu mudo, vão ver. No carnaval de transformações, passa a sombra da Medusa, dor sem fim de virar pedra. Sempre virar, sempre mudar, nunca se sustentar em seu próprio ser. Esta fonte é uma sopa de mentiras, um abismo de ilusões. O lugar de origem dos seres sem substância, feitos apenas de vagas impressões, enredos inverossímeis e esperanças inúteis. Tudo são deuses, o medo, o acaso, a esperança, tudo filhos do destino. Esta fonte funda dá para o inferno, vai dar no reino de Hades. Mergulhasse aqui, a terra das sombras, dos sonhos loucos, a trava do medo. No fundo, lá no último íntimo fundo desta fonte, Hades, o fim.

Paulo Leminski

O crítico argentino Julio Premat, na obra *Herois sin atributo*, observa que na Argentina do século XX todo projeto de escrita literária esteve associado ao projeto de invenção de um autor. Assim, os livros não falariam por si mesmos, mas falam de alguém, criariam o seu autor. Nesse sentido, imagens e assinatura compõem também os textos de

Leminski, não apenas ilustram os poemas e os livros, mas se inserem neles como uma grafia.

De algum modo, a inserção dessas marcas contribui para o “efeito de transparência” que a leitura de alguns textos proporciona. Elas também atuam para conferir a essa escrita seu caráter “autobiográfico”, conforme pensa Arfuch, na medida em que apresentam ou *expõem* um referente determinado – um rosto e uma assinatura - para o “eu” que permeia poemas e outros textos.

Para Nicolas Bourriaud, essa característica se estende a maior parte dos artistas do século XX, quando, após as vanguardas e a noção de “arte total”, a compreensão da arte como sendo um modo de *existência* - e não apenas um objeto - passa a ter importância definitiva. A arte será compreendida como um modo de se relacionar com o mundo:

Ao concretizar em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido. Ele ocupa assim a posição outrora ocupada pelo filósofo pré-socrático: sua obra aparenta às *hypomnemata*, cadernetas pessoais nas quais os gregos anotavam casos e reflexões no intuito de aperfeiçoarem suas virtudes morais e se guiarem ao longo da vida, instrumentos de uma “tecnologia de si”.²⁰⁶

Nesse sentido é que podemos ler o grande esforço que *parte* de Leminski na programação visual do texto (especialmente em suas primeiras publicações) e também do escritor e poeta *como texto*. Em 1975, ao lançar *Catatau*, seu primeiro livro, elabora um cartaz promocional da obra com fotografia de Dico Kremer, na qual o poeta aparece nu, sentado em posição de lótus.

²⁰⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad.: Dorothée de Bruchard, São Paulo, Martins Fontes, 2011. p.17-18.

Imagem 3 – Fotografia para cartaz de lançamento do *Catatau*²⁰⁷

Essa atitude foi mal vista, na época, por Jacques Brand que criticou o “ego” do autor – não é estranho imaginar o quanto poderia incomodar ver a literatura aliada a processos de marketing²⁰⁸ em plena década de 1970. Mas para além do marketing da obra, nessa imagem o autor se expõe *como se fosse* o próprio personagem, Renato Cartesius, nu, cabelo e barba crescidos, em uma pose que lembra a tela Antropofagia, de Tarsila do Amaral: o corpo é maior, está em primeiro plano com relação ao rosto, pés e mãos ganham destaque. A posição corporal faz uma referência clara ao primitivismo modernista, e, sobretudo, é a inserção ou a *exposição* do corpo no (para)texto, que favorece ou permite a leitura do *Catatau* também em vertente biográfica (para Flora Süssekind, hagiográfica). Por outro lado, a ausência de cenário, a neutralidade e assepsia da imagem, a ausência de ambiente íntimo ou natural faz ressaltar seu caráter performativo (não por acaso a

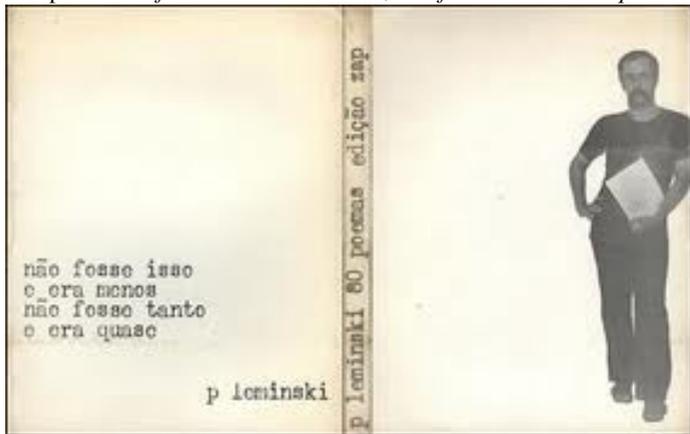
²⁰⁷ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2001. (2ª edição em 2005).

²⁰⁸ MARQUES, Fabrício. “Leminski, poesia e publicidade: convergências” In: CALIXTO, Fabiano e DICK, André. *A linha que nunca termina* [Orgs.]. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

imagem será usada como capa na edição crítica do *Catatau*, publicada em 2004 pela Travessa dos editores).

Na publicação de “Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase”, em 1980, o aspecto visual ganha atenção na capa, bastante simples, apresenta apenas Leminski, novamente em foto de Dico Kremer, segurando um exemplar da própria obra, em uma *mise en abyme*; na contracapa, o poema que dá título ao livro e a assinatura “p. leminski”. No interior do volume, 80 poemas em letras estouradas na página.

Imagem 4 – Capa de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*²⁰⁹



Em 1983, com a reunião de poemas *Caprichos & relaxos*, publicada pela editora Brasiliense na coleção “Cantadas literárias” encontraremos uma programação visual ainda mais esmerada. Para além da capa genérica conforme o padrão da coleção, na folha de rosto o leitor já encontra o nome do autor diagramado com os tipos e bandeira utilizados na marca do Sindicato Polonês Solidariedade²¹⁰, cujo líder,

²⁰⁹ LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase (80 poemas)*. Curitiba, Zap, 1980.

²¹⁰ Esse jogo com a “marca” de Leminski é mencionado em alguns dos textos da fortuna crítica, dentre eles, o texto de Alice Ruiz para a edição das poesias completas (*Toda poesia*, Companhia das letras, 2013); o artigo de Miguel Sanches Neto; e na resenha de *Toda poesia*, escrita por Ricardo Corona e publicada no O Estado de São Paulo, no qual ressalta justamente a ausência dessa assinatura – que Corona define como um ‘poema-logotipo’ - na edição completa dos poemas. Disponível em:

Lech Walessa, foi ganhador do Nobel da paz no ano de 1983²¹¹, pelo papel que teve na luta pela liberdade no seu país.

Imagem 6 – Assinatura de *Caprichos & relaxos*²¹²

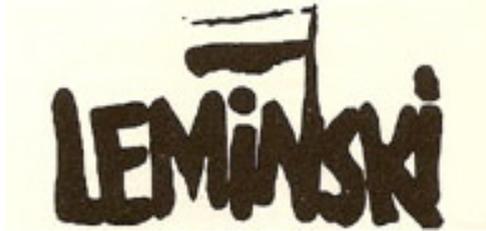


Imagem 7 - Cartaz Sindicato Solidariedade²¹³



A assinatura como uma marca, fala do lugar que o poeta constrói para si, ou no qual quer se inserir: o de líder de uma revolução poética²¹⁴. Os traços escolhidos para construir essa marca carregam

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,capricho-e-relaxo,997509,0.htm>. Acesso em 12/01/2014.

²¹¹ SANCHES NETO, Miguel. “A ascensão de Paulo Leminski”. *Uniletras* 25, dezembro 2003. p.49-61.

²¹² LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. Folha de rosto.

²¹³ Retirada de: <http://nacionalismo-de-futuro.blogspot.com.br/2005/09/as-bodas-de-prata-do-sindicato.html>. Acesso em: 17 jul. 2014.

²¹⁴ sobre revolução, ver o que diz no prefácio a *Folhas das folhas na relva*.

consigo o valor de uma suposta participação política e o duplo vínculo com a Polônia (sanguíneo e eletivo)²¹⁵.

Outro indício dessa preocupação no mesmo livro²¹⁶ está no poema “kamiquase”, constituído por essa única palavra somada à imagem/montagem feita por Solda, do rosto de Leminski no corpo de uma gueixa:

Imagem 8 – Fotomontagem de *Caprichos & relaxos*²¹⁷



²¹⁵ Para completar, neste mesmo livro haveria ainda a marca de duas outras assinaturas: Haroldo de Campos e Caetano Veloso, em pequenos textos nas orelhas do volume.

²¹⁶ A programação visual neste livro é um traço marcante, especialmente nas seções “Ideolágrimas” e “Sol-te”, nas quais há uma série de poemas que podemos definir como ‘concretos’ na falta de uma melhor descrição.

²¹⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.135.

A imagem aparece na seção do livro intitulada “Sol-te”, uma pequena série de poemas visuais (ou concretos); e sucede a seção “Ideolágrimas”, dedicada aos haicais. A montagem foi uma brincadeira do cartunista Solda em referência ao interesse de Leminski pela cultura japonesa (bom lembrar que a biografia de Bashô será publicada também em 1983). O gesto que requer uma análise é a inserção do vocábulo “kamiquase” e a escolha de incluir essa imagem no livro, dando-lhe um status de poema. Um poema marcado pelo humor e pelo jogo, e, também, pela inadequação; é um poema que instaura relações; primeiramente a do texto com a imagem do autor, tornando-o também um poema, um híbrido²¹⁸ de homem-mulher, uma cabeça deslocada, em corpo estranho; uma palavra híbrida, um poema-caricatura, cuja autoria também é questionável: Solda ou Leminski?

O mais interessante talvez seja perceber como essa programação visual na montagem do livro já não será tão decisiva nos livros posteriores do poeta, editados também pela editora Brasiliense, a “assinatura” com aquela diagramação não aparece nas publicações seguintes, fica sendo a assinatura de uma única obra – não será também recuperada para a reedição de sua obra pela editora Cia. das Letras em 2013.

Esses elementos estão, evidentemente, ligados à atuação publicitária do poeta, mas eu gostaria de pensar esse vínculo com a publicidade não apenas como técnica de venda e persuasão, mas como figuração, como um modo de tornar-se público, de *exposição*, de *envio*.

Jacques Derrida, em uma das entrevistas reunidas em *Pensar em não ver*, questionado sobre a duplicação da imagem do sujeito no filme realizado por Safaa Fathy em 1999, intitulado “*D`ailleurs Derrida*” (que poderia ser traduzido como “Dalhures Derrida” ou então “Aliás Derrida”) afirma que, apesar de não haver um “eu essencial”, “não podemos viver sem a ilusão da essencialização do eu”. Ou seja, trata-se, sobretudo, de um movimento, de uma busca e de um desejo insaciável. Ainda sobre esse filme, cujo personagem principal é ele próprio, o filósofo ressalta o descompasso ou a “deportação” da fala, submetida à lei icônica. É esse descompasso, esse corte, que garante uma “reserva de palavra” e “diz algo do segredo”, explica:

²¹⁸ Sobre a forma híbrida, o trecho de uma carta a Bonvicino, de 1979: “não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante”. In: BONVICINO, Régis (Org.); LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.142.

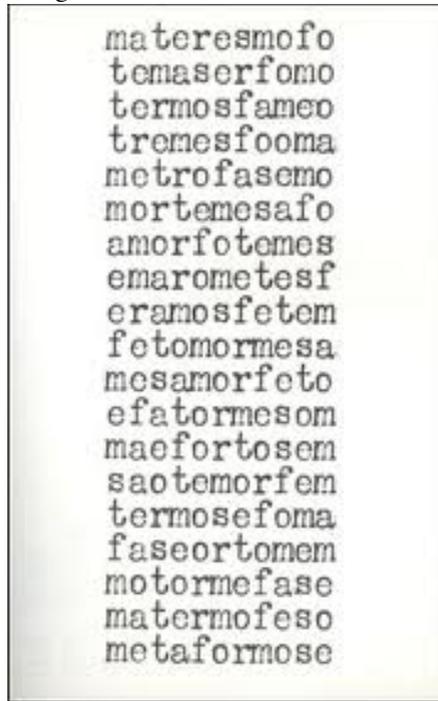
por causa do tempo, do andamento, por causa da arte da interrupção, da arte da *metonímia*, isto é, do alinhar [...] não houve violência com relação à palavra, [e se não houve violência] foi porque a reserva de palavra era dada a ouvir ou a pressentir.²¹⁹

Na biografia que escreve sobre Cruz e Sousa, Leminski diz que algumas vidas são “por si só, um signo” e que esse signo é regido por uma figura de retórica. No caso de Cruz e Sousa, o “astro regente” seria o oximoro²²⁰. Já Leminski poderia ser, quem sabe, um signo regido pela *metonímia*, a figura que permite relacionar elementos e, principalmente, a figura do corte – com ela referenciamos a parte pelo todo, como ensinam os manuais didáticos. E mais, metonímia, em grego significa ‘mudança de nome’, ela seria, assim, a figura do trânsito, da relação ou, para voltar ao léxico grego, da *metamorfose*.

A imagem da metamorfose percorre os diferentes trabalhos do poeta, está presente em *Catatau*, com as mutações e derivações linguísticas que configuram o texto, aparece também num poema publicado na revista *Invenção* n.4, em 1964 (e depois reunido em *Caprichos & relaxos*) que é um embrião do ensaio “Metaformose”, lançado postumamente em 1994:

²¹⁹ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2012. p.102. Grifo meu.

²²⁰ “Tem poetas onde interessa mais a obra, artistas cuja peripécia pessoal se reduz a um trivial variado, sem maiores sismos dignos de nota, heróis de guerras e batalhas interiores, invisíveis a olho nu. Tem outros, porém, cuja vida é, por si só, *um signo*. O desenho de sua vida constitui, de certa forma, um poema. Por sua singularidade. Originalidade. Surpresa. Um Camões. Um Rimbaud. Um Ezra Pound. Um Maiakovski. Um Oswald de Andrade. Cada vida é regida pelo astro de uma figura de retórica. Certas vidas são hiperbólicas. Há vidas-pleonasmos. Elipses. Sarcasmos. Anacolutos. Paráfrases. A figura de retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa é o oximoro, a figura da *ironia*, que diz uma coisa dizendo o contrário.” LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990. p.19.

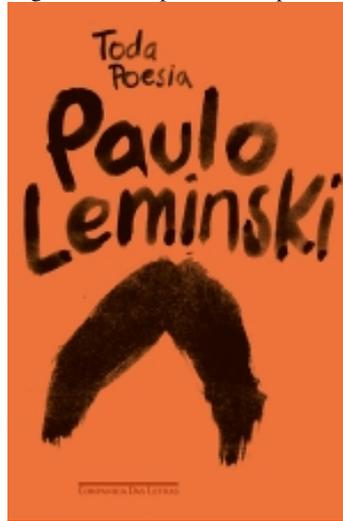
Imagem 9 – Poema “Metaformose”²²¹

O poema, que tem muito de concreto, apresenta a transformação da palavra-mote “metamorfose”, que não aparece em nenhum dos versos, e inclui os significantes tema; ser; amor; metro; termos; treme; morte; amorfo; éramos; feto; fator; som; mãe; temor; motor; fase; mater; e, por fim, metaformose. Nesse intercâmbio de posições das letras, os diferentes significantes materializam o sentido da “metamorfose” na movimentação incessante que o poema indica, apontando para uma “possibilidade de permutação infinita”, conforme Mario Camara²²².

Já a figura da metonímia ressurge, 24 anos após a morte do poeta, com o lançamento da reunião de poemas *Toda poesia*, pela editora Companhia das Letras, cuja capa traz em letras grandes o nome do poeta e a imagem apenas do bigode.

²²¹ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.147.

²²² CAMARA, Mario. Op. cit. p.229.

Imagem 10 – Capa de *Toda poesia*²²³

Nesse caso, o bigode funciona como o índice capaz de reunir (e significar) o arquivo Leminski. A marca forja uma identidade ao se apropriar de um traço, um rastro desse corpo, peculiar, incomum, que carrega consigo um valor de excentricidade, assim como o bigode surreal de Salvador Dalí – que não por acaso lhe proporcionou uma série de convites para gravação de comerciais, nos quais se explorou o lado cômico e louco (mas também artisticamente institucionalizado) de sua *persona*. Além disso, é preciso destacar a diagramação do texto que remete à estética do traçado à mão da letra e da imagem, do grafite – elemento abordado por Leminski em muitas de suas falas e textos, como um dos locais propício para a poesia urbana e midiática dos anos 1970-1980.

José Miguel Wisnik observa – em tom entusiasta - o efeito causado pela capa quando comenta o sucesso de vendas atingido pela edição, em texto publicado no jornal *O Globo*:

O bigode do “polaco louco paca”, à la Solidarnosc, já era, por sua vez, uma espécie de *layout ambulante*, um *autorretrato metonímico*

²²³ LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013. Capa.

que, aproveitado no projeto gráfico e promocional do livro, funcionou certamente como uma senha chamativa no meio do turbilhão das gôndolas das livrarias. Toda a guerra editorial contemporânea se aplica, aliás, a conquistar um lugar visível no congestionado espaço das mega-livrarias, pressionadas pelo ritmo contínuo dos lançamentos buscando fisgar a atenção instantânea do comprador. A resposta instantânea realimenta a atenção do vendedor, que põe ou não o livro em espaço de maior destaque, promovendo vendas que, se sobem à lista dos mais vendidos, alavancam mais vendas, convertendo sucesso em sucesso. É de um tal círculo virtuoso e tautológico, disparado por fatores em parte imponderáveis, que dependeu a “laranja mecânica” de Leminski, associada ao carisma da sua figura e ao atrativo do objeto gráfico, para vir a contrair o vírus do best-seller.²²⁴

Entretanto, o título *Toda poesia* soa irônico se pensarmos que não entraram no volume justamente as imagens que acompanhavam dois dos livros reunidos – *Quarenta clics em Curitiba* e *Winterverno*. Assim, a convivência entre o determinante “Toda” e a imagem do bigode sem o rosto, sem nem os óculos (pra fazer ressoar o verso de Drummond) ressalta o corte e o descompasso²²⁵. E talvez seja justamente o corte, como Derrida identifica no filme de Safaa Fathy, o que pode garantir uma sobrevida ao texto:

evidentemente, esse filme e um certo número de outras coisas são uma parte de mim. São partes de

²²⁴ WISNIK, José Miguel. “Link para Leminski”, O Globo, 27/4/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/link-para-leminski-8222688>. Acesso em: 14/1/2014. Grifo meu.

²²⁵ A referência ao bigode aparece também nas resenhas sobre o livro, como no texto de Marcos Pasche, publicado no jornal Rascunho, “Sobraram apenas os óculos e o bigode”. (Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/sobraram-apenas-os-oculos-e-o-bigode/>. Acesso em 14/1/2014) e o de Ronald Augusto “O continuísmo moreno do bigode de Leminski”, publicado em na revista Subtrópicos (Disponível em: http://issuu.com/ayrtoncruz/docs/subtr_picos_n001/10. Acesso em 14/1/2014). O dado intrigante é que ambas as resenhas criticam negativamente o poeta.

mim ao mesmo tempo porque são pedaços de mim, mas quando se diz “uma parte de mim”, isso quer dizer que essa parte é só uma parte, que há um despedaçamento. Quando se diz que não há eu, que é preciso tentar essencializar, é porque se tenta totalizá-lo, é isso que não é possível. Não há totalidade, há um esforço interminável para totalizar um eu que nunca é totalizável. Então há partes, temos partes. Porém, sem querer abusar da linguagem, eu diria que o que o filme diz [...], é naturalmente uma *parte* de mim, inegavelmente, deste idioma de que não posso me reapropriar e que o filme me mostra, me remete, mas também que isso *parte* de mim. Isso parte de mim, quer dizer, isso procede de mim, isso se separa de mim. É por isso que deixa um rastro. Quanto a mim, posso morrer a cada instante, o rastro fica aí. O corte está aí. É uma parte de mim que é cortada de mim e que, portanto, parte de mim nos dois sentidos do termo: ela procede, ela emana de mim, mas ao mesmo tempo separando-se, cortando-se, desligando-se de mim. E, portanto, essa parte de mim, eu a ganho, eu a reencontro narcisicamente, mas perco-a ao mesmo tempo.²²⁶

4.2 O retrato e o uso dos traços

Em seu estudo, Diana Klinger observa como se dá o “retorno do autor” na literatura latino-americana a partir dos anos 70 e 80. Tal “retorno” seria uma resposta à certa recusa e destruição do sujeito, especialmente no campo das teorias estéticas e filosóficas da segunda metade do século XX. No entanto, esse retorno é menos uma repetição, e mais o surgimento de algo que estava recalcado no sentido freudiano. Conforme Klinger, o autor não seria mais uma “função”, como postulou Foucault, pois agora além das marcas de primeira pessoa no texto, há uma aparição do autor como sujeito midiático, em consonância com o narcisismo de nossa sociedade.

²²⁶ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 2012. p.120.

Nesse sentido, o arquivo iconográfico de Leminski é um forte agente na constituição do “mito de autor”, e servirá às leituras críticas e projetos editoriais que buscaram (e buscam) reforçar o traço de heroísmo e santidade nessa vida de escritor. Amplamente conhecido, é constituído por fotografias que, ao lado dos textos, “contam a vida” e identificam o indivíduo Leminski. Parte dessas fotografias estão incluídas na biografia escrita por Toninho Vaz, *O bandido que sabia latim*, publicada em 2001 (cuja reedição foi vetada no ano de 2013) e também na edição crítica de *Catatau*, publicada pela Travessa dos editores em 2004, com organização de Décio Pignatari. Outras fotos foram exibidas nas exposições dedicadas ao poeta, ocorridas em 2009²²⁷ (Itaú cultural, SP) e 2013 (Museu Oscar Niemeyer, PR), são facilmente encontráveis em uma busca na rede, além de serem frequentemente utilizadas para ilustrar os artigos e resenhas sobre o poeta publicadas em jornais e revistas - como os diversos textos que têm circulado com a reedição de sua obra, iniciada em 2011.

No livro de Vaz, as fotografias reafirmam a história narrada pelo texto: temos uma sequência cronológica de fotos começando por fotos dos pais do poeta quando crianças, depois jovens, no casamento, Leminski com poucos anos de idade, sozinho e ao lado do irmão Pedro e assim por diante, até chegarmos nas fotos acompanhadas das legendas: “Debilitado fisicamente, tomando sopinha na casa de Fortuna, São Paulo, 1988”; “Magro e doente nas escadarias do Templo das 7 Musas, no Instituto Neo-pitagórico” e “Talvez a última foto, com Jaime e o filho”.

Se “contar a história de uma vida é dar vida a uma história”, como lembra Arfuch, tanto a biografia do poeta escrita por Vaz, como o conjunto da produção de Leminski que leio aqui como “autobiográfica” dá vida à história. Esse aspecto é importante pois no engenho desse trabalho existe algo vital, que permanece como dado imprevisível, inapreensível.

Daí que para Roland Barthes, o melhor modo de contar uma vida seja com os biografemas: “pequenos detalhes” capazes de dizer o necessário sobre uma vida, como afirma em *Sade, Fourier, Loyola*:

²²⁷ Boa parte do material exposto na Ocupação Leminski pode ser encontrado no site do Itaú Cultural: <http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/98/paulo-leminski/112/cachorro-louco>. Acesso em 13/1/2014.

Se eu fosse escritor e estivesse morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amistoso e desenvolto, a alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões, ou seja, a ‘biografemas’ cuja distinção e mobilidade pudessem viajar sem destino!²²⁸

O biografema teria, portanto, uma relação com a morte e o desaparecimento, sua função seria justamente a de não apresentar uma definição ou uma imagem acabada, mas apenas a evocação de singularidades.

Leonor Arfuch identifica alguns “biografemas” nos casos que analisa e observa que eles funcionam como uma espécie de *topoi* da “escrita de si” contemporânea. Entre aqueles abordados pela autora, podemos destacar “o começo” (infância e vocação); “a afetividade”, “a cena da escrita” e “a cena da leitura” como os mais significativos para a presente análise. Apesar de recorrentes nos discursos sobre a vida de escritores, também nesses lugares e imagens é possível encontrar elementos que escapam à definição e ao encerramento da vida em uma identidade estável.

4.3 O começo

O biografema do começo costuma aparecer associado aos das cenas da leitura e da escrita e possui uma função ativadora com relação aos biografemas subsequentes, operando como marcador de uma predestinação, de uma vida dedicada à escrita:

A cena da escrita – como em toda autobiografia – é, por sua vez, indissociável de um começo. Começo da vocação, da infância, do escrever ou do considerar-se escritor (o que supõe já um distanciamento do “ser”), inscrição mítica, não sempre coincidente com os primeiros anos da vida, mas determinante na história atual, cuja trama se aventura no vaivém do diálogo.²²⁹

²²⁸ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Martins Fontes, 2005.

²²⁹ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010. p.223.

O *topos* do início na infância aparece principalmente nas falas de Leminski, no documentário “Ervilha da fantasia”, na entrevista de rádio pertencente ao arquivo Aramis Milarch²³⁰, o poeta repete o discurso: “eu não sei quando comecei a fazer poesia, mas minha avó guarda uma coleção de poeminhas que escrevi aos 7, 8 anos de idade. E a única coisa que eu quis na minha vida foi ser poeta”; e também no depoimento concedido à revista *Escrita*, em 1979: “Um avô poeta como exemplo, faço poesia, sem interrupção, desde que me conheço por gente. Nunca quis ser outra coisa.”²³¹

Além disso, compõem este biografema outras anedotas espalhadas pelo ‘arquivo’, entre os vários depoimentos de amigos, familiares, conhecidos e as entrevistas que, enfim, serão *organizados* em uma narrativa com a publicação da biografia de Toninho Vaz, em 2001. Mario Camara identifica na biografia de Vaz um papel determinante de consolidar o mito disperso em outros relatos, e vê nas referências à vida e à trajetória um “paratexto inacessível”²³² que, justamente por isso, tem muito a nos dizer:

La biografía de Vaz, apelando a la memoria cultural del lector, hace emerger a un escritor que había combinado los excesos contraculturales – alcohol y drogas – con el rigor del saber. Este tipo de imágenes abunda en la biografía. Observemos algunas. La primera y fundacional es la decisión de Leminski de estudiar en el Monasterio de São Bento a los trece años. Hiperbólicamente, Toninho Vaz resalta que el joven cargada un baúl lleno de libros. Se trataba de obras clásicas y diccionarios, “dos quais o aplicado aluno dava sinais de não querer se separar em momento algum” (2001:33). Lo que sigue es la narración detallada de las lecturas y aprendizajes de Leminski: Spinoza, la semiología musical del Canto Gregoriano, las *Lusíadas* de Camões, entre muchas otras. Como contrapartida de aquella

²³⁰ Entrevista em áudio, disponível em: <http://www.milarch.org/audio/paulo-leminski>. Acesso em 13/1/14.

²³¹ “Sobre poesia e conto”. In: BONVICINO, Régis (Org.); LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.193-198.

²³² CAMARA, Mario. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011. p.211.

dedicación, los testimonios que recoge Vaz sostienen que Leminski no era visto como un alumno *caxias* (“traga”), sino como “um anarquista com ideias próprias e originais” (2001: 34). Y aunque no jugaba al fútbol, porque no sabía ni quería, para José Silveiro – quien trabajó en el convento – Leminski tenía “un físico avantajado”. Pese a escribir sobre la historia de los benedictinos – que lo fascinaba - se dedico a “coleccionar fotos de mulheres (vedetes) em trajes sumários, publicadas na última página do jornal *A gazeta esportiva*”(2001: 42).

El relato de Toninho Vaz, asimismo, abunda en escenas en las que Leminski interviene apasionadamente en diferentes debates literarios y muchos de sus amigos, en los testimonios que Vaz recoge al final del libro, sostienen que Leminski “criticava con veemência” (Reinaldo Ateu), que “tudo que Leminski fazia tinha a marca da paixão” (Jorge Mautner). Jaime Lechinski por ejemplo cuenta que en un viaje de presentación de uno de sus libros, Leminski bebió durante todo el viaje – una botella de vodka caliente -, que all llegar al hotel se bebió todo lo alcohólico que encontro en el minibar del cuarto, fumó marihuana, tomó cocaína y luego de ello fue a presentar su libro, “eloquente como sempre, marcado pela exatidão das palavras e pela exuberância de gestos”(2005: 337). Ademir Assunção, por su parte, define a Leminski como el poeta más intenso que conoció.

Si repasamos los testimonios que compila la biografía veremos que esa pasión se manifiesta en una gestualidad siempre elocuente, en un tono de voz siempre elevado y en el desprecio de una temporalidad “normal”. La pasión se conecta con el exceso y la transgresión. El exceso de “vida” alimenta a la literatura, la vuelve intensa y vital.

233

²³³ CAMARA, Mario. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011. p.208-209.

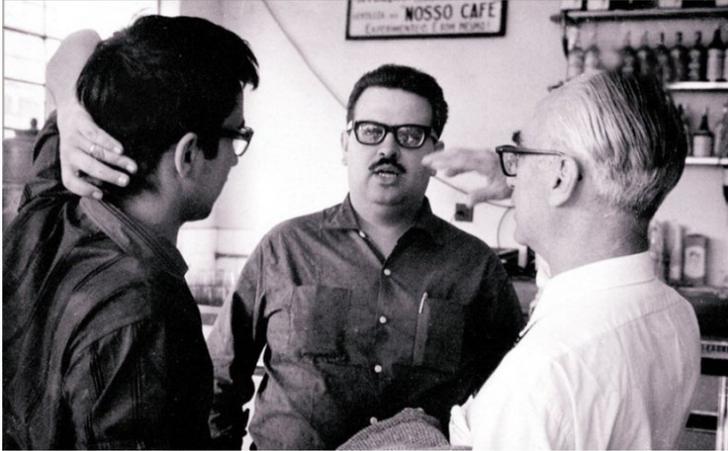
A relação vida-literatura é tematizada com frequência pelo poeta. Ainda no documentário *Ervilha da fantasia*, Leminski discorre sobre a relação entre poesia e juventude: “Ser poeta aos 17 anos é fácil”, e explica que na adolescência “todo mundo é poeta”, todos costumam ter seus versinhos escondidos na gaveta, no entanto, *permanecer* poeta ao longo da vida, quando as necessidades, responsabilidades, os filhos e as ambições chegam, seria algo bastante difícil. Esse comentário agrega à narrativa o componente da decisão (e da poesia como resistência), e Leminski continua: “a poesia é uma espécie de um heroísmo, é uma espécie de santidade da linguagem por que na realidade a poesia não vai te fazer rico de jeito nenhum”. Mais adiante, faz uma comparação entre a relação de um cientista e de um poeta com sua sociedade: “eu não sei se os povos amam seus cientistas, mas todos os povos amam seus poetas, porque a sociedade precisa que algo seja dito, precisa da loucura do poeta para respirar”. Essa afirmação reforça o caráter de santidade, ou melhor, o caráter profético que haveria no fazer poético. E, claro, o discurso é também sobre o próprio Leminski, embora não se incorpore explicitamente, sua fala se dobra. Com isso constitui-se uma descrição ambivalente em torno dessa “figura de autor”: ele é tanto o homem comum (o trabalhador) quando o excepcional (o herói, o santo, o profeta, o bandido, o rebelde). Essa ambivalência é fundamental para pensarmos a mitificação do autor, ela é na verdade uma hesitação, um movimento (entre rigor e relaxo, como visto), constituinte do trabalho de Leminski de modo mais amplo - e que confere o caráter *excessivo* ao poeta.

Mas essa não parece ter sido uma postura exclusiva, como mostra Flora Süssekind no texto “Hagiografias”. O excesso é também uma resposta ao contexto dos anos 1970, quando o comportamento contra-cultural funcionava como uma opção existencial e política, de resistência. Nesse sentido, podemos observar em Leminski o “despojamento” visto também em Cacaso: o uso das sandálias de couro, a barba e os cabelos longos num primeiro momento, o bigode constante, elementos que lhe conferiam uma aparência juvenil, de “figura meio franciscana”, traços que convergem para a narrativa hagiográfica a cerca do poeta.

Outro episódio que compõe o biografema do começo em Leminski é a anedota de sua viagem para Belo Horizonte em 1963 para encontrar os poetas concretos. Mario Camara analisa detidamente o modo como, ao ser narrado por Haroldo de Campos na apresentação de *Caprichos & relaxos*, vinte anos depois, o fato ganha o status de origem.

E mais, instaura a linhagem, é o índice do vínculo com a poesia concreta – consolidado depois com a publicação de seus poemas em dois números da revista *Invenção*, vínculo que passa pelo deslocamento do corpo, pela viagem. Haroldo descreve o encontro como o “aparecimento” – uma aparição para os poetas do grupo concreto que irá se desdobrar na aparição ou inserção de Leminski no circuito literário nacional²³⁴.

Imagem 11 - Leminski com os poetas Haroldo de Campos e Pedro Xisto, 1963²³⁵



²³⁴ Mario Camara observa que o verbo “aparecer” está nos dois textos que acompanham o volume *Caprichos & relaxos* (de Haroldo de Campos e Caetano Veloso) e propõe que o dado da ‘aparição’ de Leminski não apenas configure o ‘surgimento’ do poeta curitibano, mas insere uma diferença na narrativa estável e linear da poesia concreta: “El aparecido – el lampiro – deambula por veinte años de cultura brasileña y señala (y trae) aquello que debe ser desarchivado y montado a la historia homogénea de los concretos, y del modernismo brasileño en general. Dado que todo archivo – otro nome posible para la herencia – es a la vez conservador y revolucionário (Derrida), Leminski (como Torquato Neto), hace que hurguemos en otros anaqueles, que reconozcamos allí, en aquella semana de 1963, un comienzo otro.”(p.234)

²³⁵ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2001. (2ª edição em 2005).

4.4 As cenas da leitura e da escrita

O biografema “cena da escrita” é um dos agentes que contribui para a ambivalência do mito do escritor como um inspirado, porta-voz dos deuses, e simultaneamente um homem comum que, a partir de uma vocação, dedica-se a um árduo trabalho, numa concepção tipicamente moderna. Essa insistência na escrita como trabalho abre uma dupla condição para o escritor: o da liberdade e da obrigatoriedade da escrita.

A “cena da escrita” costuma aparecer vinculada à “cena da leitura”, relacionada à origem, ela é o

momento do relato em que o autobiográfico recupera uma herança, uma filiação, ao mesmo tempo em que enuncia seu pertencimento a uma “comunidade imaginada” e, em certo sentido, escolhida. Seja como gesto corporal de iniciação, abertura a uma verdadeira intimidade, relação amorosa com o livro-objeto ou ligação perdurável através da temporalidade.²³⁶

Além disso, a cena de leitura atua para ressaltar o caráter desejanste do escritor, ao colocar a ênfase no impacto emocional e estético das obras lidas, autores ou culturas, ela contribui para a construção de um “destino individual” que se dá ao longo da vida do autor. Assim, a “cena de leitura” fala da passagem da vida à escrita e, não raro, essa passagem se dá pela via de uma paixão. É assim também que esse biografema estabelece uma genealogia para o escritor, reforçando os elos causais da narrativa, que, apesar das tentativas de organização da trama, não deixa nunca de ser vertiginosa:

Se por meio de suas leituras o escritor define sua dupla identidade como autor/leitor [...] no traçado dessa cartografia não pode faltar a hipótese em torno de sua própria leitura como autor, como imagina seu “leitor modelo” – o comum, o crítico – e como se confronta, ou deveria se confrontar, ao produto de sua escrita.²³⁷

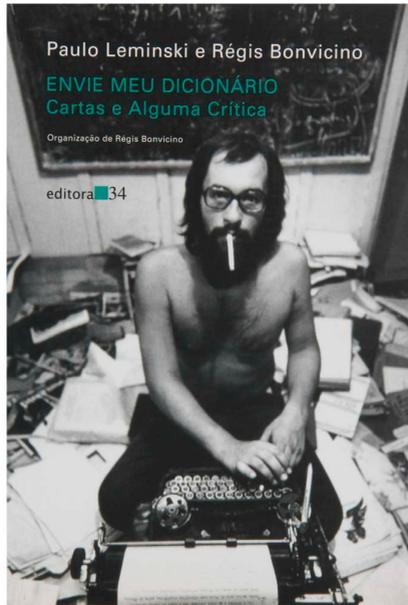
²³⁶ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010. p.224.

²³⁷ Idem, p.227.

Não se deve esquecer, nesse sentido, a “despretensiosa” capa de *Não fosse isso*, que explora justamente a *mise en abyme*, a imagem do autor como leitor de seu próprio livro²³⁸.

Os biografemas da escrita e da leitura são bastante frequentes nas imagens de Leminski, como a foto abaixo, utilizada na capa da reedição da correspondência com Régis Bonvicino, publicada em 1999.

²³⁸ É também o que percebe Julio Premat, quando afirma sobre as identidades dos escritores que “ésta no es una constante ni esta dada de una vez por todas, sino que es el resultado de una operación vertiginosa: el paso de una actividad (‘escribo’) a un ser (‘soy escritor’), operación que la impregnaría de una indeterminación y una inestabilidad esenciales. La identidad de un autor estaría caracterizada pela presencia simultanea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidade y de certa pertinencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidade y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada passo de una carrera literária, de afinanzar y reconstruir el ‘ser escritor’. [...] Así, el acto de escritura puede verse como una ‘puesta en intriga’ de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe.” PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009. p.11-12.

Imagem 12 – Capa de *Envie meu dicionário*²³⁹

Nela vemos o poeta sentado no chão, sob uma pilha de livros e papéis, com o cigarro na boca e a máquina de escrever, aparentemente em atividade, considerando a posição das mãos e a folha na máquina. Mas o retratado olha diretamente para a câmera – ou para o leitor – e esse olhar de um lado cria uma cena na qual o poeta é “flagrado” na intimidade de seu ambiente durante o trabalho, e, por outro, interrompe a mesma espontaneidade que a imagem sugere ao evidenciar o caráter performático da imagem com a pose e no olhar do sujeito.

Essa é outra operação movida pelos biografemas da escrita e da leitura: elas situam o escritor no seu refúgio – a biblioteca, o escritório, o interior da casa - e assim encenam o acesso à intimidade. Tais imagens possuem um efeito de assinalamento ao mostrar o espaço onde vida e escrita *acontecem*:

Um motivo típico, condensará ambos os registros
[inspiração e trabalho] numa obsessiva descrição,

²³⁹ BONVICINO, Régis [Org.]. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. Capa.

física, topográfica, “topoanímica”: o como, o onde (o recinto, a luz, o momento do dia), o hábito, o gesto do artífice, os modos do corpo, os usos fetichistas, o estado de ânimo, a angústia da inspiração...²⁴⁰

Ainda sobre essa edição, é importante observar o jogo auto-referencial: o poeta aparece ‘datilografando’ na máquina de escrever, a mesma máquina onde foram datilografadas as cartas reunidas no interior do volume fac-similar. Reforça-se, com isso, a promessa de acesso à intimidade do poeta, às suas marcas “corporais”, ao seu *traço*.

Imagem 13 – Leminski na sua biblioteca, casa do Pilarzinho, 1982²⁴¹



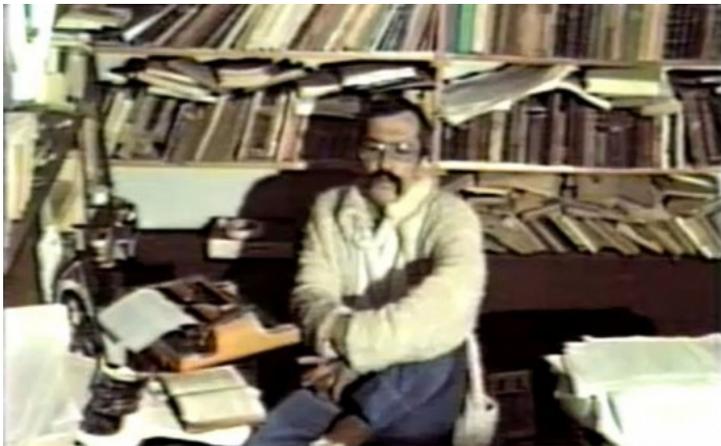
A imagem do autor na cena de leitura/escrita será explorada também no vídeo “Ervilha da fantasia”, realizado em 1985 por Werner Schumann, no qual vemos Leminski deitado no chão de sua biblioteca, em cima de montes de livros e papéis espalhados pelo chão. O documentário foi realizado sem um roteiro pré-definido e nele a impressão é de que o poeta está “pensando em voz alta”, como observa

²⁴⁰ ARFUCH, Leonor. Op. cit. p.219-220.

²⁴¹ Retirada de: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/poema29.htm>. Acesso em: 17 jul. 2014.

Schumann²⁴², num ambiente íntimo e com uma postura corporal informal, relaxada que criam um efeito de conversa entre amigos, apesar do tom de voz alto e enfático, característico de Leminski (tom pedagógico, doutrinário, ou profético em certos momentos).

Imagem 14 - Fotograma do filme *Ervilha da fantasia* de Werner Schumann, 1985²⁴³



A biblioteca é, também, o espaço íntimo do escritor pois é ali que se pode vê-lo em meio a sua “família eletiva”: os livros e autores que lhe são caros (e que constituem a sua linhagem). Nesse sentido, as imagens da biblioteca de Leminski são significativas pela desordem que configura o espaço. Desordem ou desleixo são um traço da paixão e intensidade que definem o leitor-Leminski: signos de uma relação corporal, vital com os livros, como reforça Leyla Perrone-Moisés: “Ostentando as insígnias da contracultura, ele era um poeta culto, que conhecia seu ofício e o levava a sério, num gabinete cheio de vida e desordem”²⁴⁴. Além disso, são também manifestações do processo de

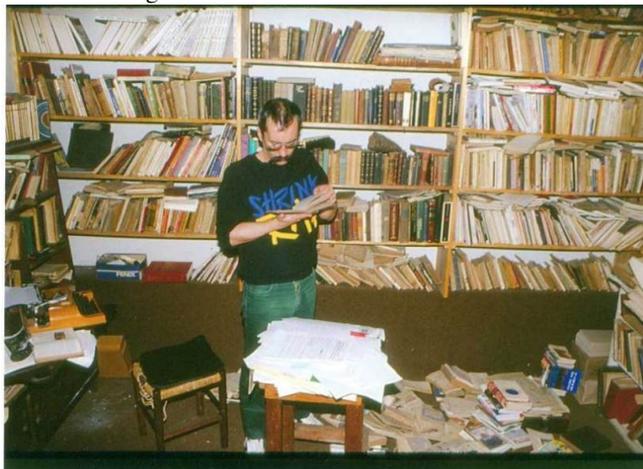
²⁴² SCHUMANN, Werner. Depoimento. Disponível em: http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/03/09/noticiasjornalvidaearte_3018837/testamento-intelectual.shtml. Acesso em 13/1/2014.

²⁴³ Retirada de: http://www.paranacine.com.br/_2011/filme.php?id=153. Acesso em: 17 jul. 2014.

²⁴⁴ PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, o samurai malandro. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Reproduzido em *Toda poesia*, p.402.

desierarquização e montagem que estrutura o seu pensamento ou sua escrita, a exemplo do procedimento caleidoscópico observado nas biografias.

Imagem 15 – Leminski em sua biblioteca²⁴⁵



4.5 O assinalamento da afetividade

O discurso da afetividade de Leminski é construído e enfatizado nos projetos de edição e exposição póstumos por meio das fotografias familiares.

Leonor Arfuch argumenta que a insistência no discurso da intimidade – especialmente nas entrevistas, que são seu objeto principal de análise - não deve ser compreendida apenas como um “recurso estilístico” ou como uma “estratégia de captação de audiências”, pois ela é um mecanismo que nos diz sobre “a função reguladora dos sentimentos na sociedade”, ou seja, da necessidade de relacionar a afetividade individual àquilo que o “corpo social requer, autoriza e reproduz”²⁴⁶. A gestão do privado, assim, trabalha com a variação dos limites, preservando discursos cristalizados e também favorecendo sua

²⁴⁵ Foto de Carlos Roberto Zanello de Aguiar (Macaxeira). Retirada de: <http://www.interrogacao.org/2014/03/olhar-por-tras-de-estantes/>. Acesso em 18 jul. 2014.

²⁴⁶ ARFUCH, Leonor. Op. cit. p.205.

flexibilização em alguns momentos. O que fundamenta essa exposição do afetivo é que ela parece oferecer “uma informação sobre a pessoa” e assim se apresenta como uma forma de conhecimento e de valorização do outro²⁴⁷.

O discurso da afetividade, então, é mais um componente do “império dos sentimentos” (expressão de Beatriz Sarlo, retomada por Arfuch), e na “trama de valorações afetivas, nessa proliferação de intimidade que impregna a cultura contemporânea²⁴⁸, destaca-se, com peculiar nitidez, a tematização obsessiva da sexualidade, do amor, da infidelidade, do casal, da família.”²⁴⁹

A intimidade do escritor aparece nas fotografias dentro de sua casa, na cozinha, no quarto, ao lado das filhas e esposa, com os amigos (escritores, músicos, cantores). São fotografias que reforçam a caracterização do poeta como “homem comum” ao expor sua afetividade e seu lado doméstico²⁵⁰.

²⁴⁷ “O campo da afetividade é, por outro lado, indissociável da ideia de valor, não mais na típica negatividade saussureana, tão produtiva para pensar a diferença sem desigualdade, mas como atribuições concretas dos sujeitos que definem a percepção e a ação numa escala ética. [...] o investimento afetivo define e sustenta, por sua vez, o valor biográfico.” Idem, p.205.

²⁴⁸ É intrigante o quanto essa concepção está, em certo sentido, próxima da compreensão que tiveram da fotografia os homens do século XIX. Em texto sobre as memórias de Nadar e o início da fotografia, Rosalind Krauss nos lembra que nesse contexto estava em voga o estudo do caráter dos homens por meio da observação de sua fisionomia e de suas roupas (Lavater, Balzac, Johann Gaspar), assim proliferavam teorias esotéricas segundo as quais, a fotografia seria uma parte do próprio corpo físico do fotografado. Para essa compreensão, a relação do interior do homem com o mundo exterior (e vice-versa) era tão direta e intensa ao ponto de defenderem que “o caráter era comparável a um gerador de imagens projetadas no mundo como sombras múltiplas de seu sujeito.” KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002. p.27.

²⁴⁹ ARFUCH, Leonor. Op. cit. p.207.

²⁵⁰ À série de imagens da afetividade podem ser acrescentadas ainda as fotos que consolidam os vínculos culturais, a linhagem, reforçando o que costuma ser comum nos discursos do poeta direcionados para elementos culturais: livros, autores, bandas, cantores, cinema americano etc. Exemplo disso são as imagens que colocam em cena a relação com o oriente (foto de quimono, lutando com Jorge Mautner, com flor na mão ou na orelha, vídeo da TV de Vanguarda sobre o haraquiri). Além das fotos com Gilberto Gil, Moraes Moreira, Wally Salomão, Torquato Neto, entre outros.

No entanto, em boa parte dessas fotos ressalta o olhar (*la mirada*) que o poeta lança para a câmera e que é uma espécie de resposta (uma devolução) ao olhar da objetiva. O aspecto é analisado no estudo de Barthes sobre a fotografia:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...].²⁵¹

A pose é um dos elementos de tensão da fotografia na medida em que simultaneamente fala de uma “consciência de identidade” e do “advento de mim mesmo como outro”; e, como registro de um momento passado, ela possui um aspecto lúgubre que é também consequência da duplicação (ou multiplicação) que realiza. Por isso Barthes afirma que a foto participa do universo da arte não por sua relação com a pintura, mas com o teatro, que também tem elos com o culto dos mortos.

Mas mais do que isso, Barthes nos diz que a fotografia é contemporânea do surgimento de um novo valor social: “a publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente”²⁵², ou seja, ela anuncia uma interioridade sem permitir a intimidade. E é esse aspecto que nos ajuda a entender a importância (ou a obsessão) que nossa sociedade dá à fotografia como modo de conhecer ou de acessar a vida de outros:

[...] como *spectator*: decompinho, amplo e, se podemos dizê-lo: *ralento*, para ter tempo de enfim *saber*. A Fotografia justifica esse desejo, mesmo que não o satisfaça: só posso ter a esperança louca de descobrir a verdade porque o noema da Foto é precisamente isso foi e porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso *ao que há por trás*: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para

²⁵¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011. p.20.

²⁵² *Idem*, p.107.

nós, ocidentais, mais “verdadeiro” do que o que está visível).²⁵³

Ou seja, a fotografia ativa ou provoca o *desejo* de acesso ao segredo. No entanto, assim como no filme sobre Derrida, ela também trabalha a partir do corte temporal e da referência vertiginosa ao discurso (ou ao corpo do sujeito). Para Barthes, o corte da fotografia se liga à copresença de dois elementos distintos: o *studium* (o aspecto geral das fotos, suas figuras, cenário, gestos e ações) e o *punctum* (algo da imagem que atinge o espectador, como uma flecha que o atravessa). É esse segundo que nos interessa, pois “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).”²⁵⁴

É desse modo que o leitor/espectador, com as fotos da vida doméstica de Leminski se vê diante da intimidade que se nega, inacessível, e que apenas lhe devolve o olhar.

Imagem 16 – Paulo Leminski e Alice Ruiz²⁵⁵



²⁵³ Idem, p.108.

²⁵⁴ Idem, p.36.

²⁵⁵ Foto de Paulo Ricardo, 1985. Retirada de: <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/fotos/>. Acesso em 18 jul. 2014.

Imagem 17 – Paulo Leminski, Alice Ruiz e filhas Áurea e Estrela²⁵⁶



4.6 Álbum de família

*As aparências
enganam, mas, enfim, aparecem,
o que já é alguma coisa,
comparado com outras que,
vamos e venhamos, talvez, nem
tanto.*

Paulo Leminski

Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos. “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”, escreveu Lichtwark, em

²⁵⁶ Foto de Lina Faria, 1984. Retirada de: http://zonabranca.blog.uol.com.br/arch2008-08-17_2008-08-23.html. Acesso em 18 jul. 2014.

1907, removendo assim a investigação da esfera das distinções estéticas e transpondo-a para a das funções sociais. Só assim essa investigação poderá progredir. É característico que o debate tenha se concentrado na estética da “fotografia como arte”, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da “arte como fotografia”.
Walter Benjamin

A grande revolução da fotografia é a sua inquestionável autenticidade, enquanto técnica de criação de imagens por meio da exposição luminosa e fixação em superfície sensível. E por ser o vestígio de uma presença, a fotografia carrega um dado de realidade, ou seja, é índice da ação do fotógrafo e da máquina sobre determinado objeto, como ressalta Barthes no importante ensaio *A câmara clara*:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que compartilha com aquele ou aquela que foi fotografado.²⁵⁷

Esse impacto é comentado também por Rosalind Krauss em *O fotográfico*, texto no qual observa que no século XIX, após seu surgimento, a fotografia impõe um componente indicial no “universo anteriormente fechado da arte”. No primeiro ensaio do livro, a autora analisa os textos de Nadar (suas memórias publicadas sob o curioso título *Quando eu era fotógrafo*), uma espécie de testemunho dos impactos da descoberta e popularização da fotografia. Krauss chama atenção, especialmente, para a ênfase dada por Nadar à alteração social causada pela fotografia:

²⁵⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011. p.90.

as mudanças acarretadas pela industrialização em todos os níveis da sociedade atropelam as distâncias e provocam a implosão na repartição das classes sociais, fazendo com que um aeróstato francês se veja atendido por um membro da família real da Alemanha e uma princesa se entregue a esta nova atividade mundana, posar para um retrato fotográfico. Quando descreve em forma de história a intimidade decorrente da situação fotográfica, Nadar se interessa novamente pela proximidade física, condição absoluta da fotografia, e pelo fato de que ela depende de um intercâmbio entre dois corpos em um só lugar, sejam quais forem os demais sistemas de transmissão de informação.²⁵⁸

E é justamente esse caráter indicial da fotografia que logo irá promover o seu uso na imprensa, como fonte de informação e documentação, e que vai alterar o “estatuto” mesmo de sua prática, como já alertava Walter Benjamin, em texto sobre a fotografia de 1931 (no qual também observa com espanto o cultivo dos álbuns de família): “todas as possibilidades da arte do retrato se fundam no fato de que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia”²⁵⁹

Assim, as funções populares da técnica tiram o debate da esfera da arte e exigem uma reflexão sobre a função social da fotografia, conforme propõe Pierre Bourdieu na tese *Uma arte mediana*, cuja análise se inicia com a pergunta “Por que a prática da fotografia se difundiu tanto na nossa cultura?”. Neste trabalho, mencionado por Krauss, Bourdieu destaca a importância da fotografia na composição dos álbuns de família, espaço em que a fotografia exerce uma função social explícita (e que hoje poderia ser estendido ao espaço virtual das redes sociais, com seus álbuns e perfis).

No entanto, Bourdieu observa que o uso popular da fotografia para “eternizar momentos” faz com que ela seja não apenas uma participante dos “ritos familiares”:

²⁵⁸ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002. p.25.

²⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994. p.95.

A máquina fotográfica é uma ferramenta que é vista como se não tivesse outra utilidade senão ilustrar, registrar passivamente o fato objetivo da integração do grupo familiar. Seu efeito, porém, é bem maior, claro. Parte da motivação destas reuniões familiares se deve à fotografia. Elas participam da fantasia coletiva de coesão familiar e a máquina fotográfica é, neste sentido, um instrumento de projeção e um elemento do teatro elaborado pela família para convencer-se de que é una e indivisível. Como diz Bourdieu, “na maioria dos casos, a fotografia em si não é nada mais que a reprodução da imagem de integração que o grupo quer dar a si mesmo”.²⁶⁰

Esse uso “reduzido” da fotografia é que a torna apenas um estereótipo, tanto em seus temas como em suas maneiras. Mas ao constatar que as fotografias reproduzem as imagens *desejadas*, Bourdieu não pode mais acreditar que ela esteja vinculada a qualquer noção de objetividade:

a sociedade tem necessidade de definir as coisas como sendo reais; isto a leva a insistir no realismo e na total objetividade do testemunho produzido. Mas diz Bourdieu: “ao conferir à fotografia um certificado de realismo, a sociedade nada faz senão confirmar a si mesma na convicção tautológica de que uma imagem do real em conformidade com sua representação de objetividade é verdadeiramente objetiva.”²⁶¹

Assim como a foto de família, também a foto de personalidade, do ídolo ou celebridade do cinema, da música e também da literatura são fotografias que operam para criar a identidade ou a intimidade que se *deseja*.

É ao encontro desses pressupostos que alguns artistas têm desenvolvido seus trabalhos, conduzindo ao limite o princípio de realidade que a fotografia teria e mesmo desconstruindo o vínculo entre as duas instâncias, especialmente pelo trabalho com o autorretrato - o

²⁶⁰ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002. p.220-221.

²⁶¹ Idem, p.221.

nome mais conhecido dessa vertente certamente é o de Cindy Sherman, abordado por Krauss no ensaio final do mesmo livro – e encenando questões como: em que circunstância a fotografia deixa de ser um elemento do culto da família e do indivíduo e passa a ser arte? O que diferencia uma fotografia qualquer de uma fotografia de autor ou de artista? Que tipo de conhecimento sobre o mundo a fotografia pode oferecer?

É o caso também de Dita Pepe, nascida na República Tcheca em 1973. A artista tem desenvolvido desde 2003²⁶² trabalhos com o autorretrato, dentre os quais destaco a série “Autorretratos com homem” na qual ela explora a estética do álbum de família, com suas poses.

Imagem 18 – Fotografia de Dita Pepe, série “Autorretratos com homem” (2003)



²⁶² Dita Pepe nasceu em 1973 em Ostrava, República Tcheca. Seu trabalho com a fotografia iniciado em meados dos anos 1990 parte de uma abordagem psicológica, tratando a fotografia como forma de auto-percepção. Já em a partir de 1999, ela inicia sua série de autorretratos, com a qual participará da Bienal de Praga, nos anos de 2003 e 2007. Informações e imagens retiradas do website da artista: <http://www.ditapepe.cz/>. Acesso em 18 jul. 2014.

Imagem 19 – Fotografia de Dita Pepe, série “Autorretratos com homem” (2003)



Imagem 20 – Fotografia de Dita Pepe, série “Autorretratos com homem” (2003)



O trabalho da artista incita uma discussão sobre o “como se”, pois as imagens obedecem ao princípio da verosimilhança. O título da série direciona o debate para as possibilidades de vida que a personagem recorrente - a própria fotógrafa - teria com diferentes escolhas de parceiros. Há aí também uma reflexão sobre o lugar da mulher, que poderia ser levantada, especialmente se as considerarmos em conjunto. Mas o que me interessa no trabalho de Pepe é a formulação de identidades por meio de uma imagem forjada. As fotos nos apresentam uma cena que reproduz a forma usual das fotografias familiares, na artificialidade de suas poses. O efeito de “como se”, a impressão de que aquele realmente seja um casal, uma família em seu contexto, é obtida por meio dos procedimentos técnicos que aqui deixam de prestar serviço ao registro e à memória, mas se tornam recursos de ficcionalização. As roupas, o fundo ou a paisagem, a posição do grupo ou do casal, a expressão facial, são os dados da narrativa ou a cena que a fotografia arma e expõe ao espectador. E aí é importante observar os olhares, Pepe olha diretamente para a câmera. Esse olhar reforça a pose, bloqueia o possível efeito de espontaneidade e interpela o público. Antes de nos oferecerem o acesso a uma “intimidade”, os autorretratos de Dita nos olham.

Nesse sentido, é importante perceber a conotação que o termo “autorretrato” ganha. Quem é Dita Pepe? Se vemos a série inteira de suas fotografias, ao final, não seria possível lhe atribuir qualquer característica, ela é apenas a figura que transita entre uma cena e outra, adequando-se a elas para criar a harmonia do grupo/casal, num processo que tem muito de mimetismo e contaminação. Mas o olhar que ela nos lança significa exatamente isso: toda identidade é impactada por circunstâncias, escolhas e por relações. Portanto, a identidade é algo *sujeito* à mudanças, atravessamentos, abalos, contatos, *miradas*.

É também sobre essa *mirada* que a fotografia devolve que Natalia Brizuela se detém ao analisar as fotografias de Ana Cristina Cesar. Nos retratos formatizados da poeta a autora identifica um processo de heteronomia:

En ambos retratos fotográficos – como en realidade en casi todos los retratos fotográficos de Ana Cristina – ella mira, le devuelve la mirada al ojo de la cámara, al ojo del disparador, del espectador, y en ambos retratos de la poeta posa como otra, constituyendo en esa pose un personaje. Quizás, por que no, un heterónimo.

Estos retratos que devuelven la mirada, anclan al trabar un lazo, una suerte de pacto entre la mirada de esa mujer y la del observador, pero no anclan en un sujeto particular, sino más bien en un yo pura re-presentación, tal vez pauten que es en cuanto un heterónimo, en cuanto un yo ya otro que éste podrá devolver la mirada, trabar, con la mirada, un pacto de reconocimiento, en gran medida porque ya no habrá qué reconocer. *The eye is not the I.*²⁶³

Rosalind Krauss acompanha a reflexão de Bourdieu, que afirma que o discurso crítico da fotografia falha ao se apropriar dos pressupostos estéticos da arte, pois essa modalidade é necessariamente múltipla e por isso provoca um profundo abalo nas distinções entre original e cópia. Entramos assim, no terreno do *simulacro*. E é dessa ‘semelhança simulada’ que trabalhos como os Dita Pepe e Cindy Sherman nos falam. Esta, norte-americana, desenvolve autorretratos a partir dos estereótipos de imagens do cinema, das novelas e da propaganda, em suas fotografias há um tipo de performance em que ela se torna um estereótipo. Nesse sentido, Krauss afirma que o trabalho de Sherman não chega a constituir um “objeto de crítica” na medida em que ele se constitui na própria “instância de crítica”²⁶⁴.

²⁶³ BRIZUELA, Natalia. “Espelho, buraco na parede. Teu retrato, buraco na parede. Ana Cristina Cesar y la fotografía”. In: AGUILAR, Gonzalo; GARRAMUÑO, Florencia; LEONE, Luciana di. [Orgs.] *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007. p.127.

²⁶⁴ KRAUSS, Rosalind., p.229.

4.7 Metanoia: (auto)nomeação e o corpo híbrido

Se a configuração do mito Leminski se dá com as intervenções realizadas nos textos e nas imagens, ela acontece também com as nomeações que o poeta realiza e recebe. No conjunto de epítetos acumulados se inserem e reafirmam imagens e associações muito determinadas. Alguns destes são referências do poeta a si próprio, modos de exposição, como a frase que aparece no depoimento de 1979 concedido à revista Escrita: “Detesto poesia dita profunda. Estou cagando e andando para a psicologia. Não tenho psique. Sou uma besta dos pinheirais.”²⁶⁵, repetida no vídeo “Ervilha da fantasia”, de 1982, em resposta à pergunta do psicólogo Fernando Lima sobre o que o poeta pensava a respeito de “terapia, psicanálise, divã”.

Essa forma de apresentação encontra-se também no poema emblemático (e bastante frequente nas antologias e seleções destinadas a apresentar o poeta), publicado em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*:

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 piquenique²⁶⁶

Espécie de autorretrato poético, nesse poema temos a inserção do nome do autor e uma descrição dessa autoimagem. No entanto, o nome próprio, ao mesmo tempo inscreve e rasura a personalidade ao ser grafado com minúsculas e antecedido do determinante “o”, passa a ser o nome do outro, daquele descrito como “um cachorro louco” e “filhadaputa”, alguém “que deve ser morto” para não causar incômodos. Assim, a inscrição da assinatura no poema não é consagratória, é carregada de ironia e encena uma agressividade que arma um efeito

²⁶⁵ “Sobre poesia e conto”. In: BONVICINO, Régis (Org.); LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.194.

²⁶⁶ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. Op. Cit. p.85.

autodestrutivo e cômico, promovida pelas rimas e especialmente pela palavra “piquenique”²⁶⁷.

O outro poema em que o procedimento de inscrição do nome próprio aparece é publicado no livro póstumo, *La vie en close* e seu tom é bastante diverso:

com quantos paulos

paulos paulos paulos
quantos paulos são precisos
para fazer um são paulo?

idades idades idades
quanto dá uma alma
dividida por duas cidades?²⁶⁸

Se no poema anterior havia o forte tom afirmativo (incisivo, irônico), aqui temos a entonação da pergunta, em um poema mais reflexivo, aparentemente. O nome inscrito é ainda menos “próprio”, também em minúsculas, agora sem o sobrenome, plural, em eco, é um nome que não guarda nenhuma singularidade. Além disso, ao retomar o dito popular “mostrar com quantos paus se faz uma canoa”, o “paulos” do poema é também o pau, pedaço da madeira – um dos instrumentos para matar o cachorro louco do poema anterior. O uso popular do ditado conota uma ameaça, “mostrar quem manda”, assim, é curioso como o tom reflexivo e questionador desse poema parece carregar, nos seus ecos uma intensidade.

A impaciência do viajante que deseja chegar logo. A intensidade está na pergunta pela medida: quantos, quanto? E aqui o nome próprio “são paulo”, a cidade, o santo, o destino. A idade, a cidade, a santidade para onde se vai, que se deseja alcançar.

Mas não se pode esquecer que São Paulo ou Paulo de Tarso foi o apóstolo que se converteu após vivenciar uma situação de engeguecimento, provocada por uma forte luz e visão do Cristo, durante uma viagem para a cidade de Damasco. Depois de ficar cego por três

²⁶⁷ O livro de ensaios organizado por Marcelo Sandmann em 2010 tem o título retirado desse poema, como se nele a crítica realizasse os comandos dados no texto e buscasse “matar” o poeta. : SANDMANN, Marcelo [Org.]. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, Imprensa Oficial, 2010.

²⁶⁸ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. Op. Cit. p. 32.

dias, foi batizado e se tornou o apóstolo viajante, passando de perseguidor de cristão a pregador do cristianismo e, principalmente, tornou-se um escritor de cartas (várias das quais compõem o novo testamento).

Nesse sentido, São Paulo é o santo da *metanoia*, da conversão, da mudança de ideia que é transformação de vida - da sua própria e da de muitos outros, haja vista o impacto das peregrinações que realizou e o fato de ser considerado um dos patriarcas da igreja cristã ao lado de Pedro. Qual a conversão do Paulo Leminski? Qual a mudança de ideia e de rota, qual o seu engeçecimento?

A imagem da metanoia, da “mudança de ideia” ou de “trajetória”, é recorrentes nos textos do poeta, no caso dos poemas ela é construída frequentemente com uma comparação temporal que marca a distância entre um ontem, um hoje, um futuro; um desejo (“quero ser”) e sua frustração (“não mais”)²⁶⁹. Mas é possível afirmar que a mudança em Leminski está na relação ou no vínculo do curitibano com os pressupostos da poesia concreta, visível ao analisar a trajetória de sua escrita e explicitada ao longo da correspondência com Bonvicino.

A conversão não parece ser, como na narrativa de Paulo de Tarso, instantânea, é sim um processo. Neste, um episódio determinante parece ser a fala de Décio Pignatari “é preciso acabar com o concretismo, e quem pode fazer isso são vocês”²⁷⁰, relatada em carta de 1977, dois anos após a publicação do *Catatau*. Nessa mesma carta, Leminski comenta sobre a ausência de opinião clara e desenvolvida por parte de Haroldo, Augusto de Campos e mesmo de Décio Pignatari sobre o romance-ideia. A consequência de *Catatau* (ou da maneira como Leminski encara a recepção da crítica e do público geral) é o abandono do texto erudito, hermético e um direcionar-se às linguagens mais rápidas, incluindo aí a televisão e a música popular.

A conversão, então, não seria necessariamente um rompimento, entendo-a como uma mudança de rota na qual a bagagem permanece, é a mesma (os concretos continuam sendo os patriarcas). No entanto, essa curva ou desvio é em si um mote, a convivência do rigor e do popular, do capricho e do relaxo. Assim, a conversão configura o hibridismo de Leminski, a passagem de seguidor/fã a destruidor do concretismo; o movimento de homem letrado para homem *animalizado*.

²⁶⁹ É o caso de poemas como: “já fui coisa/ escrita na lousa/ hoje sem musa/ apenas meu nome/ escrito na blusa” entre outros.

²⁷⁰ BONVICINO, Régis (Org.); LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999. p.45.

Ainda nessa carta, o curitibano comenta a responsabilidade (e a potência) que Décio lhes delega (a Leminski, Bonvicino e Antônio Risério): são eles quem deve acabar com o concretismo, esse legado (que é mais propriamente uma tarefa) é percebido como “a transmissão da lâmpada”. As implicações dessa transmissão são analisadas no artigo já comentado de Célia Pedrosa. A autora chama a atenção para outro trecho da carta em que o poeta se refere a si e aos amigos como “centauros”:

somos os últimos concretistas e os primeiros não
sei o que lá

somos centauros
metade decadentes alexandrinos bizantinos
e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos²⁷¹

A figura do centauro é assim o signo de alguém dividido, da cisão e da combinação que constitui o ser híbrido. Mario Camara percebe nessa imagem um caminho para ler a proposta de Leminski e, especialmente, a sua relação ambivalente com a poesia concreta. Na mitologia, o centauro simboliza a força bruta, insensata e cega. O centauro, no entanto, é referido ainda como o outro, o projeto que precisa ser criado, tornar-se centauro é atividade que não se conclui e que parece desprender esforço contínuo (“você não existe/ preciso criá-lo”).

O desvio com relação ao projeto concreto é, como bem mostra Mario Camara, um desvio em direção à paixão, à vida e ao corpo. O investimento necessário no abandono da razão pode ser visto também na imagem da decapitação, tematizada em alguns poemas e dado que me parece válido observar pois elas são também imagens do corte e do corpo, em sua metonímia designam o gesto de desprezo da razão. Em certa medida, são um contraponto para a busca da santidade, observada anteriormente, mas não são verdadeiramente opostas à ela já que o santo, o profeta, o centauro, o decapitado (acéfalo) compartilham o aspecto limiar e híbrido, figuras que estão entre esse mundo e um outro (divino, mitológico, monstruoso, ficcional), e portanto são figuras que excedem o humano, para relacioná-las ainda ao cachorro louco e à besta

²⁷¹ Idem, *ibidem*.

dos pinheirais²⁷². Flora Sússekind, inclusive, verá uma relação direta entre a “escrita hagiográfica” praticada por Leminski nas biografias e poemas e a imagem da cabeça cortada como referência a São João Batista. Portanto, para essa perspectiva, a cabeça cortada seria ainda a tematização da vida de santo²⁷³.

A imagem do decapitado aparece pela primeira vez em um poema de *Polonaises*:

dia
dai-me
a sabedoria de caetano
nunca ler jornais
a loucura de glauber
ter sempre uma cabeça cortada a mais
a fúria de décio
nunca fazer versinhos normais²⁷⁴

A cabeça cortada, na primeira versão do poema, pertencia à Walter, o músico Walter Franco, no entanto, após o lançamento do disco “Respire fundo” de 1978, considerado ruim, Leminski o substitui por Glauber, conforme ressalta Joacy Ghizzi Neto²⁷⁵ em texto sobre a correspondência do poeta – outra espécie de conversão? Vale destacar o caráter de prece do texto e que não é raro no conjunto dos poemas de Leminski²⁷⁶, como apontou também Flora Sússekind em “Hagiografias”, o subgênero da prece manteria os textos na esfera mística da hagiografia. Mas mais do que isso, a prece mantém o caráter de interpelação e diálogo, já percebido em outros poemas. Quando se dirige a um interlocutor o poema encena (coloca em cena) a figura do outro, seja o “você” (vazio, móvel) ou a divindade a quem é dirigida a

²⁷² O poeta se apresenta ainda como um “pinheiro, que não se transplanta” ou um “tatu”, que não sai da própria terra. Esses epítetos são comentados por Paula Renata Melo Moreira, na tese defendida em 2011. “Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente”. UFMG, [Tese] ,p.73.

²⁷³ SÚSSEKIND, Flora. “Hagiografias” In: Inimigo rumor, n. 20. p.55.

²⁷⁴ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. Op. Cit. p.57.

²⁷⁵ GHIZZI NETO, Joacy, “Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski trocam cartas”. In: *Outra travessia*, n. 15, 1o semestre de 2013. p.265.

²⁷⁶ Sérgio Medeiros também destaca esse aspecto na resenha que escreve para *Toda poesia*, no texto “Um Leminski cheio de graça”. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-008/um-leminski-cheio-de-graca-sergio-medeiros/>. Acesso em: 24/1/2014.

prece. Nesse poema, a divindade encenada é prosaica, cotidiana e circunstancial, no entanto, ela não possui voz. Além disso, vemos a inserção dos nomes próprios, o elenco daqueles a quem deseja se assemelhar - mais do que um poema do afeto aos seus, é um poema que invoca o mimetismo e estabelece vínculos, cria uma pequena coletividade, ainda que precária, na qual o que os liga é sua radicalidade.

O segundo poema dessa série da decapitação está publicado em *Caprichos & relaxos*, e diferentemente do anterior, está vinculado à noite:

Minha cabeça cortada
 Joguei na tua janela
 Noite de lua
 Janela aberta

Bate na parede
 Perdendo dentes
 Cai na cama
 Pesada de pensamentos

Talvez te assustes
 Talvez a contemples
 Contra a lua
 Buscando a cor de meus olhos

Talvez a uses
 Como despertador
 Sobre o criado-mudo

Não quero assustar-te
 Peço apenas um tratamento condigno
 Para essa cabeça súbita
 De minha parte²⁷⁷

Aqui a decapitação ganha um tom humorístico. Vemos novamente a interpelação, a repetição do advérbio “talvez” em vários versos. Além disso, a cena do objeto inesperado que adentra a janela do quarto durante a noite remete ao poema “O corvo”, de Poe, no entanto, a tonalidade leve e debochada do poema realiza um desvio de efeito com relação ao poema referência.

²⁷⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. Op. Cit. p.24.

Para fechar a série, um intrigante poema publicado em *La vie en close*:

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

o peito ensanguentado de verdades
 rolo na rua esta cabeça calva e cega
 não serve mais ao diabo que a carrega²⁷⁸

Aqui a cabeça não é “jogada” para a suposta amada, mas é desprezada na rua, uma cabeça calva e cega, em uma cena também noturna, como indica o título do poema. No verso final, o sujeito se inscreve como “diabo”, no entanto, a cena tem pouco de soturna ou diabólica, ecoa aí tanto a expressão “vá pro diabo que te carregue” como “um pobre diabo” (apesar do sentido ligeiramente diverso que a palavra possui em cada uma dessas expressões). Diante desse diabo sem cabeça, só é possível sentir pena.

A imagem do decapitado foi também o signo eleito pelo grupo reunido em torno da revista *Acéphale*, em 1936, e formado primeiramente por Georges Bataille, Pierre Klossowski e André Masson. O movimento se coloca contra a guerra que então se armava e para isso pretendia realizar uma outra guerra, contra a técnica, a máquina e o saber ‘civilizado’ e em favor do êxtase, do abandono de si, do selvagem. O que estava sendo reivindicado era uma contra-modernidade. No primeiro número da revista, no texto “A conjuração sagrada”, lemos:

É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído – o que levou a uma vida sem atrativo. Secretamente, ou não, é necessário devir totalmente outros ou cessar de ser. [...] Nos mundos desaparecidos foi possível se perder no êxtase, o que é impossível no mundo da vulgaridade instruída. As vantagens da civilização são compensadas pela maneira como os homens as aproveitam: os homens atuais as aproveitam para se tornarem os mais degradantes de todos os seres que já existiram. A vida tem sempre lugar num tumulto sem coesão aparente, mas só

²⁷⁸ LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. Op. Cit. p. 65.

encontra sua grandeza e sua realidade no êxtase e no amor extático.²⁷⁹

Se o abandono da cabeça e da razão, em Leminski, é a metanoia, a conversão em direção ao corpo e ao êxtase, o desejo de abandonar a tradição concreta e erudita em que ‘se formou’, ela é ainda uma procura pelo sagrado, pela *paixão* que marca de modo definitivo as buscas estéticas²⁸⁰ do poeta .

4.8 A crítica e a dupla nomeação

A crítica também faz o uso de epítetos, especialmente os duplos como “cachorro louco”, e parece encontrar nesses nomes de efeito algo como uma “chave de leitura” para análise da escrita de Leminski, evidenciando com isso a necessidade de recorrer à figura do autor para ler o texto.

O gesto quase inevitável da união dos contrários, pela crítica, parece ser também um esforço de apreensão do múltiplo, ou da oscilação, do movimento (conversões) incessante que os textos apresentam. Nesse sentido, o texto de Leyla Perrone-Moisés “Leminski, o samurai malandro”²⁸¹ é emblemático, permeado pelos epítetos duplos, nele o poeta é descrito como “samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos”, rápido no “golpe” e na “ginga”, “beatnik caboclo”, “malandro zen”, e já no trecho final do texto, lemos

²⁷⁹ BATAILLE, Georges. “A conjuração sagrada”. In: Revista *Acéphale*, n.1. junho de 1936. Trad.: Fernando Scheibe. Florianópolis, Cultura e Barbárie editor, 2013.

²⁸⁰ Caio Moreira se detém sobre as relações entre Dario Vellozo e Paulo Leminski, abordando também os vínculos entre Vellozo e o grupo *Acéphale* em sua tese *Ruínas de um tempo/templo ou sobrevivências de Dario Vellozo na literatura do presente*. [Tese] Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

²⁸¹ PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, o samurai malandro. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Reproduzido em Toda poesia.

Leminski era transcultural: polonês, caboclo e ‘japonês’, malandro e samurai, provinciano e internacional. Jogava na várzea e falava latim. Eclético e autodidata, era o mais brasileiro dos poetas [...]. Leminski era intratável. Amor e raiva em fúrias equivalentes, uma força que podia dar em abraço ou em murro. O que garante a sua poesia aquele calor dentro do rigor, palavras habitadas por um corpo.²⁸²

A leitura de Leyla Perrone-Moisés sob o signo do duplo, no entanto, parece dar continuidade à proposta já presente nos textos de Haroldo de Campos e Caetano Veloso que acompanharam a primeira edição de *Caprichos & relaxos*, e exerceram papel determinante para leituras críticas posteriores. Mario Camara ressalta nesse sentido, a convivência de Haroldo e Caetano como “padrinhos” de Leminski a partir dessa publicação, percebendo que a presença dos dois patriarcas significaria uma “resolução imaginária” para a relação simultânea com concretismo e com a paixão/corpo²⁸³. O texto de Haroldo se refere ao poeta 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 fililênico Dario Vellozo.” E o de Caetano nos diz “Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik”. Parece que falar do Leminski é, inevitavelmente, falar de uma contradição, de algo que excede uma descrição convencional ou qualquer classificação, e que requer sempre a inclusão da vida, dos dados biográficos, da 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 no texto de Haroldo)²⁸⁴.

²⁸² Idem, p.403.

²⁸³ CAMARA, Mario. Op. cit. p.220.

²⁸⁴ Paula Renata Melo Moreira destaca esse aspecto em sua tese e cita breve descrição do poeta que acompanha texto publicado na Revista Isto É: “Paulo Leminsky (sic), 37 anos, paranaense: se define como um tatu. Poeta amigo dos concretistas, *Catatau* é seu livro mais importante. Embora com formação musical de canto gregoriano, fez parceria com Paulinho Boca de Cantor (Valeu [sic]) e Caetano (Verdura). Foi seminarista dos monges beneditinos e atualmente trabalha numa agência de publicidade (Istoé, 9/6/1982).” In: MOREIRA, Paula Renata Melo. “Ensaísmo de Paulo Leminski [manuscrito]:

A biografia de Toninho Vaz mantém o procedimento com título *O bandido que sabia latim*, e na apresentação do livro explica, mencionando um diálogo com Alice Ruiz em fins de 1998, que “com a morte do poeta, dez anos antes, o culto à sua obra e personalidade – principalmente em Curitiba, onde foi transformado em mito pelas novas gerações – só fez aumentar o interesse e a curiosidade por sua vida – vale dizer, tão extraordinária quanto sua obra”²⁸⁵.

Também na esfera da crítica e dos estudos acadêmicos a dupla nomeação é escolhida para dar título a artigos, dissertações e teses, como o referido texto de Leyla Perrone-Moisés e a dissertação de Dhynarte Borba e Albuquerque “Paulo Leminski: um estudo do capricho e do relaxo em suas poesias”²⁸⁶ e que depois será publicada em livro com o título “Leminski, o samurai malandro”²⁸⁷. Percebe-se assim como certas leituras corroboram umas às outras, reforçando a configuração do mito do personagem excêntrico, e tirando partido dos procedimentos executados nos textos. Resta investigar se há uma diferença ou manutenção do tom com que se utilizam os epítetos, já que nos poemas a inscrição deles não é solene, e sim irônica, obliterada.

Procedimento diverso, mas que parece resultar da mesma dificuldade, é a segmentação de seus escritos em diferentes facetas. Esta parece ser a estratégia frequente para viabilizar uma leitura organizada da obra; com o recorte o crítico pode debruçar-se sobre as cartas, as traduções, o *Catatau*, os poemas, os ensaios críticos, os romances, a composição musical, a atuação midiática separadamente. Ou então separa as vertentes por onde o poeta caminhou: a literatura beat, a literatura latina, o modernismo, o concretismo, a música popular, o haicai e o orientalismo, o simbolismo.

Mais do que avaliar a coerência ou a correção das leituras críticas existentes, o que não é relevante aqui, importa perceber como esses caminhos de leitura repetidamente trilhados são a consequência ou a resposta à dificuldade e à aporia oferecida por esse corpus aos seus leitores e estudiosos. A busca por um “estilo” - que possa ser definido

panorama de um pensamento movente”. [Tese] Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. p.75.

²⁸⁵ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2001. p.13.

²⁸⁶ Realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendida em 2005.

²⁸⁷ ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o samurai malandro*. Caxias do Sul, Editora EDUCS, 2009.

ou explicado - é frustrada ao se defrontar com uma heterogeneidade de marcas e referências, isso impede a totalização, o apaziguamento e, talvez principalmente, a explicação da obra, para além do aspecto simples ou fácil, já discutido nesse trabalho, e que caracterizaria essa escrita para certa vertente da crítica.

Assim, a metonímia e a metanoia, a figuras do corte, da mudança de nome e de curso, talvez sejam as mais produtivas para quem caminha sem saber de antemão para onde vai, caminha *pelo sentido*:

tenho andado fraco

levanto a mão
é uma mão de macaco

tenho andado só
lembrando que sou pó

tenho andado tanto
diabo querendo ser santo

tenho andado cheio
o copo pelo meio

tenho andado sem pai

yo no creo en caminos
pero que los hay
hay²⁸⁸

Andar e escrever, portanto, são os pressupostos permanentes em Leminski, ainda que não se creia em caminhos e sentidos, eles atravessam a vida e a palavra. É também o que percebe Julio Premat ao comentar a obra de Cesar Aira:

²⁸⁸ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. Op. Cit. p.48. No mesmo livro encontramos outro poema que poderia ser associado à série da animalização e do abandono da razão: “Meu avô-macaco/ Aquele que Darwin buscou/ Me olha do galho:/ Busca a força dos caninos/ O vigor dos pulsos/ O arfar do peito/ O menear da cabeça/ O trabalho// Tudo se foi// Nada mais resta/ Do fulgor primata/ Da força de boi// Saber/ Saber mata. Idem, p.50.

O sentido é um corte, o sentido interrompe e fixa, o sentido mata. [...] mas ao mesmo tempo em que se apaga ou dilui, se promete sentido em uma instância extratextual, difusa e de hipotética apreensão. O gesto de escritura é uma busca por trás dos “eus” possíveis (que, como os deuses hindus ou o sereno Buda, abarcam infinitos avatares). Não fabricar uma imagem estável, então, não existir graças a um mito de escritor definido, mas instalar-se, como no teatro [...] na dinâmica da identificação e da desidentificação [...]. Não ser, ser outros, supor que a vida é ao mesmo tempo múltipla e diferente, que vai ser colocada em outro cenário, na próxima máscara. O procedimento em vez do resultado, quer dizer, a máscara em vez da obra.²⁸⁹

4.9 A obra prima: desejo e recusa

Mas esse caminho (ou esses caminhos) comportam também uma medida importante de recusa e abandono. No vídeo “Meu nome é Paulo Leminski” de Cezar Migliorin²⁹⁰, vemos também cenas de nomeação, de exposição da intimidade, de abandono. Nele um garoto de cinco anos recita o poema “Poesia 1970” de Leminski:

Tudo o que eu faço
Alguém em mim que eu desprezo
Sempre acha o máximo

Mal rabisco,
Não dá mais pra mudar nada
Já é um clássico.²⁹¹

²⁸⁹ PREMAT, Julio. “Aira: o idiota da família”. Trad.: Joca Wolff. In: *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p.237-251. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/premat.html>

²⁹⁰ Agradeço ao amigo Manoel Ricardo de Lima a referência e acesso ao vídeo.

²⁹¹ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987. p.97.

O pequeno repete os versos que o pai lhe diz, distraído com seus brinquedos. Migliorin acrescenta o título do vídeo ao poema que deve ser recitado e a inserção do novo verso “Meu nome é Paulo Leminski”, faz com que o poema se torne um (auto) retrato – de Leminski, de Diego, de Cézar?

No vídeo, o pai é um manipulador que tenta conduzir o filho. Mas a paciência é curta, e o garotinho começa a dizer seu próprio poema: “Meu nome é Paulo Neminski”; “Meu nome é bunda Leminski”; “Poesia bunda 1970. Tudo o que eu peido alguém em mim peida o máximo”; “Iapaxipalapaxipa”; e o poema vai se transformando, proporcionalmente à irritação crescente da criança, até que o menino, já choroso, grita: “Ô pai, eu não quero mais fazer! Esse filme tá ruim. Droga. Tchau” e sai de foco, deixando um silêncio, um espaço vazio, até que o olhar da câmera se move para outra criança, a garotinha Elisa, que brincava no espaço ao lado do irmão, concentrada e distraída, aparentemente sem se afetar com o projeto do pai ou com os arroubos do irmão.

O pai, que é também o artista, o câmera, insiste com o filho, porém só consegue provocar sua rebeldia e, com ela, surge uma narrativa imprevisível, da recusa e da revolta. O filho quer dizer suas palavras, ou quer deturpar, rasurar o que o pai lhe obriga a dizer. Com isso, parece ser da imposição do pai que surge a resistência do filho, e então ficamos em dúvida sobre quem efetivamente conduz, ou cria, a narrativa²⁹².

O vídeo de 2004 tem apenas cinco minutos de duração, recebeu menção especial no Festival Nacional Imagem em 5 minutos, na Bahia. O que nele me interessa são as transformações que atingem o nome de Paulo Leminski. É justamente do verso acrescentado por Migliorin, o verso de apresentação, que Diego começa a inoperar o poema. É a partir do nome próprio que o imprevisto surge, e o “Paulo Leminski” passa a ser “bunda Leminski”, “Iapaxipapakiki”, “bagundalagagun”, num tatibitate infantil e choroso. Essas metamorfoses do nome são efeitos da raiva, do cansaço, da resistência diante do projeto do pai, que vê o filho através da câmera e insiste. Longe de ser uma ‘performance exemplar’ do filho

²⁹² O vídeo de Migliorin é inspirado no vídeo “Imprescindíveis” de Carlos Magno. Este é também um vídeo com cinco minutos de duração, em que o pai filma o filho Bruno, a quem pede que repita o nome de líderes revolucionários (Marighela, Zapata, Comandante Marcos), no entanto o filho diz apenas nomes de heróis da televisão (Jaspion, Batman, Robin).

prodígio, um *clássico*, o que nos é oferecido é a recusa, a negação, o desprezo, em uma cena banal de convivência entre pai e filhos, seus afetos e humores, uma relação.

Diante desse vídeo, o espectador pode ver uma cena cotidiana, íntima, com a casa, a relação pai e filho; ou uma narrativa *non sense*, com imagens do acaso, sem qualquer propósito ou sentido a ser apreendido. Evidentemente, há uma intencionalidade que determina o vídeo, como mostra o uso do texto (há controle, planejamento, comando, um papel a ser desempenhado), embora ele esteja aberto aos acasos.

Esse uso parece propor uma relação com a literatura e com o passado, ou com a produção literária de uma época específica, que aparece retomada de maneira tensa, ineficiente, inoperante. Ao mesmo tempo em que o texto parece definir o papel a ser desempenhado por Diego, ele funciona como o ponto de abertura, o ponto em que vídeo e poema se tornam *outra coisa*.

Nesse momento, é imperativo voltar ao texto. “Poesia 1970” é o poema em que Leminski se refere aos poetas de sua geração, a chamada poesia marginal. A relação ambígua, de pertencimento e diferenciação²⁹³, está na maneira fragmentada, desdobrada como o “eu” aparece no poema na primeira estrofe (“eu faço”; “alguém em mim que eu desprezo”; “acha”) e nas oposições tudo/nada/sempre; rabisco/clássico.

O poema retoma certo aspecto espontâneo (“mal rabisco”) da escrita dos anos 70, já discutido ao longo do presente trabalho. No entanto, a espontaneidade está ligada não somente ao tipo de escrita expressiva, mas a uma recepção acolhedora e instantânea, que o torna imediatamente “clássico”.

O tema da consagração é frequente ao longo da poesia de Leminski, e é com ironia que a figura da “obra prima” retorna em diversos poemas. Ao mesmo tempo em que o fazer poético é algo

²⁹³ Essa postura *ambígua* com relação à poesia marginal e aos seus contemporâneos é manifesta também no texto “O boom da poesia fácil”, no qual Leminski vê como positivo o resgate da dimensão lúdica, o tom zombeteiro nessa poesia que é “contra a mistificação literária”, porém critica a improvisação, o desleixo e o facilitário, que segundo ele “já cumpriram o seu papel histórico” e, portanto, são desnecessários. LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e ansios crípticos*. Campinas, Editora Unicamp, 2011. p.64.

heroico, vinculado a uma santidade, o gesto é também um “despropósito”, como no poema a seguir:

Despropósito geral

Esse estranho hábito,
 escrever obras primas.
 não me veio rápido.
 Custou-me rimas.
 Umas, paguei caro,
 líras, vidas, preços máximos.
 Umas, foi fácil.
 Outras, nem falo.
 Me lembro duma
 que desfiz a socos.
 Duas, em suma.
 Bati mais um pouco.
 Esse estranho abuso,
 adquiri, faz séculos.
 Aos outros, as músicas.
 Eu, senhor, sou todo ecos.²⁹⁴

O poema trata da escrita como enfrentamento, duelo, algo caro, custoso, um dispêndio de vida, um *abuso*. A obra prima, portanto, seria uma “câmara de ecos”, como quis Wally Salomão, metamorfosear-se, tornar-se permeável, “todo ecos” é tarefa vital que a poesia deve realizar. Essa proposta não é diferente da constatação que encerra a biografia de Cruz e Sousa e que é, também, uma convocação, uma *mirada* lançada ao leitor: “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.”²⁹⁵

²⁹⁴ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo, Brasiliense, 1987. p.43.

²⁹⁵ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990.

CONCLUSÃO

Julio Premat, professor de literatura hispanoamericana na Universidade Paris 8, observa os procedimentos de construção de identidades de escritor na literatura argentina em *Herois sin atributos*. Essa identidade é o que marca a passagem da atividade de “escrever” para o ser de “ser escritor”, conforme Premat destaca. Essa identidade, no entanto, não é estável:

La identidad de un autor estaría caracterizada pela presencia simultânea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidade y de certa pertinência a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidade y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada passo de una carrera literária, de afinanzar y reconstruir el “ser escritor”.²⁹⁶

Mais do que uma identidade, portanto, trata-se de autofiguração, processo que se define com a escritura e com o tipo de circulação, de legibilidade e de existência social que se cria para os textos e as imagens do autor. Com isso, a figura de autor envolve o plano da “metaliteratura”:

Una figura de autor, tanto en plano tradicional y conocido de los médios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos. Esa ficción, esa particular esfera de la metaliteratura (no sólo narrar la aventura de la escritura sino inventar al responsable de lo que se lee, o sea al cabizbajo héroe de esa aventura), estaria marcada por una representación contradictoria – ser un gran escritor es ser nada o nadie -, que podrea llamarse una representación oximorónica.²⁹⁷

²⁹⁶ PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009. p. 11-12.

²⁹⁷ Idem, p.13.

O processo de autofiguração, portanto, é como uma dobra do procedimento literário, pois é realizado a partir dos mesmos princípios ficcionais da escrita. Esse *mito* do autor como suplemento necessário ao texto literário está vinculada à centralidade do sujeito (ou da subjetividade) na cultura ocidental de modo geral, como bem demonstrou Emanuelle Coccia ao se deter sobre a questão biográfica.

Se Paulo Leminski, até certo ponto, forneceu os elementos para sua mitificação com o uso da imagem, a programação visual e certa inserção do rosto e do nome/assinatura nos textos, poderíamos dizer, então, que houve ali uma estratégia eficiente de visibilidade. Perceber essa estratégia me parece o menos relevante, ela é bastante explícita no conjunto do corpus que busquei analisar até aqui. O que importa é colocá-la em confronto com a demanda pelo mito que havia nos anos 70/80 e naquela que persiste ao longo dos últimos 20 anos. O uso das estratégias publicitárias, aliado ao caráter supostamente ‘fácil’ de seus textos servem de argumento para alguma crítica que avalia esses procedimentos como pouco sérios, alheios ou “impuros” à literatura ou à arte.

No entanto, o minucioso estudo de Julio Premat sobre os autores argentinos (Macedonio, Borges, Di Benedetto, Lamborghini, Saer, Piglia e Aira) nos mostra que em cada um deles há certos modos de se relacionar com a biblioteca e de se inserir nesta ou naquela linhagem; de criar seus precursores com diria Borges, de cultivar ou não textos ensaísticos, a escrita e publicação de textos íntimos, como os *Diarios* de Gombrowicz; uma circulação por entre a crítica acadêmica ou jornalística, a participação ou não em eventos, relacionar-se de maneira mais ou menos incisiva com o mercado e a mídia. Essas inserções concorrem para autofiguração tanto quanto a recusa à exposição. Ou seja, excluir sua imagem ou os discursos sobre si é também um tipo de inserção, pelo viés negativo, evidentemente, mas ainda a configuração de mito.

É o que Premat identifica no caso de Juan José Saer, escritor que opta por apresentar-se como um ‘resultado’ da obra e não como causa ou origem da escrita. Essa posição, no entanto, é contraditória. Saer recusou todo discurso autobiográfico e apresentou-se por muitos anos como “o escritor sem imagem”, essa opção por excluir a vida particular do discurso da obra seria a postura que lhe permitiria conhecer de maneira neutra o valor de seus textos e seu real impacto para o público. Para essa compreensão, a escrita literária vem em

“primeiro lugar”, e os textos prescindem do autor para circularem e significarem. Assim, desprezar os rituais e espetáculos que cercam os autores é o modo de autorrepresentação realizado por Saer. No entanto, Premat aponta a contradição quando observa a concepção entrevista nos textos ensaísticos, nos quais Saer defende o *trabalho* do escritor, ressaltando a profissionalização e o esforço nele implicados, concepção que deve ser lida

conjuntamente con la precisión de su estilo, con la intención de producir algunos efectos afectivos característicos de la gran literatura (tanto el humor como la emoción). O sea, ler el borrado del autor junto con una singular tenacidad, que aunque pase por el no estar allí en donde se lo podría encasillar, mantiene siempre una misma orientación en un mismo camino (o en lo que termina siendo hoy perceptible como un camino). Todo lo que lleva, por lo tanto, a la defensa de un profesionalismo y a un juicio radical sobre la trascendencia, la vitalidad, la importancia de la literatura, para sí mismo, para los hombres, las culturas y los grupos sociales.²⁹⁸

Desse modo, o apagamento ou a aparente ‘anulação’ do sujeito é o resultado de uma exaltação do fazer-literatura, e portanto do escritor, de modo que configura também uma concepção mítica e heroica do autor. A sua reserva e não exposição é ainda um modo de se expor, que não permite que o vejamos como um escritor marginal, espontâneo ou ingênuo. Esse gesto de abandono dos mitos precisa ser compreendido como uma reação a determinado contexto da “morte do autor” e da

tiranía de ciertos pensamientos críticos, de la crisis de la función de los discursos literarios en nuestras sociedades, de la invasión del mercado y de las instituciones, no sólo en la circulación y recepción, sino también en la producción de los textos.²⁹⁹

²⁹⁸ Idem, p.199.

²⁹⁹ Idem, p.200.

Essa posição de “modéstia negativa”, assim, reafirma a autoridade do escritor por recorrer ao mito do texto, sugerindo que a escrita literária é independente e se sustenta por si mesma.

A diferença da ficção e da autobiografia, conforme Arfuch, seriam os diferentes horizontes de expectativa que elas ativam. Ao realizar uma escrita que se quer biográfica, assim como a fotografia, requisita-se uma leitura ‘representativa’, que associa as marcas discursivas ou visuais do sujeito do texto ao autor que o assina. É desse pressuposto que a escrita que denomino aqui (auto)biográfica de Leminski tira partido. Esse parece ser o protocolo que permite a comunicabilidade e abre o duplo regime de leitura: suscita a leitura da identificação, o culto do indivíduo, ao mesmo tempo em que manifesta seu esvaziamento e mobilidade.

Tentar demonstrar os elementos que promovem esses diferentes regimes de leitura bem como as inscrições e embates que atuam no corpus Leminski, foi o esforço que conduziu essa análise. Certamente que muitos desdobramentos ainda precisariam ser feitos. No entanto, creio que ler a escrita de Paulo Leminski como ‘espaço biográfico’ é a proposta que pode colocar em jogo os aspectos que definem a *vida* desses textos, em seu passado, presente e futuro, pois

se a história (de uma vida) não é senão a reconfiguração nunca acabada de histórias divergentes, superpostas, das quais nenhuma poderá aspirar a maior “representatividade”- nos mesmos termos nos quais, para a psicanálise lacaniana, nenhum significante pode representar totalmente o sujeito -, nenhuma identificação, por mais intensa que seja, poderá operar como elo final dessa cadeia. É precisamente sobre esse vazio constitutivo, e sobre esse (eterno) deslizamento metonímico, que se tecem os fios de nosso espaço biográfico.³⁰⁰

Esse vazio, em Leminski, se encontra pleno de imagens, em muitos casos pacificadas, e foi esse fato que me impeliu a tentar problematizar certos dados ou, ao menos, colocá-los em evidência, em confronto. Porém, é possível que não tenha feito outra coisa senão

³⁰⁰ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010. p.79-80.

narrar essa vida e recair no engano de desmembrar, recortando também as faces que desejava evitar, como se esse fosse o único meio para falar de um *corpus*, conforme sugere Arfuch:

A existência será então algo que se pode narrar, mas *não comunicar, comparti-lhar*. Interessa-nos aqui essa distinção entre *comunicar* e *narrar*, na medida em que deixa entrever uma diferença qualitativa: comunicar aparece utilizado na acepção latina de “estar em relação (comunhão) com”, “compartilhar”, como um passo além de *narrar* – “contar um fato”, “dar a conhecer”-, que denotaria certa exterioridade. Esse passo, entre o *dizível* e o *comunicável*, assinala, por outro lado, a impossibilidade de “adequação” de todo ato comunicativo, essa *infelicidade* constitutiva de toda “mensagem”. Mas, se o sujeito só pode narrar sua existência, “enganar” sua solidão tendo laços diversos com o mundo, não poderia pensar-se que o relato de si é um desses ardis, sempre renovados, à maneira de Sherazade, que tentam, dia após dia, a ancoragem com o outro – e a outridade – , uma “saída” do isolamento que é também uma briga contra a morte?³⁰¹

³⁰¹ Idem, p.130.

REFERÊNCIAS

De Leminski

Poesia, romance, conto, biografia e ensaio crítico

Polonaises. Curitiba, Ed. do Autor, 1980. n.p.

Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase (80 poemas). Curitiba, Zap, 1980.

Tripas. Curitiba, Ed. do Autor, 1980.

Caprichos & relaxos. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Cruz e Sousa - o negro branco. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Matsúo Bashô – a lágrima do peixe. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Jesus a. C. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Um escritor na biblioteca. Curitiba, Biblioteca Pública do Paraná, 1985.

Hai-tropikai (com Alice Ruiz). Ouro Preto, Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.

Quarenta clics em Curitiba (com fotografias de Jack Pires). Curitiba, Etcetera, 1986.

Anseios crípticos. Curitiba, Criar edições, 1986.

Trotsky – a paixão segundo a revolução. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Guerra dentro da gente. São Paulo, Scipione, 1986. 64p. (nova edição 2006, ampliada e com ilustrações de Gonzalo Carcamo, Coleção Crisálida, Ed. Scipione, 80p.)

Distraídos venceremos. São Paulo, Brasiliense, 1987.

Catatau. 2. ed. Porto Alegre, Sulina, 1989.

A lua no cinema. São Paulo, Arte Pau-Brasil, 1989.

Vida. Porto Alegre, Sulina, 1990.

La vie en close. São Paulo, Brasiliense, 1991.

Uma carta uma brasa através – cartas a Régis Bonvicino (1976-1981). São Paulo, Iluminuras, 1992. (reeditada como *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999.)

Descartes com lentes. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

Metaformose – uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo, Iluminuras, 1994.

Winterverno (com desenhos de João Suplicy). Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

O ex-estranho. São Paulo, Iluminuras, 1996.

Ensaio e anseios crípticos. Curitiba, Pólo editorial do Paraná, 1997.

Anseios crípticos 2. Curitiba, Criar edições, 2001.

Gozo fabuloso. São Paulo, DBA, 2004.

“Poesia: a paixão da linguagem”. Em: *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Coletâneas

Melhores poemas de Paulo Leminski. MARTINS, Alvaro e GÓES, Fred [Orgs.]. Global, São Paulo, 1996 (5ª edição 2001).

Aviso a los naufragos. Org. e trad.: Rodolfo Mata. Coyoacán, Eldorado Ediciones, 1997. (reedição corrigida e ampliada 2006).

Meta (other) poems. CHEN, Chris [Org.]. Trad.: Chris Daniels. Berkeley: Grand Quiskadee, CA, USA, 2003. (Edição limitada a 75 exemplares, produzida e distribuída gratuitamente pelo tradutor).

Perhappiness (Antologia poetica). Org. E trad.: Ricardo Alberto Pérez. La Habana, Editorial Torre de Letras, 2005.

Leminskiana: antologia variada. CAMARA, Mario [Org.]. Colección Vereda Brasil, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 2006.

Toda poesia. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

Tradução

Pergunte ao pó. John Fante. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Vida sem fim – as minhas melhores poesias. Lawrence Ferlinghetti. (com Marcos A. P. Ribeiro, Nelson Ascher e Paulo Henriques Britto). São Paulo, Brasiliense, 1984.

Um atrapalho no trabalho. John Lennon. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Sol e aço. Yukio Mishima. São Paulo, Brasiliense, 1985.

O supermacho. Alfred Jarry. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Satyricon. Petrônio. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Malone Morre. Samuel Beckett. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Fogo e água na terra dos deuses – poesia egípcia antiga. São Paulo, Expressão, 1987.

Estudos sobre Paulo Leminski

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o samurai malandro.* Editora EDUCS, RS, 2009.

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

CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas cartesianas: em três ensaios de quase filosofia*. Ed. Sebo Vermelho, Natal, 2001.

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski: (des) coordenadas cartesianas*. São Paulo, Cone Sul, 1999.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo, Editora da USP/ FAPESP, 2012.

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

MARCOLINO, Francisco Fabio Vieira. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. Editora Ideia, João Pessoa, 2010.

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

MELO, Tarso M. de. *Poesia, pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio*. São Paulo, Alpharrabio, 1997.

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaísmo de Paulo Leminski [manuscrito]: panorama de um pensamento movente*. [Tese] Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

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

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

SCHIMIDT, Jayro. *Paulo Leminski: do carvão da vida ao diamante do signo*. Editora Bernúncia, Florianópolis, 2006.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2001. (2ª edição em 2005).

Referências gerais

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Trad.: Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Profanações*. Trad.: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento*. Trad.: Selvino José Assman. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad.: Selvino José Assman. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

ALVES, Ida e PEDROSA, Celia [Orgs.]. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 25ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2002.

ANTELO, Raúl. “O ensaio terminal: essência como potência.” In: Revista Escritos II. Casa Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos_3/FCR_B_Escritos_3_10_Raul_Antelo.pdf

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

ASCHER, Nelson [et al.]. *Desencontários/ Unencontraries.6 poetas brasileiros*. Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/ Bamerindus, 1995.

ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis; PALMER, Michel (Orgs.). *Nothing the sun could not explain*. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed. – 1ª ed. 1997].

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

BARBON, Lilian. “O Autorretrato Fotográfico: Encenação, Despersonificação e Desaparecimento”. Anais do V Ciclo de investigações do PPGAV/UEDESC, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

_____. “A retórica antiga”. In: COHEN, Jean [Org.]. *Pesquisas de retórica*. Trad.: Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis, Vozes, 1975.

_____. *O império dos signos*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. “A conjuração sagrada”. In: *Revista Acéphale*, n.1. junho de 1936. Trad.: Fernando Scheibe. Florianópolis, Cultura e Barbárie editora, 2013.

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

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915 – 1921)*. GAGNEBIN, Jeanne Marie [Org.]. Trad.: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2011.

BERNARDINI, Aurora [Org. e trad.]. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *La amistad*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

_____. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Avila, 1987.

BODEI, Remo. *As lógicas do delírio – Razão, afeto, loucura*. Trad.: Letizia Zini Antunes. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BONVICINO, Régis [Org.]; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo, Ed. 34, 1999.

_____. [Org.]; *Desencontários*. Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/ Bamerindus, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad.: Dorothee de Bruchard. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

CAMARA, Mario. “Paulo Leminski: historia de un cuerpo” In: *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco. Ensaio de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997

_____. “Uma leminskíada barrocódica”. In: Caderno Letras, *Folha de S. Paulo*, 2 set. 1989. [Reproduzido da reedição de *Catatau* pela Iluminuras, em 2010]

CHIARELLI, Tadeu. *Identidade/ Não-identidade: a fotografia brasileira atual*. [Catálogo] Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

_____. *Deslocamentos do Eu: O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)*. Itá Cultural Campinas, 2001.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad.: Diego Cervelin. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2010.

_____. “O mito da biografia – ou sobre a impossibilidade da teologia”. In: *Outra travessia*, n.14. Universidade Federal de Santa Catarina, agosto 2012.

CORONA, Ricardo (org.). *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes / Other shores: 13 emerging Brazilian poets*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Cinemaginário*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

CREELEY, Robert. *A um*. Trad.: Régis Bonvicino. São Paulo, Ateliê editorial, 1997.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad.: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Trad.: Miguel Tamen. Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

_____. *Autobiografia como Des-figuração*. Trad.: Joca Wolff. Sopro n.71. Maio de 2012.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. “Mallarmé”. *Tableau de la littérature française*, vol. III, Paris, Gallimar. 1974, p.368-379. Versão em espanhol disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm>

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. “Che cos’è la poesia?”, tradução Marcos Siscar, em *Inimigo Rumor*, n. 10, Rio de Janeiro, 2001.

_____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad.: Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2007.

_____. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad.: Eliane Lisboa. Porto Alegre, Sulina, 2005.

_____. *Salvo o Nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad.: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad.: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, Editora da USP, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

DUBOIS, Jacques [et al]. *Retórica geral*. Trad.: Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. Editora Cultrix, Ed. Da USP, São Paulo, 1974.

FABRIS, Annateresa [Org.]. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, EdUSP, 2008.

_____. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FILHO, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa empresa gráfica e editora Ltda., 1980.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e escritos, vol. III. Organização: Manuel Barros da Motta. Trad.: Inês Autram Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad.: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012.

GHIZZI NETO, Joacy, “Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski trocam cartas”. In: *Outra travessia*, n. 15, janeiro de 2013.

GIVONE, Sergio. *Historia de la nada*. Trad.: Alejo González, Demian Orosz. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. (Introducción de Aurora Egido) Alianza Editorial, Madrid, 1997.

_____. *Oráculo manual e arte de prudência*. Trad.: Morus. São Paulo, Ediouro, s/d.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

_____.; PEREIRA Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. *Impressões de viagem*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. “Debate: poesia hoje”. In *José*, n. 2, agosto 1976.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Portugal: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LANDOWSKI, Eric. “Jogos ópticos: situações e posições de comunicação. In: *A Sociedade Refletida*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Educ/Pontes, 1992, p. 85-101.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Marly de Oliveira [Org.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOLDER, Jorge. *Autos: novos e usados*. Disponível em: <http://www.jorgemolder.com/texts/text.php?id=37>

MOREIRA, Caio Ricardo de Bona. *Ruínas de um tempo/temple, ou sobrevivências de Dario Vellozo na literatura do presente*. [Tese] Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad.: Bruno Duarte. Lisboa, Vendaval, 2005.

_____. *La mirada del retrato*. Trad.: Irene Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

_____. *A la escucha*. Trad.: Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

_____. *El sentido del mundo*. Trad.: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires, La Marca, 2003.

_____. *La comunidad desobrada*. Trad.: Pablo Perera. Madrid, Arena Libros, 2001.

NAVES, Sofia Porto. *Armadilhas do olhar nas imagens de Cindy Sherman*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998. [Dissertação]

OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Escrever vidas, narrar a história: a biografia como problema histórico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2011.

PEDROSA, Célia, NASCIMENTO, Evandro e MATOS, Claudia (Orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

_____. “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”. In: *Alea* vol.8 n.1, Rio de Janeiro, Jan. 2006.

PEPE, Dita. <http://www.ditapepe.cz/> (Acessado em 17.09.2012)

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad.: Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, Argos, 2009.

_____. *Desgostos*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, Editora da UFSC, 2010.

_____. *Pensando o ritual – sexualidade, morte, mundo*. Trad.: Maria do Rosário Toschi. São Paulo, Studio Nobel, 2000.

_____. *Do sentir*. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

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

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía (1955-1972)*. Ana Becció [Org]. Buenos Aires, Editorial Lumen, 2010.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad.: Raquel Ramallete. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

SALVINO, Rômulo Valle. “Nada que o sol não explique” in *Sibila*, ano 3, nº4, 2003, p.189.

SANCHES NETO, Miguel. “A ascensão de Paulo Leminski”. *Uniletras* 25, dezembro 2003. p.49-61.

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

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

_____. “Posfácio” In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell: um livro fora da praxe*. Rio de Janeiro, Record 1996.

SARDO, Delfim. *Jorge Molder: o espelho duplo*. Lisboa, Editorial Caminho, 2004.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. *Carlito Azevedo por Susana Scramim*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2a ed. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

_____. “Hagiografias” In: *Inimigo rumor*, n. 20, São Paulo/Rio de Janeiro, CosacNaify/ 7Letras, 2007. p.29-65.

WELLBERY, David E. “Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica”. In: *Neo-retórica e desconstrução*. Trad.: Angela Melim. Rio

de Janeiro; Eduerj; 2008.

WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. Trad.: Geir Campos. São Paulo, Brasiliense (Col. Cantadas literárias), 1983.

WISNIK, José Miguel. “Link para Leminski”, O Globo, 27/4/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/link---para---leminski--8222688>. Acesso em: 14/1/2014.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad.: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1999.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003.

_____. *Virtuosismo e revolução: a ideia de mundo entre a experiência sensível e a esfera pública*. Trad.: Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.