3

A sobrevida das assinaturas

3.1

Sobrevida

[...] *nada impede que a gente meta coração nas velhas fórmulas*

Paulo Leminski

Em uma carta de agosto de 1978, Leminski admitia diante de Régis que nunca foi muito bom “nesse negócio chamado vida”, mas que o “tempo entre um poema e outro [...] ensinou [a ele] umas coisinhas” (Carta 30). A revelação vinha a propósito de um momento difícil pelo qual passava seu amigo Régis Bonvicino, para quem Leminski procurava enviar uma mensagem estimulante, capaz de levantar-lhe o ânimo. A carta acaba se transformando em um verdadeiro roteiro de como deve um poeta (principalmente) proceder diante das mudanças inevitáveis que convém realizar em sua própria vida e dos incômodos que esse movimento provoca: “todo ser em movimento / é perigoso / todo ser que se transforma incomoda” (Carta 30), pondera Leminski.

Ainda que não encontre a palavra, a frase, o grito, a sílaba que pudesse de maneira eficiente ajudar o amigo nesse momento de crise que atravessa, Leminski faz uma lista de ações que podem tirá-lo da dificuldade existencial em que se encontra, mas não se esquece de colocar ao lado da lista um lembrete manuscrito, em destaque, com um único comando: RELATIVIZE. A última sugestão da lista é própria de quem vive para e pela causa do signo: “transforme em signos os acontecimentos que te atormentam / em verso / ideograma / prosa / diário / memórias / palavras para cantar.” (Carta 30) . Ou seja, as palavras devem se colocar a serviço da vida, não num movimento que vise a transcendência, mas sim, num movimento de transfiguração, de transcrição, de tradução.

Afinal, ao contrário de revelação do segredo da vida, que se faria representar por palavras, como bem definiu a poeta Ana Cristina César, texto

é a materialidade. Você achar que aquilo esconde uma outra coisa... Não acredito que esconda, acho que poesia revela, pelo contrário. Ela não esconde uma verdade por trás ou uma via íntima por trás. Mas é também a dificuldade de quem produz, quer dizer, sempre, quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada.

Se você contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou. ...]”¹

A história pessoal do sujeito, a intimidade não pode ser contada, mas é sempre possível a linha de fuga, a contra-efetuação, a experimentação e a criação. Como nos ensina Deleuze, “não se aprende a verdade eterna do acontecimento, a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura.”²

Na carta de agosto de 1979, como em tantas outras que escreveu ao amigo Régis Bonvicino, Leminski dava notícias de seus últimos trabalhos literários, de seu plano de ir passar com a família o final de semana em Florianópolis; falava da inclusão de poemas seus em uma antologia americana e em outra italiana, o que lhe permitiria “entrar os anos 80 atacando de 1º mundo”, já que, também segundo palavras suas, “o 3º não é vida”; comentava a entrega de um roteiro a editora Grafipar para os produtores completarem com os desenhos e concluía dizendo que ele e Alice, a esposa, estavam mergulhados no trabalho. Entre parênteses esclarecia sobre o trabalho de Alice: “prepara livro com material deixado por Miguel, textos, desenhos, poeminhas, fotos, a sair ano que vem” (Carta 52). Miguel é o filho de Leminski e Alice que morrera com apenas 10 anos, no dia 30 de julho daquele ano, e que permaneceria para o pai e a mãe poetas, em signos. O resto, “tudo o que duramente passa / tudo o que passageiramente dura / tudo, tudo, tudo”,³ não passaria de moldura.

Não é exatamente a perda do filho que leva Leminski a lançar-se com fúria no trabalho. Esse poeta curitibano descendente de imigrantes polacos, por parte do pai, e de negros, por parte da mãe, dedicou sua breve vida --- 44 anos, apenas: 1944-1989 --- a ficar, permanecer, para além da “moldura”, também em signos.

O desejo de tornar-se um “resto imortal”, um vestígio além da moldura da vida, é expresso por Leminski em crônica, onde anuncia a sua vontade de deixar aqui neste planeta seu “processo de pensamento”, sua “máquina de pensar”. Diante da constatação dessa impossibilidade, resolve, então, deixar um “texto

¹ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; SP: Ed. Ática, 1999, p. 262

² DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 164

³ LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*, p. 26

que não fosse apenas como os demais, um texto pensado”, mas sim, um “texto pensante”.

Um texto que tivesse memória, produzisse imagens, raciocinasse.

Sobretudo, um texto que sentisse como eu.

Ao partir eu deixaria esse texto como um astronauta solitário deixa um relógio na superfície de um planeta deserto.

[...]

A impressão do meu processo de pensamento não poderia estar na escolha das palavras nem no rol dos eventos narrados. Teria que estar inscrito no próprio movimento do texto, nos fluxos da sua dinâmica, traduzindo para o jogo de suas manhãs e marés.

Um texto assim não poderia ser fabricado nem forjado. Só podia ser desejado.⁴

Desejar o texto-máquina-de-pensar, dar-lhe vida, investi-lo de memória, imagens, raciocínio, imprimir-lhe um processo vital e torná-lo um corpo-que-age. Tirá-lo da condição de mero objeto artístico. Desejá-lo como Puro Acontecimento⁵. Como texto capaz de traduzir a busca do desejo não no que acontece, mas de alguma coisa *no* que acontece. Texto-fluxo-de-vida corporificado, dinâmico, e, por isso, destituído de uma aura de sublimidade estética intocável:

Dessublimar, em matéria de arte, significa tentar tirar dela seu caráter de objeto. Nesse sentido, o movimento da dessublimação é por excelência um movimento de corporalização. De rebaixamento, de reincorporação do caos e do acaso ao arbítrio necessário do acontecimento artístico.⁶

O texto imaginado por Leminski não representaria a vida extinta, mas, sim, colocaria em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, pois “pensar é sempre

⁴ LEMINSKI, Paulo. O Resto Imortal. In: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski*. O bandido que sabia latim.

⁵ “A meu gosto de morte, diz Bousquet, que era falência da vontade, eu substituirei um desejo de morrer que seja a apoteose da vontade’. Deste gosto a este desejo, nada muda de uma certa maneira, salvo uma mudança de vontade, uma espécie de salto no próprio lugar de todo o corpo que troca sua vontade orgânica por uma vontade espiritual, que quer agora não exatamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece, segundo as leis de uma obscura conformidade humorística: o Acontecimento. É neste sentido que o *Amor fati* não faz senão um com o combate dos homens livres. Que haja em todo acontecimento minha infelicidade, mas também um esplendor de e um brilho que seca a infelicidade e que faz com que, desejado, o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação, tal é o efeito da gênese estática e da imaculada concepção. O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente) , ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. Segundo as três determinações precedentes, ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece (...) tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprio acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento.” DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: RÉS-Editora.

⁶ MORICONI, Italo. Sublime da estética, corpo da cultura. In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Santa Catarina; ABRALIC e Letras Contemporâneas, 1998, p. 68

experimental, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer.”⁷

Ao traçar o retrato do pensamento de Foucault, Gilles Deleuze afirma que ele colocava sua vida no seu pensamento: a relação com o poder, depois a relação consigo, tudo isso era questão de vida ou morte, de loucura ou de nova razão. A subjetivação não foi para Foucault um retorno teórico ao sujeito, mas a busca prática de um outro modo de vida, de um novo estilo ⁸.

Ainda, segundo Deleuze, não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há “a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona.”⁹ Criar é resistir e afirmar. Há um “liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo.”¹⁰ Criar é fazer *milagres*, inerentes ao agir¹¹:

pedirem milagre
nem pisco
transformo água em água
e risco em risco.¹²

O texto imaginado por Leminski permitiria ao seu pensamento-resto-imortal abolir as fronteiras de espaço e tempo e reinventar-se na linguagem mesmo depois de morto. Desconstrução ponto a ponto do possível e reconfiguração das experiências, num fluxo contínuo e incessante de mudanças, com infinitas possibilidades de conexões desejanter. Posição coerente de quem sempre existiu *como* invenção e *para* a invenção. Se o poeta Mallarmé achava que o “mundo existe para acabar num livro”, Leminski quer ir além: transferir seu processo de pensamento e de sentimentos para um texto. Afinal, os signos pensam. Para Charles S. Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir. A definição peirciana de signo é, nessa medida, um meio lógico de explicação do

⁷ DELEUZE, Gilles. Um retrato de Foucault. In: *Conversações*, p. 132

⁸ Ibidem, p. 132

⁹ Ibidem, p. 179

¹⁰ Ibidem, p. 179

¹¹ Hannah Arendt, explica Francisco Ortega, utiliza a metáfora do *milagre*, que não se deve limitar ao âmbito teológico, para caracterizar a ação política. Podemos caracterizar como milagre (no fundo, trata-se de outra palavra para o acontecimento) toda interrupção de processos naturais, que ocorrem de forma automática, em favor do inesperado. Mas, na esfera da ação, na política, é precisamente o inesperado que acontece com frequência. Em outras palavras, a capacidade de produzir milagres é inerente ao agir: “os homens, na medida em que podem agir, são capazes de levar a cabo o improvável e o imprevisível e de levá-lo a cabo continuamente mesmo sem saber disso.” ARENDT, Hanna. Apud ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade*: Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 35

processo de semiose como transformação de signos em signos.¹³ Para Leminski transformar todas as suas experiências em escrita era uma necessidade fisiológica. Em uma gravação feita por Cesar Bond, o poeta curitibano confessou sua experiência pessoal do liame profundo entre os signos e a vida:

Não existe nenhuma experiência – das mais íntimas, eróticas, emocionais – que eu não tenha transformado em poemas e tornado pública através da literatura. [...] Fazer literatura para mim – a esta altura do campeonato – é uma necessidade fisiológica. Quando penso ‘preciso escrever’, penso ‘preciso colocar idéias no papel’. A partir de três ou quatro palavras eu faço um jogo. Escrever é só uma das coisas que o ser humano sabe fazer. E eu me sinto mais humano depois de fazer isso. [...] Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito.¹⁴

Para Leminski, a escrita se constitui como um fluxo entre outros fluxos vitais¹⁵. Viver e escrever faziam parte de um mesmo processo. A escrita é, entre outros, um “empreendimento de saúde” através do qual o escritor torna-se médico de si mesmo e do mundo. Por isso, Leminski acredita que Régis possa reativar o fluxo de suas energias transformando a tormenta, a angústia, em signos. Não deixa de recomendar também ao amigo que “quando a barra pesar demais pense em praticar uma arte marcial (judô karatê aikido)”, pois “a mente começa no corpo” (Carta 30). Exercícios do corpo e da escrita se complementam, preparam o escritor para a festa e para a guerrilha... dos signos.

¹² LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, p. 69

¹³ A infinitude da cadeia semiótica é formulada por Peirce do seguinte modo: “A idéia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a idéia de um signo ou representação. Um signo ‘representa’ algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita!” PEIRCE, C. S. *Escritos Coligidos*, In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 99

¹⁴ LEMINSKI, Paulo. Apud: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001, pp. 360-361

¹⁵ Gilles Deleuze faz renascer a perspectiva nietzchiana de uma real e única relação intrínseca entre a arte, o conhecimento e a vida. Diante de um livro, “pequena máquina a-significante” (In *Conversações*, p. 16) coloca-se apenas um problema: “isso funciona, e como é que funciona” (ib, p. 16). O livro é uma pequena engrenagem numa máquina exterior muito mais complexa: “Escrever é um fluxo, entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relação de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.” (ib, p. 17)

Por meio de perguntas sobre o intercâmbio da inesgotabilidade do viver com a inesgotabilidade do dizer, Leminski em carta de 1980, faz Régis novamente pensar sobre o produtivo binômio vida /construção poética:

nêgo. v. já pensou no seguinte? se um dia chegar e v. já disse tudo q tinha a dizer? ou v. é inesgotável? Acho q p/ isso v. tem q ter uma vida inesgotável, rica, cheia de acidentes e surpresas e encucações. ou não? a vida de pessoa era uma chatice provinciana (o homem não comia mulher nem dava o cu, pô!) viva os baianos esses souberam agenciar uma vida q dá gosto aquela esbórnia aquele esporro já é poesia em estado puro / poemas e canções são uma decorrência natural da festa / e nossa guerra? dá samba? tem que dar roque / choque (Cara 63)

O bom agenciamento de uma vida, na concepção de Leminski, tem que dar “choque”, rock, samba, poemas e canções. O embriagamento dionisiaco, a “esbórnia”, é condição para a criação. O desregramento contracultural dos verdes anos leminskianos não se apaga. É o que torna a vida do próprio poeta inesgotável e o faz meter “coração em velhas fórmulas” (Carta 62)

A década de 1980 se abre para o poeta com a perspectiva de muitas realizações. Publica livros de poesia, faz traduções de fôlego, produz letras de canções para a MPB, escreve e publica resenhas e artigos em jornais e revistas de grande circulação, trabalha na Múltipla como publicitário e aventura-se, inclusive, em um novo gênero em sua obra: as biografias.

Em maio de 1980, noticiava a Régis que varava as noites lendo biografias de poetas: Bilac, Antero de Quental, Pessoa, Augusto dos Anjos, Goethe, Vítor Hugo. Dizia-se com “uma visão muito erotizada do ato de ler.” E completava: “quero ler VIDA, mesmo quando leio...” (Carta 62). A leitura da biografia do poeta alemão Goethe escrita por Emil Ludwig deixa-o sem fôlego. Vida e verso constituem para ele um “périplo estimulântíssimo”. Périplo que ele irá igualmente percorrer ao tornar-se biógrafo de Bashô e de Cruz e Sousa

poeta, cientista, advogado, estadista, pagão, amante, Goethe é assombroso! A dita biografia articula bem vida e verso (... VIDA E VERSO, ... bom nome para alguma coisa, não?), num períplo (arghh!!!) estimulântíssimo, de tirar o fôlego, de vovs quitter haleine, to take your breath away, di lasciarvi senz'aria...(Carta 62)

Para quem quer ler vida e verso, nada melhor do que o gênero biográfico, pois é um gênero em que se processa o intercâmbio entre as várias áreas do saber que podem contribuir para a construção do indivíduo e para o esboço de

seu retrato usando a palavra escrita. Idéias, narrativa, desejos, personagens e validação da subjetividade da vida humana¹⁶ entrecruzam-se em uma única biografia. O biógrafo é aquele que reconstrói e fornece, do seu ponto de vista, uma compreensão das vidas de sujeitos, individuais e coletivas, em conexão com sua(s) obra(s).

Benito Bisso Schmidt, em estudo sobre a produção de biografias no âmbito da história e no jornalismo, aponta para as ricas possibilidades abertas pelos estudos biográficos recentes e relaciona a volta da biografia com a crise do paradigma estruturalista que orientou uma porção significativa da historiografia dos anos 60. Citando as palavras de Roger Chartier em um artigo de 1994, “A história hoje: dúvidas, desafios, propostas”, Benito Bisso procura localizar o cenário da emergência do gênero biográfico, entre os historiadores, como um modo de recuperar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais, uma vez que, segundo as palavras de Chartier, a história, de acordo com o postulado estruturalista, rasurava as percepções e intenções dos indivíduos, valorizando apenas estruturas e relações sociais que comandam os mecanismos econômicos e engendram as formas do discurso.¹⁷ Metodologicamente, esta mudança tem como conseqüência o avanço dos estudos de caso e da micro-história. No círculo mais estritamente acadêmico, Benito Bisso salienta “a aproximação da história com a antropologia, na qual o resgate das histórias de vida já é uma praxe, e com a literatura, preocupada com as técnicas narrativas de construção dos personagens.”¹⁸

A biografia constitui-se na cena literária como um gênero híbrido ao lançar mão para sua constituição tanto de fontes documentais como de interpretação e ficção. O biógrafo é aquele tipo de escritor que se deixa levar pela curiosidade e até por um certo voyerismo diante da vida privada dos outros, sobretudo daqueles que fizeram sua vida funcionar de maneira singular, marcada por um “toque de

¹⁶ O psiquiatra americano Robert Maxwell Young, autor de *What happened to human nature*, está estudando biografias de cientistas com o objetivo de inferir relações sobre como a ciência reflete seu momento histórico, suas próprias fontes e quanto “nosso entendimento de ciência” é determinado pela cultura do momento. Ele reconhece a necessidade de o biógrafo negociar saberes diversos a fim de se tornar mais “autoconsciente”: “Quero repetir que atualmente biografia é uma disciplina, e devemos levá-la a sério. [...] É uma disciplina com sua própria literatura, seus próprios escritos reflexivos, e também me parece fornecer uma chave para a epistemologia em ação. Com isso quero dizer que o biógrafo precisa negociar todos esses planos epistemológicos e estar mais ou menos autoconsciente em relação a eles. [...] A biografia historiza” YOUNG. Apud VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. SP: Summus, 2002, p. 19

¹⁷ SCHMIDT, Benito Bisso. *Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos*, p. 5

¹⁸ *Ibidem*, p. 5

impossível”¹⁹. O biógrafo não é , ou pelo menos não deveria ser, um mero colecionador de fatos, inéditos ou não, de uma vida. Ele é sim, um reconstrutor de existências, narrador de vidas, como dizia Virginia Woolf.

O interesse por leitura de biografias coincide com o desejo de Leminski, revelado em carta do ano anterior, de julho de 1979, a Régis, de deixar para trás “essa coisa de informação fechada, intratável” (Carta 50) que realizou através do seu *Catatau*. A partir de então, o que importa é “importar”, ou seja, “falar de coisas que interessam às pessoas”, “ser um útil operário do signo” (Carta 50). Ainda nessa carta, já citada anteriormente, ao comentar o seu projeto do livro “Minha classe gosta”, dirá ao amigo que não se interessa por uma forma pura, ao contrário, quer um híbrido, um mutante. Admitia estar pisando em um território movediço da escrita ao dar razão a Régis, diante de uma provável objeção deste em relação aos planos de Leminski:

v. tem razão: estou pisando no perigoso e liso terreno do lugar comum, quer dizer, da informação de domínio público, pois é aí que eu quero esquiar... mas quero evitar o tratamento “artistique”. enfim, estou preso numa teia de don’ts, não vire à direita, cuidado com o óbvio, essas coisas...

anyway, it’s good to be alive again, num projeto maior, grande, onde cabem muitas coisas.

papo que pintou aqui.

alguém:

-- ué, v. não disse que o catatau ia ser teu último livro?

-- sim, mas naquela época eu bebia...

i dont believe in paideuma my love

i dont believe in falésias anymore

pra mim, a falésia é a comunicação.

ao contrário de gide-campos p/ quem a falésia é a obra-obelisco, ilegível, último lance, incomunicável (coup, FW, etc)... (Carta 50)

A reflexão de Leminski estava todo tempo empenhada em discutir o papel do intelectual-escritor no campo da produção cultural, numa tentativa desesperada de estilhaçar os limites entre a “alta” e a “baixa” cultura. O dilema que vivia se colocava em termos de configurar uma linguagem que não caísse nas facilidades

¹⁹ “A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito. Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias só pôde ter acesso ao discurso quando atravessada e transfigurada pelo fabuloso; era preciso que ela fosse retirada para fora de si própria pelo heroísmo, a façanha, as aventuras, a providência e a graça, eventualmente a perversidade; era preciso que fosse marcada por um toque de impossível. Só então se tornava dizível aquilo que a punha fora do alcance permitia-lhe funcionar como lição e exemplo. Quanto mais a narrativa fugisse ao vulgar,

do óbvio, fosse inventiva, ou seja, produzisse informação nova, e dinamizasse o processo de comunicação no seu poder de alcançar públicos cada vez mais amplos. Em 1982, no primeiro “minifesto” de uma série, publicado na revista *Qorpo Estranho*, editada em São Paulo, sob a direção de Julio Plaza e Régis Bonvicino, Leminski expõe de maneira didática essas idéias que vinha fermentando desde o final da década anterior na sua correspondência com Régis. Manifesta-se, diante dos leitores da revista, com um programa de 12 itens sobre o difícil equilíbrio entre os pólos da criação original e da comunicação, dos quais transcrevo os que dizem respeito prioritariamente à formação de um público receptor:

6

Não há público. Nem O PÚBLICO. Há públicos.

7

É correto, portanto, produzir para uma faixa especial (ou muito especial) de público. Produzir para produtores, por exemplo, para uma faixa altamente especializada de consumidores. Para poetas, por exemplo.

8

É fascismo vetar ou desautorizar a existência/vigência de uma informação mais exigente e sofisticada tecnologicamente sob pretexto de que não é “acessível às massas”, acusação que levou Maiakóvski ao suicídio. Afinal, que “massas” são essas?

10

É preciso não acreditar que as pessoas vão ficar mais burras. Que irão perder informação. Que saberão cada vez menos. Ao contrário.

11

Há público passivos. E públicos ativos. O caso de hoje: só escritores lêem literatura. O dito “grande público” não lê. Ou lê sub-literatura. Sempre haverá quem faça o trabalho mais barato: ele é mais provável, afinal.

Leminski se posiciona no “minifesto” como um criador atento às distinções das faixas de público e de suas exigências e direitos em uma sociedade democrática. Está ciente de que não há mais “o público” no sentido aristocrático do termo, como uma comunidade ilustrada de iguais, que os artistas precisavam conquistar com suas obras. Nem tampouco acredita que o público se reduz aos burgueses, exclusivamente interessados em seus negócios e prazeres, aos quais, o

mais força tinha para fascinar ou persuadir”. FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: O

verdadeiro artista deveria desprezar. Invocar as “massas” como responsáveis pela impossibilidade de se difundir uma informação mais exigente e sofisticada implica, por outro lado, uma atitude fascista. Portanto, a saída está na pluralidade: há públicos.

O apagamento da noção uniforme de público (“o público”) é resultado da

lição das grandes mobilizações bem sucedidas nas últimas décadas: o feminismo, os movimentos de direitos humanos, as minorias raciais [que] nos ensinaram a valorizar a riqueza das diferenças, que se acomoda mal à vocação de absoluto e à forte tensão abstrata dos intelectuais do passado. Além disso, no clima distendido e distante que se impôs, os gestos heróicos do intelectual santo ou profeta soam particularmente fora do ritmo com a melodia em surdina desses tempos.²⁰

Leminski não aceita “fazer um trabalho mais barato” para o chamado “grande público” nem para as “massas”. Invocando o exemplo do poeta russo Maiakóvski, considera que abrir mão de uma criatividade radicalmente informada, em nome de uma suposta inferioridade de entendimento estético por parte das “massas”, talvez seja desculpa de mau criador ou mesmo incompetência no acionamento dos códigos (o sintático, o semântico, o pragmático) que manipula. Assim, todos os trabalhos com a assinatura de Leminski elaboram informações relevantes com recursos artísticos tecnicamente sofisticados. É a sua maneira de colocar em prática a máxima que ele próprio criou nas trocas epistolares com Régis: “para ser poeta / tem que ser mais que poeta”. Segundo ele, se o poeta não for “um monte de outras coisas mais [...] vai acabar fazendo literatura de literatura” (Carta 10). Para escapar dessa maldição o poeta “tem que esculhambar mais / pintar mais por fora das molduras / EXISTENCIALMENTE.” (Carta 10).

É ao deslocar-se de uma moldura, ao desenquadrar-se, ao extrapolar os limites da tela, que uma vida se engrandece, quer seja pela santidade, quer seja pela infâmia. Nesse ato desestabilizador, que é a “esculhambação” existencial, ocorre a possibilidade de inventar outras dimensões onde o gesto de escrever se

que é um autor? Lisboa: Vega, 1992, p. 124

²⁰ A ensaísta argentina Beatriz Sarlo prossegue: [...] o mito da revolução mostrou sua face obscura, e ficou claro que os cortes históricos, antes fantasiados como assépticas suturas cicatrizam-se conservando as marcas mais sinistras do passado. [...] Afirma-se que o intelectual, se quiser ser realmente eficaz em sua sociedade, deve medir seu distanciamento crítico na escala dos milímetros, a fim de evitar uma separação grande demais da comunidade à qual se dirige. O modelo de intervenção heróica oferecido pelo vanguardismo não impressiona mais ninguém: seja porque as sociedades se afastaram dos ideais [...] seja porque elas compreenderam que as mudanças podem ser provocadas sem a violência material ou simbólica da santidade, sem a solidão da profecia, sem

engendre no pensamento e onde o pensador se engendre na vida. Nas palavras do filósofo Gilles Deleuze é preciso instaurar a “dobra”, a continuidade do avesso e do direito, de tal maneira que “o sentido na superfície se distribua dos dois lados ao mesmo tempo, como expresso subsistindo nas proposições e como acontecimento sobrevivendo aos estados de corpos”²¹. É nessa torção que se concretizam os sentidos, pois, ainda segundo Deleuze, relendo e suplementando o pensamento de Nietzsche:

não devemos nos contentar nem com biografia nem com bibliografia, é preciso atingir um ponto secreto em que a mesma coisa é anedota da vida e aforismo do pensamento. É como o sentido que em uma de suas faces, se atribui a estados da vida e, na outra, insiste nas proposições do pensamento. Há aí dimensões, horas e lugares, zonas glaciais ou tórridas, nunca moderadas, toda a geografia exótica que caracteriza um modo de pensar, mas também um estilo de vida.²²

Ao alcançar o “ponto secreto”, torna-se possível instaurar “o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas”²³, espaço outro, que longe de ser um novo fundamento, abole todo o fundamento. Ou seja, um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra máscara ainda. Processo cujo fim é a interminável busca de sentidos. Aquilo que Leminski considerava “a entidade mais misteriosa do universo”, o sentido. Por volta de 1986, quando decide reunir seus ensaios em um único volume que chamaria de *Anseios críticos* e seria publicado pela editora Criar, de Curitiba, ele apresentaria o livro como sendo “incursões conceptuais em busca de sentido”. Nas suas palavras, o sentido é “relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos. O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir. [...] ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é a sua própria fundação.”²⁴. A reunião de ensaios de Leminski em *Anseios Críticos* nos coloca face-a-face com essa obcecada busca de sentidos. Os *Anseios*

a autoridade do guia iluminado” SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, pp. 165-166.

²¹ DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, 2ª ed, p. 130

²² Ibidem, p. 132. Ainda sobre essa questão, Deleuze prossegue: “É possível que Diógenes Laércio, em suas melhores páginas, tivesse um pressentimento deste método: encontrar aforismos vitais que sejam também anedotas do pensamento – a gesta dos filósofos. Empédocles e o Etna, eis uma anedota filosófica. Ela vale tanto como a morte de Sócrates, mas precisamente opera em uma outra dimensão. [...] Em um dilúvio de água e de fogo, o vulcão cospe de volta em Empédocles uma só coisa, sua sandália de chumbo. Às asas da alma platônica opõe-se a sandália de Empédocles, que prova que ele era da terra, sob a terra e autóctone. Ao golpe de asas platônico, o golpe de martelo pré-socrático. À conversão platônica, a subversão pré-socrática” Ibidem, p. 132

²³ Ibidem, p. 268

²⁴ LEMINSKI, Paulo. Apud VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim.*, pp. 256-257.

agregam textos publicados anteriormente em diversos jornais e revistas, além de prefácios para as traduções feitas por Leminski, de Petrónio, Walt Whitman, Yukio Mishima, John Lennon, entre outros. Em todos os ensaios, lê-se o cruzamento entre vida e obra dos autores numa instigante atualização de ditos e feitos existenciais. Leminski direciona seu olhar arguto para o “ponto secreto” onde anedotas de vida se enlaçam com proposições do pensamento e dão forma a peripécias poético existenciais. É dessa perspectiva, por exemplo, que comenta a tradução realizada de *Uma Temporada no Inferno e Iluminações*, de Rimbaud, pelo também poeta Ledo Ivo. O artigo traz já no título, “poeta roqueiro”, a marca dos cruzamentos temporais e estéticos a serem manipulados no texto de Leminski sobre a tradução dos livros do poeta francês em língua portuguesa. O Rimbaud de Leminski é

O primeiro marginal. Vivesse hoje, [...] seria músico de rock. Drogado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mike Jagger, dos Rolling Stones. “Na estrada”, como toda uma geração de roqueiros. Nenhum poeta francês do século passado teve vida tão “contemporânea” quanto o gatão e “vidente” Arthur Rimbaud. Pasmou os contemporâneos com uma precocidade poética extraordinária – obras-primas entre os 15 e os 18 anos. De repente, largou tudo, Europa, civilização ocidental-cristã, literatura e, cometa, se mandou para a Abissínia, na África. Lá, longe da Europa branca e burguesa que odiava, levou a vida de mercador árabe, traficando armas, varando desertos nunca antes pisados, vivendo a grande aventura infantil, pré-figurada em seu nome de rei lendário. Breve durou esse Camelot. Da África, o rei Arthur voltaria à França para amputar uma perna e morrer, de câncer, num hospital de Marselha, delirando poesia, cercado por padres e sua irmã, ávidos pela confissão desse blasfemo.²⁵

O poeta Arthur Rimbaud (re)criado pelo poeta curitibano, no final de uma vida cheia de acidentes trágicos, ainda delirava poesia, e assim, conjugava a multiplicidade de máscaras de uma vida nômade, empenhada em criar a si mesma como obra de arte²⁶. Diante da grandeza de tantos gestos radicais e significativos, a obra de Rimbaud quase que reduz a um *apêndice*, a um episódio como tantos outros de sua vida de aventuras planejadas e conseqüentes. Rimbaud soube ser artista de sua própria existência, soube transformá-la em um fenômeno estético e é exatamente isso que atrai a fúria biográfica de Leminski no

²⁵ LEMINSKI, P. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001, p. 99

²⁶ Sobre o ato de criar a si mesmo como obra de arte, Nietzsche assim se posiciona em *A gaia ciência*: “Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, *suportável* ainda, e pela arte foi-nos dado olho e mão antes de tudo a boa consciência para, de nós próprios. Podermos fazer um tal fenômeno [...] precisamos usar de toda arte altiva, flutuante, dançante, zombeteira, pueril e bem-aventurada, para não perdermos aquela liberdade sobre as coisas que nosso ideal exige de nós”. NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 154

fragmento citado. Rimbaud como um personagem lendário usou de “toda arte ativa, flutuante, dançante, zombeteira, pueril e bem-aventurada” ²⁷ para não perder aquela liberdade sobre as coisas que o ideal exigia dele.

Leminski conclui o artigo sobre o “poeta roqueiro” francês, expondo uma posição ética e estética, própria e inconfundível, no que diz respeito ao complexo diálogo vida e obra:

Enfim, como diz o próprio poeta: “Eu é um outro”. A melhor poesia de Rimbaud esteve, porém, em seu gesto final: a recusa do “sucesso”, a escolha do “fracasso”, a derrota da literatura, inimiga da poesia, para que esta triunfasse.²⁸

No aforismo do pensamento de Rimbaud -- “eu é um outro” -- , toda a *geografia exótica* que caracteriza um modo de pensar e escrever (auto)biográfico do próprio Leminski. O efeito de máscara predomina e é assinalado em “Sem eu, Sem tu, Nem ele”, outro ensaio dos *Anseios* . Limpa qualquer resíduo que ainda reste de uma concepção essencialista do eu criador, elaborando o seguinte raciocínio:

O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo. Só os imbecis procuram um eu atrás do texto literário. Em literatura, a própria “sinceridade” é, apenas, uma jogada de estilo.

Um escritor medíocre não consegue ser “sincero”. Técnica, coração.

Para ser sincero, é preciso dispor das técnicas que indiquem, signem, sinceridade. Sem isso, a mais pura das explosões verbais, a mais direta, a mais “espontânea”, será apenas mais uma manifestação de imperícia literária. Um amontoado de bobagens que o tempo vai se encarregar de destinar ao lixo, onde jazem as ilusões.²⁹

Produzir um efeito de sinceridade a partir de aparências e ilusões é condição precípua para o artista criar-se a si mesmo. Empregar todas as forças para exprimir esse processo de disfarce e com ele embelezar a vida, a própria e a alheia. Reinterpretar o lado penoso e repugnante da existência, por meio da máscara do outro, e “fazer transparecer o *significativo*”³⁰ é a convocação maior feita ao artista no difícil equilíbrio entre técnica e coração. Nesse jogo, Leminski se posiciona, de modo a explorar, em seus ensaios críticos, as variadas possibilidades de interpretar, representar e (re)construir seus outros-ele-mesmo-escritores, através de relatos em que vida e obra se aproximam de maneira

²⁷ Ibidem, p. 154

²⁸ LEMINSKY, Paulo. *Anseios crípticos 2*, p. 100

²⁹ LEMINSKY, Paulo. Apud VAZ, Toninho. Op. cit., p. 257

³⁰ NIETZSCHE, F. “Humano, demasiado humano” In: *Os Pensadores*, vol 1, pp. 90-91

suplementar. Em suas análises sobressaem os sentidos rizomáticos e os valores do ficcional, do fingimento artístico, únicos capazes de dissolver toda ilusória vontade de verdade e de afirmação do “eu” (o *cogito, ergo sum*) e destiná-la ao lixo dos conceitos enganosos e enganadores. As ânsias de leituras crí(p)ticas de Leminski regulam-se pela descrição de um “conjunto de enunciados” e não em referência à “interioridade de uma intenção, de um pensamento ou de um sujeito”, regulam-se, enfim, “segundo a dispersão de uma exterioridade”³¹. Leminski propõe-se a pensar o *exterior* em suas relações com o corpo, a arte, a vida, o estilo. Anseia por fazer o sentido aparecer e atuar na superfície, “de maneira a formar letras de poeira ou como um vapor sobre o vidro em que o dedo pode escrever.”³² Não perde de vista que na raiz do que conhecemos e do que somos “não há absolutamente a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente”.³³ Práticas estéticas, históricas e culturais é que dão corpo à linguagem e nos conectam a uma rede comunicacional com o outro, com o mundo, com o fora.

O extremo interesse de Leminski pela relação arte/vida fá-lo, por exemplo, rejeitar a perspectiva de Décio Pignatari, quando este afirma que o signo é contra a vida: “discordo do mestre / a vida não é contra os ícones nem contra os índices / vida é ícone (dança, sexo, guerra) / e índice (caminhos, direções, roteiros) / é o símbolo que é contra a vida”, dirá a Régis em uma carta, datada de 1979. Para Leminski, a vida é um signo icônico e os ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los. Portanto, escrever uma vida é um exercício de conformação ao recorte, ao inacabamento, ao fragmento, pois o não-verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, como os “desenhos japoneses feitos com meia dúzia de riscos, o resto, traços, espaço aberto às interpretações e às leituras individuais.”³⁴

³¹ FOUCAULT, Michel, A arqueologia do saber. Apud SANTOS, Roberto Correa dos. Signos e superfícies. In: *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 163

³² DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. P. 136.

“O valor do *exterior* na perspectiva estética, Nietzsche o demonstra na antiga arte grega, onde só há máscaras. Arte livre de uma profundidade ideal qualquer, logo arte feliz, realizada para o fora e para o além do ressentimento. Os gregos, Nietzsche assim se refere a eles: *profundamente superficiais*. O fundo e suas formas são as do baixo-relevo, em cavidade, mas externas – superfícies abauladas. Nada por trás, nenhuma intimidade predominante ou condutora. De onde, pois, o grande rendimento da noção de arte: artifício, cena, corporificação, visibilidade.” SANTOS, Roberto Correa. *Modos de saber, modos de adoecer*, p. 54

³³ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia, a História” In: *Ditos e escritos*. RJ: Forense Universitária, 2000, p. 266

³⁴ LEMINSKI, Paulo. Bashô, a lágrima do peixe. In: *Vida*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990, p. 76

3.2

As assinaturas

Assim como a assinatura só é constituída como promessa de contra-assinatura, o momento presente da voz, ou de qualquer experiência que seja, só existe como função de uma “promessa” de memória, logo de repetição.

Jacques Derrida

A proposta, aceita por Leminski nos anos de 1980, de escrever biografias para a Coleção Encanto Radical da Editora Brasiliense, encaixava-se bem no seu duplo projeto de ser um “útil operário do signo” e atingir públicos amplos e diversificados. Os livros da coleção de formato pequeno, praticamente de bolso, destinavam-se a leitores interessados em relatos de vidas, não muito longos nem exaustivos, de personagens consagrados no âmbito da História, da Literatura, das Artes, da Filosofia, da Política e da Religião. Leminski participou da Coleção, entre os anos de 1983 e 1986, com quatro relatos, por meio dos quais colocou em cena o (en)canto radical das trajetórias de vida de Cruz e Sousa, Matsuó Bashô, Jesus e Leon Trótski. Postumamente, atendendo a uma vontade expressa por Leminski, a tetralogia biográfica foi reunida em um único volume com o título *Vida*, cuja primeira edição é de 1990.

Segundo um depoimento de Paulo Leminski, datado de 1985, quando ainda se encontrava escrevendo a biografia do político e revolucionário Leon Trótski, o “ciclo de biografias” destinava-se a “homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos”.³⁵ Grandeza da vida e de vidas que ele soube articular com mestria e originalidade ao se posicionar com desembaraço nesse lugar da cena cultural, criado por ele mesmo, de “poeta mais que poeta”. A narrativa desses quatro modos de vida revela aos leitores a face do biógrafo mais que biógrafo: o ensaísta-poeta

A natureza criativa dos procedimentos interpretativos de que Leminski se vale para articular obra e vida de um poeta negro, simbolista; de um japonês samurai, considerado o pai do haicai; de um profeta judeu cuja mensagem ainda está viva 2000 anos depois de seu sacrifício; de um político, militar e ideólogo que realizou a grande revolução russa; dá forma a uma trama de complexas relações culturais em processo de expansão no tempo e no espaço.

³⁵ LEMINSKI, Paulo. *Vida*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990. p. 5

Leminski no papel de biógrafo se deixa endividar com relação a quatro assinaturas que o interpelam e das quais ele se torna também devedor ao contra-assiná-las, por sua vez, pela originalidade da leitura em constante processo de deslocamento de textos e contextos de que a vida e a obra dos signatários fazem parte.³⁶ A leitura e a escrita de Leminski tornam-se assim “um jogo de assinaturas se contra-assinando, e, logo, engajando-se mutuamente.”³⁷ A orquestração das assinaturas pelo Leminski biógrafo, é o que lhe permite criar uma forma nova para a velha fórmula da biografia que buscava explicar a obra do indivíduo como cópia fiel e exata, sem refração, de sua vida.

O sentido, seja de uma vida, seja de um pôr-de-sol, é uma noção complexa, porque “existe sempre uma pluralidade de sentidos, uma *constelação*, um complexo de sucessões, mas também de coexistências, que faz da interpretação uma arte.”³⁸ Arte de penetrar nas máscaras, e descobrir “quem se mascara e porquê, e com que fim se conserva uma máscara remodelando-a”³⁹. Sendo assim, a partir da perspectiva do jogo das assinaturas, pretendo acompanhar as astúcias e estratégias de interpretação do poeta-biógrafo no confronto com essas vidas escritas e escriptíveis, para usar um termo criado por Roland Barthes em relação aos textos⁴⁰.

³⁶ Geoffrey Bennington, ao reportar-se à análise feita por Jacques Derrida sobre a maneira de negociar as relações entre o nome próprio e a língua nas obras de Francis Ponge, refere-se à distinção feita pelo filósofo francês sobre três modalidades do que se compreende comumente como a assinatura: “Em primeiro lugar, no sentido corrente, a assinatura de meu nome próprio, autenticação de que isto que escrevo é realmente meu: é o sentido que até então nos contentamos de explicar, onde assinatura consiste em reduplicar o nome de uma afirmação que diz: este nome é de fato o meu nome. A segunda modalidade seria aquela pela qual isto que escrevo é evidentemente meu, esteja explicitamente assinado ou não, imediatamente reconhecível através do que normalmente se chama seu estilo [...]. Em terceiro lugar, diremos que quando a escritura se designa em ato – se re-marca [...] – ela se assina por intermédio de uma assinatura geral, que não se prende mais a esse ou àquele nome próprio [...]. A obra de Ponge teria de singular o fato de conseguir assinar de todas essas formas ao mesmo tempo, de modo que o ‘estilo’ inimitável de Ponge (assinatura 2) dever-se-ia à inscrição de seu nome próprio (assinatura 1) em seus textos (e não apenas no final ou à margem) que, desse modo, se assinariam a si próprios (assinatura 3) e não precisariam mais dele no momento em inscrevessem seu nome próprio no interior de si próprios.” BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, pp. 130 e 131

³⁷ Ibidem, p. 117. Ainda nessa mesma página, Geoffrey Bennington dirá: “A assinatura do texto reclama a contra-assinatura do leitor, como acontece com toda assinatura: vê-se melhor, agora, que a contra-assinatura que ela reclama é essencialmente a contra-assinatura do outro, ainda que seja eu mesmo.”

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés-Editora, p. 9

³⁹ Ibidem, p. 11

⁴⁰ Textos “escriptíveis” são aqueles aos quais Roland Barthes acreditava que se dirigiria a pergunta: “Que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é o meu? O que a avaliação encontra é este valor: o que pode ser hoje escrito (reescrito) – o *escriptível*.” BARTHES, Roland. Apud. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 32

Leminski constrói seus relatos biográficos utilizando-se de uma bibliografia já consagrada nos meios acadêmico-culturais sobre a vida dos biografados. A força de seus relatos sobre as vidas de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski concentra-se na maneira como recorta e cola essa profusão de referências sígnicas. O recorte é sempre muito preciso, econômico, informado, e a cola, via de regra, é dialógico-poética. A história de cada vida forma, assim, um espaço textual de múltiplas entradas e saídas. Espécie de labirinto, ou *labor intus*, “o trabalho que se faz por dentro, de acordo com a etimologia que propunha Évrard l’Allemand para o labirinto.⁴¹ As citações se multiplicam e se potencializam pela força imaginativa com que o biógrafo se apodera delas, as explora e as incorpora a seus textos. As ligações entre textos de diferentes estratos culturais e as transições que se impõe entre os elementos postos em presença um do outro são obra e desdobra do biógrafo: voz fulgurante e disseminadora de sentidos. Dissolve-se a ilusão da figura do escritor como mestre da linguagem e dono de uma dicção plena. “O estilo é o outro”, de Lacan, toma o lugar de “o estilo é o próprio homem” de Buffon.⁴² Entre o mesmo e o outro como formas de opção para se definir o estilo, pode-se dizer que Leminsky aceita “a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando [-se] as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas.”⁴³ Dentro dessa perspectiva, ao final da biografia de Cruz e Sousa, arranca a máscara do biografado e cola-a em seu corpo, ao declarar:

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.⁴⁴

Revela, sem pudor, preferir a experiência do outro como forma de relato e realiza uma forma moderna de autobiografia ao reconstruir sua vida no interior dos textos que lê.⁴⁵ Leminski inverte a famosa *boutade*, “Madame Bovary c’est moi”,

⁴¹ Citado por COMPAGNON. Op. cit., p. 33

⁴² Apud SOUZA, Eneida Maria de. Madame Bovary somos nós. In *Crítica Cult*, p. 133

⁴³ SOUZA, Eneida Maria. Op. Cit, p. 133

⁴⁴ LEMINSKY, Paulo. *Vida*. p. 66

⁴⁵ No entender de Ricardo Piglia, a atividade crítica seria uma das formas modernas da autobiografia, considerando-se que o sujeito escreve sua vida quando pensa estar narrando suas leituras. In. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, pp. 70-71

com que Flaubert se autorizou como intérprete tanto da sinceridade quanto da artificialidade da criação. Ao afirmar-se diante do público como Cruz e Sousa (“eu sou Cruz e Sousa”) despe-se de qualquer pretensão de cunho romântico do sentido do duplo e de projeção artística e entrega seu corpo para simular a presença do negro poeta simbolista, entre os vivos. O biografado ganha um corpo de carne e osso através do qual sua história interrompida pode continuar, enquanto o biógrafo incorpora todo o imaginário, a memória poética, a “incendiada tragédia”, do biografado:

O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento. Ao proceder à dramatização da fala pessoal através da experiência do outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor.⁴⁶

A atividade tradutória percorrida por Leminski e a leitura e revitalização da tradição cultural inscrevem-se ao final de cada relato, quando Leminski irá fornecer ao leitor a relação dos livros de que se utilizou para escrever sobre essas vidas. Vidas essas sobre as quais muito já se havia escrito e muitos já haviam escrito. A maneira como se dirige ao leitor na indicação bibliográfica, permite-nos fazer algumas considerações sobre a sua tarefa de biógrafo. Tarefa que Leminski assume no sentido explicitado por Derrida a propósito de Walter Benjamin, quando este último se refere à “tarefa do tradutor”. Nas palavras do autor de *Torres de Babel*:

O retorno da palavra “tarefa” é bastante notável, em todo caso, por todas as significações que ele tece em rede, e é sempre a mesma interpretação avaliadora: dever, dívida, taxa, contribuição, imposto, despesa de herança e sucessão, nobre obrigação, mas labor a meio caminho da criação, tarefa infinita, não acabamento essencial, como se o presumido criador do original não estivesse, ele também, endividado, taxado, obrigado por um outro texto, *a priori*, tradutor.⁴⁷

Nesse sentido, as “dívidas” de leituras, acumuladas por Leminski, são creditadas no saldo de leitura do público, que as recebe de herança, como penhor de um trabalho interminável. Na biografia de 1983, de Cruz e Sousa, coloca as

⁴⁶ SOUZA, Eneida Maria de. *Madame Bovary somos nós*. In: Op. cit., p. 130

⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, pp. 62-63

indicações bibliográficas sob o instigante título “Para achar Cruz e Sousa”. Ou seja, considera a hipótese de que o relato produzido sobre a vida do poeta de Santa Catarina possa não ter atendido ao horizonte de expectativas de uma faixa de público mais apegada a uma escrita biográfica de molde mais tradicional. Para esses leitores recomenda a leitura do livro *Cruz e Sousa* de Raimundo Magalhães Júnior, “uma vida detalhada e muito documentada”⁴⁸, conforme avalia. Antecipa também a possibilidade de alguns leitores não conhecerem, ou conhecerem insuficientemente, a obra de Cruz e Sousa e para esses indica “uma edição da poesia completa, editada pelo Estado de Santa Catarina.”⁴⁹ Com essas e outras remissões de leitura, o biógrafo atesta que seu texto não tem a pretensão de colocar um ponto final nas leituras da vida e da obra de Cruz e Sousa e propõe para elas apenas mais uma leitura. Para alguns, a leitura de Leminski pode parecer distanciada da vida, e para outros parecer próxima da vida e distanciada da obra. Ou ainda, quem sabe, ser vista como distanciada das duas, uma vez que propõe uma rede complexa de cruzamentos com outras vidas e com outras obras de tempos e espaços variados. Cômico de todas essas possibilidades é que ira dizer ao leitor: “se você está afim de conhecer Cruz e Sousa mais de perto, não está muito difícil” e oferece a lista de livros.

Para a biografia de Bashô, as “indicações para leitura” parecem dirigir-se a um público mais sofisticado, à altura do próprio biógrafo, que leia em inglês ou se interesse por uma discussão teórica mais elaborada sobre os meandros da tradução ou sobre a arte do haikai. Expõe a “dívida” de leitura: “nem sei como agradecer a existência de uma obra como o *Haiku*, de R. H. Blyth, quatro volumes, em inglês, trazendo traduções literais, comentários e originais japoneses e chineses”. E acrescenta: “há mais de vinte anos, *Haiku* é o meu livro de cabeceira.”⁵⁰ Leminski deixou em sua obra uma vasta produção de haicais, demonstrando por essa curta forma poética uma preferência radical. O texto biográfico sobre o haikaisista japonês Matsuô Bashô traz, a partir de traduções literais em língua portuguesa de haicais de Bashô ou de ou de seus discípulos, versões do próprio Leminski. É o caso, por exemplo, deste haikai de Shiki, poeta japonês do século XX, do qual Leminski incorpora a seu texto a seguinte tradução literal: “todo ano / pensando nos crisântemos / sendo pensado / pelos mesmos”, para logo depois propor uma versão para esse mesmo texto já traduzido

⁴⁸ LEMINSKI, Paulo. Vida. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 67

⁴⁹ Ibidem, p. 67

“literalmente”: “nem vem que não tem / eu penso crisântemo / crisântemo em mim também.” A escrita da biografia de Bashô surge como conseqüência de anos a fio de convivência com a prática da forma haikai. Curiosa torna-se a proposta de Leminski para o público que quiser entender de *zen*, a filosofia da qual o samurai Bashô era adepto. Recomenda Leminski: “matricule-se na mais próxima academia de artes marciais.”⁵¹ Agora não é mais só o intelecto do público que precisa ser ativado e, sim, o corpo. Objetivo extremamente coerente com a prática biográfica (ou, pelo menos deveria ser) que trata de corpos: da vida e da escrita. Tratarei da corporeidade da escrita biográfica mais adiante. Por agora, fiquemos com os corpos do público.

Para escrever a biografia de Jesus, Leminski também exercitou a tarefa de tradutor. Ao final do volume, dirige-se ao público a quem presta contas de suas “dívidas” de leitura transcriadora, levando em conta o labor de tradução dos textos evangélicos “diretamente do original grego, tendo diante dos olhos a esplêndida versão latina de Jerônimo (século IV), o maior dos tradutores da Antiguidade, que, na Vulgata, passou toda a Bíblia do hebraico e do grego para o latim.”⁵² Ao revelar orientar-se por uma versão latina de São Jerônimo nas sua tradução dos trechos evangélicos, citados no corpo de seu texto, Leminski marca a sua preferência por “traços de latim vivo, vulgo latim vulgar”, não “aquela coisa pesada, retórica, altamente artificial, dos chamados ‘grandes clássicos’ [...]”⁵³. Ao latim aristocrático e culto, Leminski prefere o vulgar da tradução de São Jerônimo. Foi a companhia de São Jerônimo que o incentivou a propor versões dos textos evangélicos em linguagem coloquial. É o caso, entre outros, do “desrespeito” de Leminski com o trecho do capítulo 15 de Lucas, a partir do versículo 11, onde o evangelista narra a parábola do filho pródigo. Sobre a contrariedade do irmão mais velho da parábola ao saber que o irmão mais novo voltou e foi recebido com festa pelo pai, o tradutor Leminski vai contrariar todos os cânones da tradução de textos sagrados ao propor: “O mais velho ficou puto / e não quis entrar.”⁵⁴ A palavra dita de baixo calão surpreende pela sua inserção de caráter demolidor nas Sagradas Escrituras.

Quanto a uma bibliografia sobre Jesus, a palavra de Leminski é “desorientadora”. Valendo-se das palavras de João, no final de seu evangelho,

⁵⁰ Ibidem, p. 136

⁵¹ Ibidem, p. 136

⁵² Ibidem, p. 211

⁵³ LEMINSKY, Paulo. *Anseios crípticos 2*, p. 13

relembra ao público: “Jesus também fez muitas outras coisas: que se escrevessem, uma a uma, creio que nem o mundo todo poderia abrigar tantos livros que se deveriam escrever”. E cutuca o público com suas próprias palavras: “Isso sem falar em quadros, esculturas, vitrais, composições de música erudita, filmes, ópera-rock.” E conclui, para o desespero daqueles que gostam de vidas com mensagens completas, acabadas e inequívocas: “Jesus é um monumento de significação ininterrupta: um signo de leitura infinita.”⁵⁵

A última biografia a ser escrita por Leminski sobre Trótski, cuja publicação é de 1986, obedecerá ao mesmo esquema de indicações bibliográficas ao final do volume seguidas de um comentário crítico. O relato sobre a vida do revolucionário Trótski é o mais longo da tetralogia e uma possível explicação para esse fato encontra-se no comentário proposto para a leitura dos oito livros, segundo o biógrafo, de fundamental importância para a escrita de *Trotsky, a paixão segundo a revolução*:

Nenhuma revolução deixou de si tantos testemunhos escritos diretos quanto a russa.

Em suas camadas mais altas, os militantes revolucionários russos, bolcheviques e mencheviques, eram gente conceitualmente muito articulada, teoricamente preparada, alguns com grandes dotes de formulação verbal. Todos deixaram vasta produção textual.

Sobre Trótski, as fontes mais conhecidas são, entre nós, as obras do próprio Trótski (*História da Revolução, Minha Vida*, sobretudo). Ou a caudalosa biografia por Isaac Deutsher, trotskista.⁵⁶

As biografias são caudalosas -- inclusive a de Leminski, se comparada com as três anteriores -- porque Trotski deixou uma intensa produção textual, a qual ganha um comentário extra do biógrafo, após a indicação geral da bibliografia sobre o autor russo. Por Leminski, os leitores menos avisados ficam sabendo que

A edição completa das suas *Obras* (em russo, *Sochinênia*) chegou a ser começada na URSS. Mas foi interrompida em 1927, quando foi expulso do Partido: são vinte e um volumes englobando pequena parte da sua produção total.

Evidentemente, nenhuma obra sua foi editada na URSS, daquela data para cá: há gerações, o público soviético não tem acesso a nenhuma obra de Trótsky.

Durante seu laboriosíssimo exílio/diáspora, de 13 anos, Trótsky levou consigo, nas condições mais adversas, grande massa de documentos, cartas, mensagens e manuscritos.

⁵⁴ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 207

⁵⁵ *Ibidem*, p. 211

⁵⁶ *Ibidem*, p. 347

Constituem hoje os “Trótski Archives”, e estão na Houghton Library, na Harvard University, nos Estados Unidos.⁵⁷

A censura feroz a que a obra de Trótski foi submetida na URSS e o exílio experimentado pelo próprio autor não foram suficientes para neutralizar seu vigor revolucionário, político e intelectual. A “grande massa de documentos” garantiam a sobrevivência de seu pensamento marxista, agora arquivado, por essas estranhas ironias do destino, em uma Universidade americana, no centro do sistema político que combateu.

As fontes biobibliográficas compulsadas por Leminski de vidas consagradas pelo “toque de impossível” (Foucault) e entregues, sem cerimônia, aos leitores, não diminuí o valor da escrita biográfica de Leminski que irá seduzir pela riqueza de recursos metafóricos de que lança mão para desencaixar as peças do jogo vida / obra, diluindo-lhes a complementaridade sadia e ativando a tensão entre elas. Ao realizar a intervenção crítica na “biomitografia” (Derrida) desses homens ilustres, promoverá o que a poeta Ana Cristina Cesar em seu texto “Literatura não é documento”, chamará de *desbiografização*. O texto de Ana Cristina ocupa-se de filmes documentários sobre autores de Literatura Brasileira, produzidos no Brasil, entre os anos de 1940 e 1970. Ana Cristina descarta por meio dessa pesquisa, realizada no seu Curso de Mestrado em Comunicação na UFRJ, concluído em 1979, a ilusão do princípio fundador do documento para a construção da imagem, estetizada e sublimada, do escritor e da obra na produção de documentários cinematográficos. Interessa-lhe, sobretudo, a diferença que se introduz no momento em que o filme documentário recua da posição onipotente de aula, da “comprovação, da reduplicação, da naturalidade” e muda a relação com o objeto “autor” ou o conceito subjacente de “literatura”.

Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não ‘limpam’ a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior.

O processo de produção de um filme documentário sobre autor de literatura não é visto como fixação de momentos reais de um escritor ou de monumentos (dentre

⁵⁷ Ibidem, p. 348

os quais a literatura) que indiciem seus momentos reais, mas como forma peculiar de representação de uma leitura de textos produzidos pelo autor. A própria pessoa do autor, se presente na sua fotogenia, não se expõe como comprovação natural de um evento, mas se situa no quadro de uma interpretação.”⁵⁸

A “desbiografização” só se realiza quando o próprio sujeito teórico, o biógrafo, se anuncia (e se denuncia) como ator do discurso e também como personagem de uma narrativa em processo de construção. O biógrafo deve então apropriar-se da força da linguagem do biografado, explorá-la e propor para ela uma interpretação nova. Nessa tensão de forças interpretativas é que deve se construir a história, ou melhor, as histórias de uma vida. Não existe “um acontecimento, um fenômeno, uma palavra ou um pensamento cujo sentido não seja múltiplo. Qualquer coisa é tanto isto como aquilo ou qualquer coisa de mais complicado, consoante as forças [...] que dela se apoderam”, confirmará Deleuze, relendo Nietzsche.⁵⁹

O fascínio que pode envolver a leitura das biografias de Leminski justifica-se pela natureza criativa dos processos analíticos ao apresentar de forma peculiar a leitura dos textos produzidos pelos biografados, bem como a inserção desses sujeitos no quadro de referências culturais onde atuaram.

Se o processo de produção de um filme documentário sobre autor de literatura, como explicita Ana Cristina Cesar, não deve se alimentar da ilusão de fixar momentos reais de um escritor ou do monumento literário, o processo de produção de uma biografia sobre autor de literatura, não se furtando ao documento, deve ousar a invenção: “O documento fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções. Há que passar por este fascínio.”⁶⁰

Ao comentar o filme “O Poeta do Castelo” (1959), cuja trama encena o cotidiano de Manuel Bandeira, Ana Cristina sustenta que nessa fita com direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade:

A biografia não comparece como suplemento explicativo. O que entra é uma alusão, uma representação de gestos cotidianos que se contrapõem à tematização poética da falta, instaurando a presença de desencaixes entre o signo do vivido e a produção do literário. [...] assim como o literário não reflete o biográfico, a reelaboração cinematográfica de uma leitura de Bandeira não reflete o próprio Bandeira. Recombina, junta fragmentos, insiste, e inclusive introduz o

⁵⁸ Ibidem, p. 57

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. pp. 9-10

⁶⁰ CÉSAR, Ana Cristina. Literatura não é documento. In: *Crítica e tradução* p. 58

arbitrário, o propriamente “poético” – aquele elemento de sentido que se afasta de um referente, que não copia nada.⁶¹

A recombinação de fragmentos e a introdução do arbitrário, “que não copia nada”, é o que torna a biografia de Cruz e Sousa uma construção original. O oxímoro que constitui o subtítulo do texto sobre o poeta simbolista, “O negro branco”, já denuncia a percuciente interpretação de uma experiência de vida marcada por um conflito insolúvel. A figura de retórica incrustada no título é a escolhida pelo biógrafo para definir essa vida. Afinal, segundo ele

Que outra figura calharia a este negro retinto, filho de escravos do Brasil imperial, mas nutrido de toda a mais aguda cultura internacional de sua época, lida no original? Quais formas exprimiriam a radicalidade com que Cruz e Sousa assumiu a via poética, como destino de sofrimento e carência a transformar em beleza e significado?⁶²

A radicalidade da veia poética de Cruz e Sousa foi entendida por alguns críticos como uma forma de compensar o complexo de inferioridade de que era vítima, por ser um negro, filho de escravos. As “formas alvadias”, “as grinaldas e véus brancos”, as “luzes claras”, que aparecem com insistência em sua poesia como *topoi* do simbolismo foram usadas para justificar a transferência para a obra de um (suposto) desejo de “embranquecimento”, por parte de Cruz e Sousa que traria como consequência uma possibilidade de ascensão social.⁶³ O fantasioso desejo de sublimação apontado por uma vertente crítica, com fúria biografista, nos poemas de Cruz, será criativamente deslocado pela visão de Leminski ao propor a leitura dessublimatória da “Linguagem em ereção: o sexo na poesia de Cruz e Sousa”.

Nesta parte do relato, Leminski desconstrói o lugar canônico de Cruz e Sousa entre os poetas simbolistas e ousa colocá-lo dentro da categoria estética dos expressionistas, para em seguida mostrar-se informado de que

⁶¹ Ibidem, pp. 59-60

⁶² LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 19

⁶³ “A origem étnica do poeta deu margem a uma discutida análise sociopsicanalítica da produção de Cruz e Sousa. Roger Bastide, autor de “Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa”, viu na adesão do poeta ao simbolismo, com a recorrência a imagens ligadas à cor branca, uma manifestação do desejo inconsciente de tornar-se branco e, em suma, ascender socialmente. A opção de Cruz e Sousa pelo simbolismo, em detrimento do parnasianismo, se devia a que o simbolismo -- que ‘não vingou no Brasil’, nas palavras do estudioso francês -- era um movimento de uma pequena elite, constituindo, portanto, melhor forma de classificação social.” GUIMARÃES, Julio Castañon. *Simbolismo e Cruz e Sousa*. In: *Últimos Sonetos*. Florianópolis; Rio de Janeiro: Editora da UFSC; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997, p. XXIII

“‘Expressionismo’ não existe na história das formas literárias, no Brasil”⁶⁴, tornando-se um conceito corrente na história da pintura (Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee) e da música (o atonalismo de Schoenberg). Cria, portanto, à revelia do que foi consagrado pela história literária, um lugar de poeta expressionista para Cruz e Sousa. Assim como, em outro momento da narrativa, cita um verso de Cruz, “entre tropicalismos primaveris de sóis sangrentos”, e apresenta-o como aquele que irá antecipar em pelo menos setenta anos a criação da palavra “tropicalismo.”⁶⁵ Leminski quebra a linha da história da literatura e dá-lhe uma orientação inesperada e imprevisível, ao indicar acontecimentos que se não são verdadeiras são *bene trovate*.

Ao estabelecer o seu raciocínio sobre a musa expressionista de Cruz e Sousa, Leminski recorre a uma definição mais ou menos extensa de Expressionismo⁶⁶ de Albert Soergel para, logo a seguir, resumi-la com as palavras de Van Gogh, em uma carta: “expressar o físico pelo psíquico, em imagens e sons.”⁶⁷ Após apresentar vozes tão autorizadas em matéria de expressionismo, Leminski completa seu argumento: “Na expressão do desejo sexual, Cruz e Sousa, como bom expressionista, diz tudo o que seu ser (sua poesia) quer.”⁶⁸ O desejo sexual na poesia de Cruz e Sousa, na interpretação do biógrafo, não é um artifício puramente retórico e sublimatório, mas uma maneira de rebelar-se contra a exclusão social e afirmar-se politicamente, por meio de uma presença física, corporal de si mesmo e de seus poemas. O corpo humilhado do negro, no Brasil da Casa Grande/ Senzala, retorna glorioso, nas metamorfoses de eros e da libido, na escrita de Cruz e Sousa. Assim se manifesta a musa, também expressionista, de Leminski, sobre a “linguagem em ereção” de Cruz e Sousa:

O negro, reserva de libido e de eros, na sociedade que os reduzia à condição de animalidade. Confirmada na negação da beleza do negro, evidentemente a mais bela, fisicamente, de todas as raças do planeta. Uma negação necessária, ditada por uma estética militar, de defesa, do luso-branco que especializava a raça negra nos duros afazeres da monocultura.

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

⁶⁴ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 45

⁶⁵ *Ibidem*, p. 39

⁶⁶ Conforme Albert Soergel, com o Expressionismo “o que foi expressão a partir de dentro: aquilo que foi reprodução de um pedaço do natural é, agora, liberação de uma tensão espiritual. Para isso, todos os objetos do mundo exterior podem ser unicamente signos sem significado próprio. Dissolução pessoal do objeto na idéia, para desprender-se dele e redimir-se nela.” In: *Vida*, p. 45

⁶⁷ *Ibidem*, p. 45

⁶⁸ *Ibidem*, p. 46

Expressionisticamente, transformando em signos sexuais os símbolos do opressor: sinais de proibição à penetração do fálus negro em vaginas brancas. Não falemos da fascinação, tantas vezes registrada, até por comentadores pudibundos, de Cruz por mulheres louras, brancas, interditas.

Em Cruz, um certo estilema simbolista de fascinação pelo branco, que em Mallarmé, é a página, antes do poema, traduz-se por signos bem evidentes, em tesão pela carne da mulher branca: papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta.

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

Cruz é a classe dominada que quer *comer* a classe dominante.

Por isso, fantasia com ela, como *fêmea*.⁶⁹

Leminski assume o olhar de um verdadeiro antropólogo cultural ao ler a poesia pelo viés das marcas violentas da escravidão no corpo dos valores da cultura negra. Ao comentar o poema “Acrobata da dor”, insiste nesse viés interpretativo ao tecer suas considerações:

O tom, todo carregado de um sadomasoquismo, que perpassa a poesia de Cruz (“castrar-vos como um touro --- ouvindo-vos urrar!” Escravocratas, O Livro Derradeiro): sadomasoquismo que o estatuto da escravidão explica. O negro era mantido na senzala, numa condição de dor física institucionalizada: açoites, queimaduras com ferro em brasa, algemas, colares de ferro, máscaras de lata para os negros, que, com intenção de se matar, comiam terra. [...]

Castro Alves fez retórica sobre a condição negra.

Cruz e Sousa *era* negro.⁷⁰

Mais uma vez, Leminski coloca em xeque a história literária, ao apontar o dedo para Castro Alves que se consagrou como “Poeta dos Escravos”. O grito de Castro Alves a favor dos escravos em seus poemas, no entender de Leminski, não se fazia acompanhar de uma vivência corporal e social da enorme parcela negra da população e, portanto não passava de clichê do liberalismo romântico. A militância político-intelectual deveria se conjugar a uma gestualidade física e não, apenas, a palavras.

O poema “O Assinalado” é a ponte metafórica que permite a Leminski ainda uma vez mais discutir a loucura social que cercava Cruz e Sousa e a loucura individual que acompanha o poeta, “o grande Assinalado”. O célebre poema surge como resultado do período de demência atravessado por Gavita, mulher de Cruz e Sousa. O desvario de Gavita serviu de mote para o poeta tratar

⁶⁹ Ibidem, p. 47

⁷⁰ Ibidem, p. 62

da proximidade entre experiência poética e loucura. A essa experiência, Leminski acrescenta outra:

Sem falar na loucura social de um negro retinto, no Brasil do século XIX, possuir o repertório de bens abstratos que um Cruz e Sousa possuía.
O poeta como assinalado. O marcado (Caim?) por um sinal. Sinal para ver mais longe. Mas para sofrer mais fundo.
A negritude como sinal total: visibilidade integral.
Itamar Assunção e Djavan, presos pela polícia paulista. Apenas porque eram negros. Gil, em Florianópolis.⁷¹

Gavita curou-se de sua loucura passageira, mas a sociedade brasileira não se libertou das algemas da violência contra os negros. A história de perseguição aos poetas-negros-assinalados se repete com artistas dos anos de 1970: Itamar Assunção, Djavan, Gilberto Gil.⁷²

O repertório de bens abstratos, que Cruz e Sousa tornava visível em sua cultura de feição erudita e européia, foi alcançado graças à proteção dos pais adotivos portugueses e proprietários de seu pai, o escravo Guilherme. Assim, “entre rendas e porcelanas, começou a sua vida dupla” de “negrinho de senzala criado com todos os desvelos e sofisticação da Casa Grande.”⁷³ Daí, o subtítulo da biografia de Leminski, *Cruz e Sousa, o negro branco*. O oxímoro representa essa “anomalia sociocultural no Brasil escravocrata do Segundo Império.”⁷⁴ A assimilação do saber letrado e branco no Ateneu Provincial de Desterro prepara-o para a recepção dos recursos poéticos de sua época, decalcados em moldes franceses, principalmente, dos quais se tornou um dos principais representantes entre nós. O currículo branco do negro Cruz, na germânica Santa Catarina de então, onde o número de negros era pequeno, afastaram-no da tradição africana cultivada por seus antepassados: “Cruz e Sousa não viu os orixás se movendo

⁷¹ Ibidem, pp. 62-63

⁷² “A turnê *Doces Bárbaros* é interrompida [em 7 de julho de 1976] e os músicos Gilberto Gil e Chiquinho Azevedo são presos por porte de maconha, em Florianópolis. [...] Durante o período na prisão, Gil aproveitaria para compor temas sobre a indesejada experiência [...] e assumir intelectualmente o chamado ‘delito’, repudiando a hipocrisia e provocando uma discussão nacional sobre o assunto. O pai do músico, o médico José Gil Moreira da Silva, apareceria nos jornais para garantir que o filho não era marginal, trabalhava honestamente e podia ser considerado muito responsável. Chegou a publicar um pequeno livro médico sobre o tema *Canabis sativa*.” Vaz, Toninho. *Paulo Leminski*, o bandido que sabia latim, p. 188

⁷³ LEMINSKI, Paulo. Op. cit, p. 26

⁷⁴ Ibidem, p. 26

em torno. Nem os exus, nas encruzilhadas”⁷⁵, lamenta o biógrafo. E completa: “No palácio do seu corpo, o fantasma de uma alma branca.”⁷⁶

No Bahia, Leminski encontra o antídoto para essa “anomalia sociocultural” em que se transformou Cruz e Sousa. O biógrafo torna-se porta-voz de uma cena vivenciada pessoalmente em um dos mais tradicionais terreiros em Salvador, o Axé Opô Afonjá, “onde o culto e as músicas de Xangô se preservam com pureza muito maior do que na própria Nigéria.” Naquele espaço sagrado,

com suas cores branco e vermelho (as de Xangô), sua frondosa gameleira branca (o orixá Roku, o Tempo, invocado por Caetano, em sua Oração ao Tempo),[...] está o segredo da sobrevivência da cultura negra, da alma negra, raiz de toda a criatividade baiana. Os missionários se foram [...]. A polícia não persegue mais os candomblés, como fazia até bem pouco. O Axé Opô Afonjá prossegue sua obra de civilização, irradiando os mitos e valores das classes mais baixas da população negra do Recôncavo Baiano, mitos e valores de uma cultura antiqüíssima e requintada, de beleza e sabedoria incomparáveis.⁷⁷

O requinte, a beleza e a sabedoria da cultura negra irradiam-se também das letras das canções do músico baiano Gilberto Gil, que Leminski escolhe citar na abertura de vários capítulos da biografia de Cruz na forma de epígrafes. Trechos em que se localizam referências diretas ao universo da cultura africana que se confrontam, no mesmo espaço, com outras epígrafes de procedências variadas: um provérbio bantu, versos de Cruz e Sousa, Jorge Bem, Mallarmé, Frank Zappa. Cruzamentos de vozes negras e brancas de diferentes sistemas culturais, que abrangem o literário, o popular e o midiático. Discursos múltiplos, proliferantes, que afirmam a vitalidade do diálogo multicultural. Esforço concentrado em pequenos artefatos verbais para evitar a “morte dos deuses”. Deuses que garantem a sobrevivência da cultura, conforme declara em uma entrevista jornalística um teatrólogo, intelectual de esquerda da Nigéria cujo depoimento Leminski transcreve no capítulo “Sem (zala)” da biografia de Cruz:

Os brancos nos trouxeram coisas de valor. Como o seu pensamento científico e filosófico, incluindo o marxismo. Mas o preço que temos que pagar é alto demais. O ateísmo é a morte dos deuses. Com a morte dos deuses, vem a morte das danças, que são para os deuses. Com a morte da dança, vem a morte da música, que acompanha as danças. Ao adotarmos filosofia atéia, estaremos matando toda a árvore da nossa cultura. Um marxismo, para nós, não pode nem deve negar nossas crenças. Porque estaria negando a nós mesmos.⁷⁸

⁷⁵ Ibidem, p. 33

⁷⁶ Ibidem, p. 33

⁷⁷ Ibidem, p. 32

⁷⁸ Ibidem, p. 33

O pensamento político, filosófico ou religioso por mais igualitário e democrático que se revele não pode eliminar as crenças de uma comunidade, sem se arriscar a destruí-la. Qualquer revolução no campo político deve incluir em seu programa a preservação dos agentes culturais envolvidos e interessados na mudança. Mais do que isso, devem garantir-lhes a autonomia.⁷⁹

As aproximações e contrastes que Leminski vai configurando no breve relato da vida de Cruz e Sousa dão lugar, no corpo do texto, a um debate, ainda que não explícito, sobre os mecanismos de luta pela hegemonia cultural, que

nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele.⁸⁰

Leminski apresenta-se como um crítico da cultura disposto a aprimorar estratégias culturais que abram espaço para as vozes das margens em territórios ocupados por práticas culturais eruditas. Estratégias capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder. Daí vem o interesse de Leminski tanto por aquilo que Bakhtin chama de “vulgar” (o popular, o informal., o lado inferior), quanto pelas manifestações da chamada alta cultura (espaço reservado à elite).

Cruz e Sousa, com a máscara de *negro branco* moldada por Leminski, não abandona o jogo de forças inscrito nas relações culturais da brasileira europeia Desterro, do final do século XIX, metonímia de um país onde a exclusão de negros é a regra. Se Cruz e Sousa se posiciona do lado branco e

⁷⁹ As palavras da cientista social negra, Lélia Gonzáles, no livro de 1980, *Patrulhas Ideológicas*, aos entrevistadores Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, completam esse raciocínio. Questionada sobre a liderança de São Paulo no movimento negro de esquerda, com o fim de saber se é o intelectual paulista que irá desempenhar o papel de mediador entre o Rio de Janeiro e a Bahia, Lélia responde: “O Rio de Janeiro é que é o mediador entre Bahia e São Paulo. Porque, por exemplo, o negro paulista tem uma puta consciência política. Ele já leu Marx, Gramsci, já leu esse pessoal todo. Discutem, fazem, acontecem, etc e tal. Mas de repente você pergunta: você sabe o que é iorubá? Você sabe o que é Axé? Eu me lembro que estava discutindo com os companheiros de São Paulo e perguntei o que era Ijexá. O que é uma categoria importante para a gente saber mil coisas, não só no Brasil como na América inteira. Os companheiros não sabiam o que era Ijexá. Ah! Não sabem? Então vai aprender que não sou eu que vou ensinar não, cara!” E Lélia conclui de maneira a (1) questionar a *assimilação* do negro à política de esquerda hegemônica, herdada dos anos 50 e consolidada nos anos de repressão e (2) salientar o papel primordial, e não mais secundário, que a cultura, no caso a negra, passa a Ter nas lutas políticas setorializadas, nacionais e internacionais. “Então o caso de São Paulo me lembra muito os negros americanos: puta consciência política, discurso político ocidental... dialetiza, faz, acontece, etc. Mas falta base cultural. A base cultural está reprimida...” Apud SANTIAGO, Silvano. Democratização no Brasil – 1979 – 1981 (Cultura versus Arte) In: *Declínio da Arte / Ascensão da Cultura*. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas, 1998, p. 15

⁸⁰ HALL, Stuart. *Da Diáspora*, p. 339

chega, inclusive, a carregar no nome o “Sousa” dos proprietários de seu pai, é para fazer sobreviver sua poesia grafada com tinta negra. Nos riscos grafados na branca página, a incendiada tragédia de um poeta negro consumido pelo fantasma da alma branca, mas que aos 8 anos já tem assinatura poética própria: “No festivo dia de retorno do Marechal, ferido e condecorado na Guerra do Paraguai, João da Cruz, com 8 anos, declama versos de boas-vindas, de sua própria lavra.”⁸¹

Se “o mais profundo é a pele”, aforismo de Valéry, tantas vezes citado por Deleuze, ocorre-me dizer que na visibilidade da pele de Cruz se inscreve o poço sem fundo da violência de nossa formação histórica. A fixação de formas alvas do imaginário do branco, na superfície delimitada dos sonetos, mascaram a pele negra que as produz e guarda em suas dobras o prolífico imaginário da negra mãe África. É essa profundidade da pele que Leminski quer fazer visível, mas para isso não comete a indignidade de falar *por* Cruz e Sousa. Ao contrário, oferece-lhe o corpo de sua escrita híbrida, negra e branca, para que o poeta volte a se expressar. Faz mais do que isso: promove um agenciamento de corpos escritos para que na transversalidade de línguas e peles, Cruz e Sousa repita, em diferença, a assinatura de seu discurso. A convocação para tal empreitada envolve Gilberto Gil, a ialorixá Mãe Stella, um intelectual de esquerda da Nigéria, Arthur Rimbaud, Edgard Allan Poe, Torquato Neto, Caetano Veloso, Matsuó Bashô, Euclides da Cunha, Ray Charles, Stevie Wonder, Khlébnikovi, Haroldo de Campos, entre outros. Na companhia desse pessoal de raça, afasta-se do lugar de objeto de culto e idolatria de admiradores devotos como Nestor Vítor que, como registra Leminski, “acendia velas, diante do retrato de Cruz, depois da morte deste”⁸², e (re)assume o corpo glorioso da escrita poética através de uma concreta experiência sígnica.

Se os simbolistas no século XIX, entre os quais se inclui Cruz e Sousa, mitificaram a escrita poética, tratando-a como um rito esotérico, e apresentando-se a si mesmos, poetas, como hierofantes ou monges de uma solidão aristocrática e beneditina, dedicados ao culto do Oculto, outro é o destino escolhido pelo poeta japonês Matsuó Bashô, no século XVII, que desenha sua vida e sua obra no *vazio*, no vácuo, entre o desejo e a fatalidade grafados em seus haicais. Bashô é budista e samurai. Articulação de uma prática guerreira e

⁸¹ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 27

⁸² *Ibidem*, p. 35

filosófica que irá fazer de sua vida “uma obra de arte”.⁸³ Em seus haicais, flores são apenas flores mesmo e não simbolizam nada além do que o nome indica.

dia de finados
do jeito que estão
dedico as flores⁸⁴

“--- Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora”, define Bashô. Instantaneidade e simplicidade que unem poesia e zen. Sobre a prática do haikai, irá manifestar-se o biógrafo de Bashô, também ele, um cultor dessa forma breve e leve como o foi o biografado:

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

saudades desfraldadas
nunca esqueço vocês
em minhas orações subordinadas

O fenômeno pode ocorrer em papel nobre ou vil, cobre ou madeira, colomy ou sulfite, pelo humana ou talão de cheque, fita magnética ou memória de namorado, não sendo raro que se dê em guardanapos de bar.⁸⁵

Como se vê, a simplicidade do haikai exige muito preparo e sacrifício, como a vida de um guerreiro samurai. Exige também disponibilidade para o instante poético, o ócio criativo exercitado em guardanapos de um bar. Portanto, o desempenho de um haicaisista não depende apenas de saberes verbais, mas, principalmente da constituição de modos de existência, ou como dizia Nietzsche, da invenção de novas possibilidades de vida. Em busca dessa invenção “viajou Bashô, a pé, em sua vida errante, por todo um Japão agreste e agrário, atrás de luas, lagos, templos dentro de florestas, buscando o vagalume do haikai.”⁸⁶ Não se contentou apenas em viajar, mas quis também fazer o registro da viagem e escreveu um diário (*Sendas de Ôku*) onde viaja nas letras tudo de novo, ao mesmo tempo em que abre um espaço para futuras interpretações de outros

⁸³ Ibidem, p. 77

⁸⁴ BASHÔ In *Vida*, p. 77

⁸⁵ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 131

viajantes, como o biógrafo em língua portuguesa Paulo Leminski ou o escritor mexicano Octavio Paz que traduziu para o espanhol o *Oku-no-Hosomichi*.

Diante da importância que teve para o trabalho biográfico de Leminski, o diário de Bashô, aproveita para salientar o prejuízo que acarreta, entre nós, o desprezo por narrativas autobiográficas de escritores e artistas. Enquanto, na avaliação de Leminski, na literatura japonesa, o diário é um gênero “maior”, na literatura brasileira é gênero “menor” e, por isso, “diários de escritores só saem no último volume das obras completas, só para proporcionar aos críticos e estudiosos algumas possibilidades de vôos freudianos pela biografia do autor, também conhecida como a vida dos outros.”⁸⁷ Lúcido, Leminski percebe a força contida em trajetórias pessoais, quando se trata de artistas e/ou pensadores da cultura, para a ampliação de análises críticas das obras e do contexto em que elas se formaram. Ele próprio demonstra a importância de narrativas autobiográficas ao abrir a biografia de Bashô com um longo trecho de *Sendas de Ôku*, o diário de viagem deste mestre de haikai. No diário de Bashô, muitos haicais são inseridos, fazendo daquela escrita em prosa, também um gênero híbrido e é isso que atrai Leminski: “Nas páginas do diário, por sobre a pele da prosa, manchas no couro de um tigre, alguns dos haicais mais definitivos de mestre Matsuó. Mais que escritos, são *inscritos* no corpo textual desses diários, tatuagem mínima na superfície dessa prosa.”⁸⁸ Nesse ponto, cita Octavio Paz que, antes dele, já havia apontado em um estudo de 1954 sobre Bashô, a vitalidade do diário para a compreensão mais dilatada da obra do mestre. Nas palavras de Paz: “Nesse breve caderno composto de velozes desenhos verbais e súbitas alusões – signos de inteligência que o autor troca com o leitor ---, a poesia mistura-se à reflexão, o humor à melancolia, a anedota à contemplação”⁸⁹. A citação do trecho de Octavio Paz imediatamente após o comentário de Leminski sobre o diário de Bashô não se presta apenas, no meu entender, a apresentar suas fontes de pesquisa, uma vez que o livro de Paz, *Signos em Rotação*, onde se encontra o fragmento citado, está relacionado na Bibliografia do volume. Para além dessa intenção, sobressai a intenção do biógrafo de apresentar-se como capaz de assinar sua escrita com um estilo poético próprio. Ainda que leia o

⁸⁶ Ibidem, p. 73

⁸⁷ Ibidem, p. 108

⁸⁸ Ibidem, p. 108

⁸⁹ Ibidem, pp. 108-109

crítico mexicano Octavio Paz e aproveite-o, a escrita do poeta-biógrafo sabe condensar imagens e cortar o acessório.

Bashô, após a morte de seu senhor, tenta sobreviver como professor de poesia e como tal “vai levar os vinte e sete anos que lhe restam, viajando a pé, sustentado por discípulos, amigos e desconhecidos, nesse Japão feudal e tribal, onde é muito fácil peregrino virar hóspede”⁹⁰

A iluminação de Bashô dá-se tanto no aprendizado da cultura e da poesia chinesa, quanto da prática zen, no mosteiro de Komponji. Leminski acredita na equivalência dessas três práticas do Japão do século XVII e através delas irá compor um conceito híbrido de santidade, ao mesmo tempo em que irá criticar o irremediável *desencantamento* do mundo burguês ocidental a partir do século XVIII com o advento da mercadoria. Com um olho no Oriente e outro no Ocidente, avalia dois séculos de embates ideológicos do mundo:

[...] o ateísmo, essa postura cósmico-ideológica da burguesia iluminista (Beley, Holbach, d’Alembert, Diderot, seus porta-vozes teóricos na França das “Luzes”), foi incorporado ao programa marxista, que se pretendeu representar, no plano dos conceitos, o universo das massas trabalhadoras, exatamente, a classe explorada pelo capital, essa abstração, e pela burguesia, sua detentora: Marx, um burguês branco, do século XIX.

Se santos são aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência, Deus ou deuses, com a morte destes, não há mais santos. Só que tem um problema. É que *há* santos. E sempre haverá. Santos artistas, santos poetas, santos atletas, santos marxistas, inclusive.

Que outro adjetivo calharia, por exemplo, para os bolcheviques de Outubro, esse Lênin, Trotski, Stálin, Kamenev, Zinoviev, Bukharin, Rádek, Dzerjhinski, santos da Revolução, ratos de esgoto durante tantos anos, diante da polícia czarista, carregando acesa a chama de uma idéia, evangelhos, frases, diretrizes, coerências, frasespalavras-chave?

Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Idéia.

Deus, chamo aqui, é tudo aquilo (ou aquilo tudo) que faz a gente viver, com plenitude mental e espiritual, vida boa de ser vivida: chame-se Ra, Amon, Aton, Zeus, lavé, Jesus, Xangô, Buda ou revolução. O sentido: a interpretação final do gesto de existir. O para quê. E o por quê.⁹¹

Leminski neste trecho entrega a chave para as diretrizes de escolha de seus biografados. Santos poetas: Cruz e Sousa, Bashô e Jesus; santo marxista: Trotski. Quatro radicais que buscavam a mudança das instituições, os abalos das leis da história. Quatro homens de idéias que buscam com elas minar a tirania e

⁹⁰ Ibidem, p. 80

⁹¹ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 83

alcançar o reino da fraternidade, igualdade e liberdade, tirando-o do ciclo de promessas não cumpridas ou adiadas.

Em Bashô, a fé na poesia e na tradição da cultura dos clássicos japoneses e chineses, durante os cinqüenta anos que vai viver, cobre-o com a aura de santidade. A persistência com que se devotou a concentrar “num determinado lugar formal (as dezessete sílabas do *kaikai*) toda a herança da cultura oriental”⁹² faz dele um cultor da radicalidade do “gesto de existir”, sabendo para quê e por quê: criação de um estilo de vida simples como a composição de um *haikai*. O abrigo de uma vida em uma obra de arte. Como neste *Haikai*, citado pelo biógrafo:

debaixo
de uma árvore em flor

me senti dentro
de uma peça nô.

Leminski vai buscar uma ressonância para o modo de vida e prática artística para Bashô no Ocidente. Ninguém menos do que o orador romano Marco Túlio Cícero será o escolhido. Cícero, “totalmente latino, tendo, no entanto, assimilado toda a cultura helênica” é, no entender de Leminski, o contraponto ideal para entender a transculturação operada por Bashô, a partir dos clássicos chineses e japoneses, para realizar a sua obra “menor” de *haicais*. Através de Cícero, Leminski ensina que transculturação semelhante ocorreu entre a Grécia e Roma, de quem esta última herdou os “*designs* de texto. Seus programas. Seu *software* morfológico. Suas configurações desejáveis. Suas *Gestalts* significativas”⁹³, através dos quais os artistas romanos saíram em busca de um conceito de originalidade. Entre eles, Plauto, Catulo, Marcial, Propércio deixaram obras em que procuravam “reproduzir, em latim, as proezas e feitos de algum escritor grego do passado” que tivessem “tomado por paradigma”.⁹⁴

Mas, e na Literatura Brasileira, haveria um paralelo para a tarefa a que se impôs Bashô? E Leminski surpreende o leitor ao colocar-lhe diante dos olhos o autor Euclides da Cunha como resposta a essa pergunta. No seu empenho de desconstruir paradigmas e abalar interpretações que se querem definitivas, Leminski lança mão de seu dizer ousado e propõe um contraste paródico entre o

⁹² Ibidem, p. 86

⁹³ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos* 2. p. 12

mínimo e o máximo com a afirmativa, à primeira vista, absurda, de que Euclides “fez um haikai chamado ‘Os Sertões’, uma ilíada positivista de 540 páginas, dividida em três partes:

A TERRA
O HOMEM
A LUTA⁹⁵

Na maneira como apresenta os títulos das partes em que se divide a “ilíada” de Euclides, o haikai se desenha abusado diante de nossos olhos, até então incrédulos.

Cícero, Euclides e Bashô se aproximam, na leitura de Leminski, em função de um estilo na escrita que consegue sintetizar estratos culturais de procedências variadas sem hierarquizá-los. Assim, o haikai de Bashô é

a fina flor de tudo que de melhor o Extremo Oriente produziu: transcendentalismo hindu, realismo e materialismo chinês, simplicidade japonesa. Confucionismo, pintura, arte do chá: teatro Nô, zen. Todos os rios de signos do Oriente correm e concorrem para fazer das parcas sílabas do haikai de Bashô, sempre, uma obra-prima de humor, poesia, vida e significado.⁹⁶

Bashô não só deu visibilidade poética a experiências espirituais, como soube moldar plasticamente, no haikai, manifestações populares com toques humorísticos e trocadilhosos. Através do haikai “os pensamentos mais sutis revelam-se nas condições mais materiais [...] a mais alta poesia, nas circunstâncias mais pedestre e corriqueiras.”⁹⁷ Leminski insiste em destacar a mescla de heranças culturais diferentes.

O artista popular de todos os tempos, tantas vezes anônimo, sabe pôr a nu o cômico que habita sérias situações de conflito. Sabe transformar em uma obra-prima de humor, episódios que beiram o trágico. Para mostrar essa sabedoria meio escrita, meio oral, tão bem aproveitada por Bashô em seus haicais, quanto por ele próprio, em suas obras curtas ou longas, Leminski vai transcrever no seu texto sobre Bashô, duas quadras do Nordeste: a do pregão do vendedor de batatas que anuncia: “Batata, batata que o povo gosta, / um quilo de batata / dá bem um quilo de bosta”; e a que adverte os “caloteiros”, de maneira

⁹⁴ Ibidem, p. 12

⁹⁵ Ibidem, p. 86

⁹⁶ Ibidem, p. 87

absolutamente convincente, na porta da venda: “Para não haver transtorno / aqui neste barracão / só vendo fiado a corno / filho da puta e ladrão.” Os autores das quadras tal e qual verdadeiros haicaisistas nordestinos exercitaram o princípio de composição exaltado por Leminski em dois versos de sua lavra: “apenas o mínimo / em matéria do máximo”⁹⁸

O mínimo em matéria de máximo é também o que Leminski irá abordar no capítulo “Diógenes e o Zen”, no qual aproxima o cinismo, doutrina filosófica grega, do Zen sino-nipônico. Ambos têm em comum, segundo Leminski, o fato de que, por meio dessas práticas, a consciência é atingida *sem palavras*.⁹⁹ Com exemplos de *koans*, anedotas exemplares, atribuídas a velhos mestres, e aforismos atribuídos a Diógenes (koans perfeitos, para Leminski), o biógrafo faz convergir esses dois modos de vida. Oriente e Ocidente unidos pelo “desabrochar de uma consciência icônica.”¹⁰⁰ Esses dois momentos aspiravam ao plano anti-intelectual e transverbal da comunicação¹⁰¹. O encontro entre o zen e o catolicismo jesuítico no século XVI não foi favorável a uma contaminação mais promissora entre as duas culturas. De acordo com a interpretação de Francisco Xavier, em cartas enviadas do Império do Sol Nascente para a Europa, os adeptos e monges de uma certa seita *zen* “não levam nada a sério, fazem brincadeiras sem parar, zombam, contam histórias absurdas, com grande desprezo por tudo que é sagrado.”¹⁰² A seriedade do logocentrismo europeu não estava para brincadeiras e o diálogo entre o jesuíta e o bonzo, como mostra Leminski, não deve ter sido nada fácil:

Xavier ficou confuso, logo de cara, ao conversar com Ninshitsu.

O velho mestre zen parecia não saber se “possuía” ou não uma alma. Para ele, era inteiramente estranho o conceito de que “uma alma” era uma espécie de objeto que “alguém” pode estar “possuindo” e até mesmo “salvando”.

Havia um plano no qual nenhuma tradução era possível. Mas, também, havia outro plano.

O fato é que, no Japão, vários missionários jesuítas se tornaram adeptos da cerimônia da Arte do Chá, num diálogo entre civilizações, muito raro de ocorrer.¹⁰³

⁹⁷ Ibidem, p. 125

⁹⁸ LEMINSKI, Paulo. O mínimo do máximo. In: *Distraídos venceremos*. SP: Brasiliense, 1995, p. 26

⁹⁹ Ibidem, p. 115

¹⁰⁰ Ibidem, p. 115

¹⁰¹ “A intuição para a vida cínica veio a Diógenes de maneira anti-intelectual e não-verbal, num episódio, narrado por Laércio, com muito sabor zen: ‘tendo visto um rato que andava de uma a outra parte, sem buscar leite, não tinha medo do escuro nem desejava nenhuma das coisas que constituem uma vida confortável, Diógenes achou remédio a sua indigência” Ibidem, p. 116

¹⁰² Ibidem, p. 118

¹⁰³ Ibidem, p. 119

A contaminação entre sistemas culturais é lenta. A imposição e o confronto nunca produzem resultados positivos para as partes envolvidas e interessadas. Aprendizagem e assimilação de práticas culturais alheias exigem desprendimento de valores arraigados e desejo pela diferença que o outro constitui, parece nos dizer Leminski. Começar pela Arte do Chá que envolve as qualidades da harmonia, respeito, pureza e tranqüilidade, já é um grande passo, digo eu.

Leminski não deixará de apresentar o zen numa relação muito direta com a poesia e a arte. Para ele “o zen parece ser uma ‘religião’ de artistas e poetas”, e adverte que colocou religião entre aspas, porque essa palavra é ocidental demais para significar o sincretismo das correntes religiosas do Extremo Oriente. E explica:

Um japonês da Era Clássica, como Bashô, era, ao mesmo tempo, e sem conflitos, budista, confucionista e shintoísta.

A exclusividade de uma confissão religiosa é produto tipicamente semita, judaico, cristão, islâmico. As três grandes religiões do Ocidente são *excludentes*. [...]

Bem mais plásticas são as coisas no Extremo Oriente.[...]

Ponto de confluência de inúmeras “religiões”, ponto-diamante, o zen é uma fé de artistas. Uma fé que valoriza, absolutamente, a experiência imediata. A intuição. O aqui-e-agora. A superfície das coisas. O instantâneo. O pré ou post-racional.

Se o zen é uma fé de artistas, Leminski se autoriza a incluir o haikai como um dos caminhos de iluminação (*satori*) percorrido por Bashô. Na lista de “dôs” (ou caminhos) consagrados pela tradição sino-japonesa, que tornam o zen acessível aos adeptos, Leminski acrescenta um “dô” criado pela sua interpretação da obra de Bashô: o Haiku-dô. E explica-se:

O caminho do haikai, arte zen, parece um contra-senso nesse zen tão não verbal. Exatamente por isso desconfiamos que o haikai, talvez, não seja escrito em palavras.

Duvidamos até que seja *escrito*.

Ele é inscrito. Desenhado. Incrustado, como um objeto, em outro sistema de signos.

Palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas-em-si.104

As minúsculas pegadas do haikai foram seguidas por poetas franceses, ingleses, alemães e latino-americanos, no início do século XX. Na lista de adeptos do haikai, Leminski coloca não só aqueles que imitaram a forma, mas também os que por seu estilo conciso, imagético, humorístico, aforismático, se

encaixam nessa tradição da literatura nipônica. Na literatura brasileira, por exemplo, Leminski rastreia essa forma ou o estilo oriental de escrita em que ela se baseia, do Modernismo de 1922, passando pelos concretistas até os anos de 1960. Guilherme de Almeida recriou-o como um “microssoneto parnasiano”, Oswald de Andrade transformou-os em “poemas-minuto, Carlos Drummond repetiu-o na “pedra no caminho”, que “traz consigo um certo perfume zen”, nos poetas concretos, a “ênfase na síntese, na brevidade, na inventividade de linguagem “ finca raízes no haikai, Millôr Fernandes “produziu alguns dos melhores espécimes no gênero”, e, finalmente, na escrita dos anos de 1960, a presença do haikai fica por conta da “expressão breve, aforismática, afim ao grafite, ao título de propaganda, ao slogan”¹⁰⁵. E em um “Posfácio” à biografia de Bashô, Leminski pinga nos olhos dos leitores várias estrelinhas-haikais de sua constelação particular e, como um poeta ou mestre zen ou filósofo cínico (tanto faz), sussurra ao leitor este koan e/ou aforismo para meditar no seu caminho de iluminação pessoal: “Certas coisas são fatais. Viver exige muitos haikais.”¹⁰⁶

À biografia de Bashô se seguiu, em 1984, portanto um ano depois, a biografia de Jesus, à qual Leminski deu um título, à primeira vista, estranho: *Jesus a C*. Como é possível um Jesus antes de Cristo, como indica a abreviação logo depois do nome? A aparente anomalia se explica pela opção do biógrafo de remontar às profecias que anunciavam a vinda de Jesus e aos influxos culturais que faziam proliferar, no Oriente Médio, “idéias. Instituições. Conceitos. Mitos.[E] Jesus é parte dessa história.”¹⁰⁷. Mais do que isso, Jesus tornou-se o ápice da espiritualidade do Ocidente e, por isso, “um signo de leitura infinita”¹⁰⁸, como o define o biógrafo na parte reservada à indicação de leituras sobre Jesus para o público da Coleção Encanto Radical. Sendo assim, só lhe resta abrir seu texto com uma “Carta de Intenções”, onde explica que procura com seu livro “apresentar uma semelhança *o mais humana possível desse Jesus*, em torno de quem tantas lendas se acumularam”¹⁰⁹. Quer também “ler o *signo-Jesus* como o de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época

¹⁰⁴ Ibidem, p. 126

¹⁰⁵ Ibidem, pp. 127-128

¹⁰⁶ Ibidem, p. 132

¹⁰⁷ Ibidem, p. 144

¹⁰⁸ Ibidem, p. 211

¹⁰⁹ Ibidem, p. 141

e proponente de uma *utopia*.¹¹⁰ E, por último, tem a intenção de “revelar o poeta que Jesus, profeta, era [...]”.¹¹¹

Atribuir a Jesus o lugar de poeta é a estratégia de que se vale Leminski para contra-assinar a leitura desse arquivo de textos sagrados cujo arquivante-profeta nada deixou escrito de próprio punho, ainda que não parasse de multiplicar oralmente os significados dos livros onde se assentam a sabedoria de Israel: a Torah e o Talmud. Além de ser depositário e transmissor da tradição cabalística: “aquela que não foi escrita, porque *não pode* ser escrita”¹¹², lembramos Leminski. Apenas um relato evangélico descreve Jesus “escrevendo no pó do chão”¹¹³, quando a sua presença foi trazida uma mulher, surpreendida em flagrante adultério. E é desse episódio que Leminski lança mão para fazer mais uma, entre as tantas conjecturas necessárias para compor sua narrativa, diante de vastas interpretações de proveniências variadas e, tantas vezes, díspares entre si;

Os evangelhos não reportam o que estaria escrevendo, naqueles belos caracteres quadrados com que se escreve o hebraico literário, que Jesus lia nas sinagogas.

Ou estaria apenas desenhando um navio, um peixe ou um rosto?

Uma lenda da Igreja primitiva quer que estivesse escrevendo o nome da adúltera. Madalena?

A dúvida é o que move o relato. É o que permite ao biógrafo inscrever de modo original sua “exegese” contemporânea de fatos fundadores da tradição judaico-cristã. Em meio a documentos evangélicos e bíblicos, profecias, lendas, mitos, fábulas, apócrifos, Leminski grafa sua assinatura e não faz segredo do fato de ela própria é apenas provável e conjectural ou quem sabe, até mesmo, não vá além de uma unidade ficcional apócrifa. Provavelmente é o que quer nos fazer ver, quando cita o chamado Fragmento Evangélico Egerton acompanhado do seguinte comentário:

Apócrifos são as centenas de evangelhos dos primeiros séculos da era cristã, que a Igreja nascente desautorizou como testemunhos vorazes(sic) da vida e doutrina de Jesus.

¹¹⁰ Ibidem, p. 141

¹¹¹ Ibidem p. 141

¹¹² Ibidem, p. 176

¹¹³ Ibidem, p. 158

Heréticos, fantásticos, subterrâneos, chegaram até nós muito fragmentariamente, não acrescentando grande coisa ao que já sabíamos a partir de Mateus, Marcos, Lucas e João.

Destroço de um desses apócrifos é o chamado Fragmento Evangélico Egerton. Consta de um fragmento de papiro proveniente do Egito, exarado em grego, em meados do século II.

Nele, brilha esta fábula, que os evangelhos oficiais não registram:

Jesus que estava andando,
parou na margem do Jordão,
estendeu a mão direita...
e semeou o rio...
..... e (?)
à vista deles (...), a água
produziu frutos...

Os acidentes de grafia deste fragmento reproduzem as lacunas do papiro de Egerton, que chegou até nós muito danificado: o texto original foi reconstituído, por equipes de especialistas, a partir de conjecturas e probabilidades.¹¹⁴

Leminski também semeará o rio do discurso poético-biográfico e, à vista dos leitores, o fluxo de sua linguagem produzirá frutos. Signos-frutos que por sua vez produzem sementes de escrita e interpretação. Não por acaso, admite enorme admiração pela parábola do semeador que transcreve no capítulo “A escritura crística”. Para Leminski, “a semente, aí, é metáfora e imagem da palavra.”¹¹⁵ O biógrafo inicia esse capítulo fazendo notar a total inadequação que existe no fato de se atribuir uma “escritura” a Jesus, que nada deixou escrito. Além disso, o nome “Cristo” é grego e, portanto, Jesus, falante do aramaico, jamais ouviu essa palavra que é a tradução do vocábulo hebraico *meshiah*, o *ungido*, o *consagrado com óleo*.¹¹⁶ Agregar a Jesus, nome judeu, a palavra grega “Cristo” é uma forma de transportar “a mensagem de Jesus até um mundo mais amplo, o universo das cidades helenística [...]”¹¹⁷. Nos nomes, na tradução de uma palavra aramaica para o grego, todo um complexo de traduções culturais eclode. A força da mensagem poético-profética de Jesus tira o aramaico de sua posição subalterna e transporta-o para outros locais de cultura mais prestigiados: “No meio-dia do poder romano, entre as cidades gregas da bacia do Mediterrâneo, o aramaico era algo assim como o guarani do paraguai, o quêchua e o aymarâ dos Andes ou o basco na Europa, em nossos dias um calão qualquer, falado por povos sem importância.”¹¹⁸ Na imagem do poeta, a força

¹¹⁴ Ibidem, p. 209

¹¹⁵ Ibidem, p. 174

¹¹⁶ Ibidem, p. 172

¹¹⁷ Ibidem, p. 172

¹¹⁸ Ibidem, pp. 172-173

transculturadora, a fúria criadora de quem arranca sentidos do que é “menor”, subalterno, periférico. Força taumatúrgica e epifânica. Manifestação da palavra (parábola) de Jesus ou de James Joyce ou do próprio Leminski ou de tantos outros.

As parábolas de Jesus são *epifanias* (em grego, “sobre-aparições”), nós de histórias donde se desprende um princípio geral.

Assim fez Confúcio. Assim fez o autor do Gênesis. Assim fizeram os cínicos gregos. Assim fizeram os rabinos, Assim fizeram os gurius da Índia. Assim fizeram os sufis do Islam.

Esse procedimento de *revelar ocultando* tem um sabor, indisfarçavelmente, zen.

[...]

Intriga em Jesus, ao lado de um processo de re-velação, um de *velação*.

[...]

As parábolas de Jesus são *ícones*. E, na família dos signos, ícones são signos *produtores de informação*, signos emissores.

Há dois mil anos, extrai-se significado das parábolas atribuídas a Jesus pelos evangelhos. Nem é outra coisa que estamos tentando fazer aqui.

[...] A linguagem de Jesus é *cifrada*.

É a linguagem de um *nabi*, um profeta, como tantos que o povo de Israel produziu, a linguagem de um poeta, que nunca chama as coisas pelos próprios nomes, mas produz um discurso paralelo, um análogo, que os *gregos* chamavam *parábola*, “desvio do caminho”.¹¹⁹

Por meio de desvios e de retomadas, o biógrafo vai lendo e des-lendo a(s) vida(s) e as parábolas do biografado. Como ele, adora jogos de palavras e trocadilhos e, por isso brinca sem pudor com a escritura crística. Tal e qual a criança que conversa e brinca com forças e formas invisíveis, Leminski divide o brinquedo com o escritor James Joyce, com o filósofo cristão Santo Agostinho e com o pensador materialista Karl Marx:

[...] ao escolher seu sucessor, Simon Bar-Jona, deu-lhe o nome de “Quefas” = “pedra”, em aramaico, “Pedro, tu és a pedra, e sobre esta pedra, edificarás a minha igreja”, paronomástico veio que, no século XX, foi radicalizado, no *Finnegans Wake*, pelo irlandês e católico James Joyce.

A escritura crística está muito presente, nessa prosa máxima da modernidade, gigantesca e monstruosa parábola que conta a história da queda de um pedreiro irlandês (“the pftjschute of Finnegan”) e sua subsequente ressurreição no velório, quando gotas de uísque dos convivas tocam seus lábios.

“Oh, it will be lots of fun at Finnegan’s Wake”, “vai ser uma farra quando Finnegan despertar”, diz a canção do Eire.

Para Joyce, a queda de Finnegan do alto do muro é emblema da queda de toda a humanidade, depois do pecado de Adão, legenda fundamental da mitologia judaico-cristã

Para Joyce, essa queda, porém, é uma *felix culpa*, no dizer de Agostinho, “uma culpa feliz”: por causa dela, Deus se *encarnou* e o princípio de inteligência que

¹¹⁹ Ibidem, p. 175

rege o universo confundiu-se com essa modalidade de macaco que chamamos homem. A Encarnação é o mistério supremo da cristandade, a humanização de Deus e/ou a deificação do homem.

Quando Marx falou em "...o homem ser deus do homem", estava ecoando o tema crístico por excelência.¹²⁰

Se o *Finnegan's Wake* cria outra "verdade", a da ficção, ao assumir em sua composição a paródia, via carnavalização discursiva, da queda de Adão e da ressurreição de Cristo, Leminski ao relacionar uma pluralidade de vozes de diferentes formações discursivas, cruzando-as em relação dialógica, também é capaz de encarnar outros sentidos para a questão da verdade. Na prosa moderna ecoa a escritura crística. Na palavra de Agostinho, a mitologia judaico-cristã. No materialismo marxista, o espiritualismo cristão. Ecoa, ainda, no texto de Leminski, além de todas essas vozes, a voz de Bakhtin, quando este afirma que linguagem e pensamento, constitutivos do homem, são necessariamente inter-subjetivos.¹²¹

A "críptica escritura crística"¹²² vai sendo desmontada por Leminski sempre interessado em adentrar essa "floresta de mitos", na qual a língua, ou melhor, as línguas, em que se formaram esses mitos, desorientam o afoito viajante. O Oriente Médio, terra natal de Jesus, configura um complexo cultural em que "[se] sobrepujam [...] três idiomas: o aramaico do povo, o grego das classes cultas das grandes cidades da Ásia e o latim do dominador romano"¹²³. Jesus falava aramaico e, de grego e latim não tinha conhecimento. Portanto,

suas parábolas, frases e ditos memoráveis foram formulados em *aramaico*, esse dialeto semita, menos conciso que o hebraico, mas que chegou a ser língua comum em todo o Oriente Médio [...]

Como Buda e Sócrates, Jesus não deixou nada escrito.

Tudo que sabemos dele nos foi reportado por esses evangelhos, que nos chegam da Igreja primitiva, depois que comunidades judaico-cristãs se espalharam por todas as grandes metrópoles helênico-romanas do Mediterrâneo (Éfeso, Antíquia, Mileto, Tessalônica, Tarso, Alexandria, Roma)

São textos tardios [...] Fora quatro dentre eles, canonizados pela Igreja, quando esta se organizou como poder, os demais evangelhos foram condenados e negligenciados. Seus textos só chegaram até nós fragmentariamente. Ou através de vagas notícias dos escritores cristãos dos três ou quatro primeiros séculos da nossa era. São os *apócrifos* [...].

São textos escritos em *grego*. Não o grego de Platão ou dos grandes escritores de Atenas de quatro séculos atrás.

¹²⁰ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 179

¹²¹ Cf BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997

¹²² LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 179

¹²³ *Ibidem*, p. 144

É um grego meio popular, conhecido como *koinê* (= “comum”), o grego que se tornou língua franca em todo o Oriente depois da conquista do Império Persa por Alexandre da Macedônia [...]
 Nenhum evangelho é em aramaico. Jesus já se nos aparece *traduzido*.¹²⁴

A palavra sagrada, a mensagem profética, o sentido da linguagem do Cristo-poeta estilhaçam-se mais e mais a cada tradução. A virtude taumatúrgica do Cristo, seu modo de existência -- vida e palavra unidas na conformação de um poder doutrinário -- irradiavam novas possibilidades de subjetivação que vêm perdurando ao longo de dois mil anos da história do Ocidente cristão. A invenção de novas possibilidades de vida por meio da escritura crística só se torna possível pela via da tradução. É ela que cria os dispositivos para a entrada do texto sagrado em línguas “maiores” e “menores”. O aramaico, dialeto semita do povo, mantém-se, no processo tradutor, através da sobrevida das parábolas de Jesus nos Evangelhos, canônicos ou apócrifos. A tradução do texto sagrado estabelece uma aliança entre espaços culturais heterogêneos. Mais do que uma aliança, ou uma revelação, a tradução do texto sagrado assume uma promessa. Vejamos.

Em um longo comentário do célebre texto de Benjamim sobre a tradução, *Torres de Babel*, Derrida descreve as relações de endividamento recíproco entre original e tradução. Segundo Benjamin, o tradutor herda “uma responsabilidade para com a sobrevivência de um original; mas na medida em que o original depende do tradutor para esta mesma sobrevivência, ele contrai antecipadamente uma dívida para com todo tradutor que venha desincumbir-se da tarefa assim prescrita.”¹²⁵ A tradução funciona como uma “suplementaridade lingüística, pela qual uma língua dá a outra o que lhe falta, e lho dá harmoniosamente, esse cruzamento das línguas assegura o crescimento das línguas [...]”¹²⁶.

Derrida se ocupa em refletir, a partir da leitura de Benjamin, sobre a tradução do texto sagrado em cujo modelo se poderá pensar a tradução fundamental, quer dizer, poética:

O *a-traduzir* do texto sagrado, sua pura tradutibilidade, eis o que daria ao *extremo* a medida ideal de toda tradução. O texto sagrado designa sua tarefa ao tradutor, e ele é sagrado *enquanto* se anuncia como tradutível, simplesmente tradutível, a-

¹²⁴ Ibidem, p. 145-146

¹²⁵ BENJAMIN. Apud. BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 120

¹²⁶ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. pp. 67-68

traduzir, o que não quer sempre dizer imediatamente traduzível, no sentido comum que foi afastado desde o início. Talvez seja preciso distinguir aqui entre o tradutível e o traduzível. A tradutibilidade pura e simples é aquela do texto sagrado no qual o sentido e a literalidade não se discernem mais para formar o corpo de um acontecimento único, insubstituível, intransferível, “materialmente a verdade”. [...] Jamais não há mais tradutível, mas em razão dessa indistinção do sentido e da literalidade [...], o tradutível puro pode anunciar-se, dar-se, apresentar-se, deixar-se traduzir *como intraduzível*. [...]

O que se passa em um texto sagrado é o acontecimento de um *pas de sens*. Esse acontecimento é também aquele a partir do qual se pode pensar o texto poético ou literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz como em seu modelo. Pas-de-sens, isso não significa a pobreza, mas pas de sens que seja ele mesmo, sentido, fora de uma “literalidade”. [...] ¹²⁷

A insistência de Leminski, durante o texto, de revelar Jesus como poeta, tem por intenção, conforme havia revelado no início de seu texto, fazer uma “leitura lírica de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns.”¹²⁸ A leitura de Leminski abrange também a tarefa de traduzir diretamente do original grego, parábolas de Jesus contidas nos textos evangélicos. A tradução será feita tendo por conselheira a “versão latina de Jerônimo (século IV)”.¹²⁹ Mas Leminski não cessará de fazer obra pessoal mesmo quando se apóia em uma tradução precedente. Inspira-se em São Jerônimo e torna seu trabalho diferente ao marcá-lo com sua personalidade iconoclasta. Faz a sua parte para fissurar ainda mais um pretense sentido original. Impregna a linguagem das parábolas evangélicas de um coloquialismo próprio da língua portuguesa falada no Brasil dos anos de 1980, como se observa no pequeno fragmento da tradução feita por Leminski de uma passagem de Mateus (6, 26), referente ao “Sermão da Montanha”:

Se preocupar com roupa?
 Vejam só os lírios do campo,
 Não trabalham nem tecem
 E olha só como crescem.
 Minha palavra a vocês,
 Nem Salomão em toda sua glória
 Jamais se vestiu com tanta beleza.¹³⁰

No capítulo intitulado “Parabolário”, Leminski traduz algumas parábolas e comenta-as da perspectiva da relação entre as camadas sociais na Palestina de

¹²⁷ Ibidem, p. 69

¹²⁸ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 141

¹²⁹ Ibidem, p. 211

¹³⁰ Ibidem, p. 205

Jesus. O mesmo conflito entre as classes e semelhante ordem patriarcal que os brasileiros bem conheciam por viverem às voltas com regimes autoritários de governos. Quanto à parábola do filho pródigo, avalia:

Uma leitura atual, à luz da Economia, da Sociologia e da História, pode extrair da parábola um quadro muito claro das relações de trabalho e produção, [...] no meio agrário.

O pai-patriarca é proprietário de alguma extensão de terra, cultivada em regime familiar [...]

O trabalhador assalariado está presente: o filho pródigo *se emprega*, para guardar porcos. E, com fome, lembra que os empregados do seu pai (“mercenários”, na tradução de Jerônimo) têm pão.

Além destes, havia servos, submetidos, evidentemente, a um estatuto jurídico e social mais arcaico que o dos “mercenários”.¹³¹

A mensagem de Jesus não promoveu uma revolução nas relações de trabalho e produção da Palestina, nem implantou nenhum programa concreto de reforma agrária constata o biógrafo no capítulo “Jesus Jacobino”, mas tornou-se importante por seu “caráter violentamente utópico, negador (utopias são negações da ordem vigente: o imaginário é subversivo), prospectivo, des-regrado (r), da pregação de Jesus”¹³². O imaginário presente nas palavras de Cristo, poeta e profeta, era fundador de interpretações novas, nos diferentes aspectos da vida individual e coletiva da Palestina, por ter suas raízes bem fincadas na tradição judaica e, daí tirar sua força prospectiva e subversora. Quando Jesus, por exemplo, fala do advento de um Reino, o Reino de Deus, ele não estava inventando a expressão nem o tema. Como nos alerta o biógrafo: “Já está lá em Abdias, o mais antigo dos profetas (século VII a. C.)”¹³³. O Reino de Deus, que as autoridades romanas interpretaram como a restauração da autonomia política do povo hebreu, em sua promessa de justiça, igualdade e fraternidade, nada mais era do que “um padrão utópico para todos os séculos por vir”.¹³⁴ Padrão que pode, no entender de Leminski, se revelar tanto nas metas e mitos do cristianismo, quanto do budismo ou do comunismo.¹³⁵ No entanto,

a força política da idéia de Jesus, [...], está no estabelecimento de um *ultralimite* [...]

¹³¹ Ibidem, p. 208

¹³² Ibidem, p. 195

¹³³ Ibidem, p. 196

¹³⁴ Ibidem, p. 196

¹³⁵ Ibidem, p. 197

O programa de vida proposto por Jesus, é rigorosamente, *impossível*. Nenhuma das Igrejas que vieram depois invocando seu nome e cultuando sua doutrina o realizou.

[...]

O programa de Jesus é uma utopia.

Curioso que, na frondosa bibliografia sobre os socialismos utópicos, nunca apareça a doutrina de Jesus como uma das mais radicais.¹³⁶

O *ultralimite* da mensagem de Jesus está na crença da possibilidade de uma política da fraternidade incondicional e, por isso, impossível. Daí, Leminski preferir não aplicar a essa doutrina, de intensidade religiosa de cunho judaico, o qualificativo político moderno e laico de “revolução”, que traz implicações ideológicas, econômicas, administrativas, sociais, pedagógicas e bélicas.¹³⁷ Dentro dessa perspectiva, “Jesus ocupa um lugar muito especial na lista dos Cromwells, Rosbepierres, Dantons, Zapatas, Villas, Lenins, Trotskys, Maos, Casatros, Guevaras, Ho-Chi_Mins, Samoras Machel.”¹³⁸ E nessa lista, Trotski ocupa um lugar muito especial, para Leminski, que o inclui no ciclo de biografias que escreveu.

Em *Trotski, a paixão segundo a revolução*, publicada em 1986, talvez Leminski valorize muito mais a paixão do que a revolução. Ou, a revolução movida pela paixão e não pelo cálculo. Nesse mesmo ano, no Curso promovido pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da FUNARTE, *Os Sentidos da paixão*, Leminski iria se indagar sobre a mania da palavra paixão naqueles tempos e dizer ao público que depois de muito investigar chegou à conclusão de que “se a gente está valorizando tanto isso aí [a paixão] é porque está faltando.”¹³⁹ Leminski apontava, ainda na conferência, que vivíamos “uma época da sensação, não da paixão.”¹⁴⁰ No “tempo circular do pós-moderno”, concluía ele, “não há mais lugar para a paixão”, e prossegue:

A paixão é o desejo projetado para a frente. Não há mais nada lá na frente, apenas o Apocalipse. Não há mais frente. Nosso coração e nossa inteligência têm que inventar, já estão inventando, alguma coisa para colocar em lugar da paixão. Nem que seja a saudade da paixão.¹⁴¹

¹³⁶ Ibidem, p. 197

¹³⁷ Ibidem, 194

¹³⁸ Ibidem, p. 194

¹³⁹ LEMINSKI. Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio et al. SP: Companhia das Letras, 1987, p. 283

¹⁴⁰ Ibidem, p. 283

¹⁴¹ Ibidem, p. 306

Possivelmente, essa sensação de um vazio de sentidos “lá na frente” ou do futuro como o próprio vazio, tenha despertado em Leminski o interesse pela vida de homens apaixonados, como ele, por um ideal.

Como um bilhete dentro de uma garrafa, Leminski fará o balanço dessa época, vizinha do Apocalipse, com o seguinte texto:

Depois da desilusão-decepção do sonho soviético (o suicídio de Maiakóvski é um buraco de chumbo na cabeça de todos nós), a realidade internacional da ‘entente’ URSS / USA [...], a invasão pura e simples da Tchecoslováquia (e morte da primavera em Praga) vale a incursão dos fuzileiros navais da OEA na Nicarágua, a ação da CIA no Chile de Allende, a disputa de posições militares no Oriente Médio e no Mediterrâneo.

A programação de ditaduras militares na América Latina (só o Exército e o Clero sendo castas organizadas, o Clero, logicamente, de esquerda) para garantir a estabilidade social e institucional, em prol da segurança dos investimentos privados estrangeiros em nossas fontes de matéria-prima [...]. tecnologia de segundo grau, alienação e censura. Nossos senhores têm poder bastante para mandar pelos ares o terceiro planeta depois do sol. Estamos em face de um poder planetário, branco, senhor do Bem e do Mal, patrão das consciências porque regente de todas as tecnologias; o bloco URSS-USA.

Cria lógica para qualquer máfia matar a quem destoa, discorda ou desafina no “coro dos contentes”.

A hierarquia dos insetos sociais (abelhas, formigas) avança sobre os acampamentos dos ciclopes.

Se um ser do espaço viesse à terra, chegaria à conclusão que os terráqueos mais próximos da perfeição, o supra-sumo da perfeição da vida na terra, seriam os insetos sociais com suas brasílias levy-straussianas de perfeição de organização social.

Somos talvez os últimos a notar. A sermos notados.

Isto é uma garrafa. Isto é, um bilhete dentro de uma garrafa.¹⁴²

Diante deste quadro de um poder planetário, senhor do Bem e do Mal, sem lugar disponível para a paixão, só lhe resta inventar a *saudade da paixão* para preencher o vazio da desilusão-decepção das revoluções. Para desafinar o “coro dos contentes”, Leminski vai falar de um tempo em que os homens ainda acreditam na paixão político-revolucionária. No entanto, não se torna cego às distorções de foco desses seres revolucionários apaixonados e procura manter pelo dialogismo textual o entrelaçamento de múltiplas, e muitas vezes, contraditórias, formações discursivas.

A biografia de Trotski começa com a dupla proposta de entender a História da Rússia, a organização do poder e do saber do povo russo, através da leitura do romance *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Dostoiévski, e de uma inversão dos pressupostos do “dentro” e do “fora”, tal e qual foram formulados por Marx e

Freud. Os irmãos Karamazóv, Ivan, Aliocha, Dimitri e Smerdiakov, representariam modos de ser do povo russo e, portanto, cada um deles representa, na leitura proposta pelo biógrafo, “um momento histórico vivido pelo povo russo.”¹⁴³ Ao mesmo tempo que expõe seu método de leitura, defende-se, prevendo possíveis críticas sobre o seu tipo de abordagem do “problema ‘Trótski’” de uma perspectiva psicologizante:

Trótski pertence às exterioridades solares da História. Não aos íntimos abismos da alma.

Afinal, quem deve explicar Trótski 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 acontecerá quarenta anos depois.

Essa indecência, se indecência é, é nosso ponto de partida.

[...]

Quando um dos Karamazóv mata o pai, começa a Revolução Russa, esse terremoto histórico, onde Trótski teve um papel decisivo.

É, portanto, o jogo de forças entre os irmãos russos que irá constituir o núcleo ficcional a partir do qual Leminski irá compor a sua biografia de Trótski. A participação de Dostoiévski na estruturação narrativa do biógrafo faz parte de uma estratégia, apontada por Eneida Maria de Souza, como uma das particularidades dos atuais caminhos da crítica biográfica. Segundo a ensaísta mineira, a crítica biográfica, no quadro das tendências defendidas por autores nacionais e estrangeiros, amplia “as categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si [...]”¹⁴⁴

Dostoiévski foi também o autor escolhido por Mikhail Bakhtin, o crítico soviético, para compor uma nova teoria poética. Sua tese central se baseia na noção de dialogismo, a idéia de que o conhecimento é sempre dialógico e, portanto, todo conhecimento monológico deve ser passível de dúvida. O dialogismo percorre a obra do criador de *Os Irmãos Karamazóv* na forma de um

¹⁴² LEMINSKI. Apud VAZ, Toninho. Op. cit., p. 355

¹⁴³ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p 221

¹⁴⁴ SOUZA, Eneida Maria de Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica cult.* p. 113

ruído de vozes contínuo e interminável, indicando a ressonância dos conflitos sociais na composição do texto.

Se, por um lado, a obra de Dostoiévski, segundo Bakhtin, abriga a controvérsia, a descontinuidade, o despedaçamento e, desse modo, alcança um estatuto multivocal, por outro lado, Dostoiévski

odiava a idéia de utopia histórica, a idéia de que se pode construir uma utopia na história e de que a humanidade pode chegar a uma salvação por meio de construções utópicas sistematizadas. Para o autor, toda utopia das águas em escatologia na desgraça, ou seja, toda tentativa humana de fazer história termina em erro. Daí a interpretação de que toda compreensão utópica da história, na realidade, é uma compreensão que prepara a realização do apocalipse, porque sempre vai incorrer em erro. Dostoiévski desacredita o movimento revolucionário, como mostram as análises de Bakhtin e de Evdokimov, o que é possível ver em seu livro *Os demônios*, um verdadeiro panfleto que lhe custou a proibição das suas obras na União Soviética, durante muito tempo, bem como a rejeição de seu pensamento pelos acadêmicos de esquerda do Ocidente, justamente por seu reacionarismo religioso anacrônico.

Se considerarmos a controvérsia como endêmica, a escrita de Dostoiévski apresenta-se com personagens que interpretam, o tempo todo, os outros, o mundo e a si mesmos. Não há realidade objetiva no texto de Dostoiévski, só interpretação [...] ¹⁴⁵

Leminski não discute, diretamente, em seu texto, o percurso ideológico de Dostoiévski. Limita-se a dizer que, no contexto histórico da Rússia do século XIX, atravessado por movimentos de revolta contra o czarismo,

o caso pessoal de Dostoiévski é particularmente dramático.

Envolvido na juventude com grupos revolucionários terroristas, é preso, condenado à morte e submetido a uma execução simulada.

Após esse choque, e um exílio na Sibéria, o romancista de *Os Irmãos Karamázov* torna-se um reacionário tradicionalista, devoto do czar e da Igreja Ortodoxa. ¹⁴⁶

A falta de sincronia entre uma obra revolucionária e uma vida reacionária, no caso de Dostoiévski, parece dialogar, na biografia de Leminski, com a sincronia entre a vida e a obra revolucionária de Trótski. No entanto, esse diálogo é subterrâneo e deve ser construído pelo leitor. Da mesma forma, como Leminski desafia o leitor a descobrir qual dos irmãos matou o velho Karamazóv. Apesar de falar o tempo todo dos irmãos, não deixa escapar em nenhum momento do texto

¹⁴⁵ PONDÊ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia*. A filosofia da religião em Dostoiévski. São Paulo: Ed 34, 2003, p. 127

¹⁴⁶ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 233

quem é o parricida e diz mesmo que “isso vai saber quem ler o romance de Dostoiévski”.¹⁴⁷

A postura reacionária de Dostoiévski é apontada, via de regra, por alguns comentadores de sua obra, no fato de ter abandonado a crença de que se pode construir um socialismo histórico, deslocando sua preocupação para “o socialismo cristão enquanto instalação imediata do reino de *caritas* [...] A condição para que haja transformação histórica não é pensar a história como processo, mas instalar o reino de *caritas* e, como consequência imediata, o socialismo cristão.”¹⁴⁸ Para ele, só o socialismo cristão pode dar certo, mas não pensado como uma Igreja de esquerda. Dostoiévski não acredita na libertação através do enfrentamento político-ideológico das instituições injustas, mas acredita na liberdade pela via do amor, da caridade e do silêncio, “o silêncio absoluto de Deus, como o silêncio de Jesus Cristo na lenda do grande inquisidor. Silêncio no sentido de que a palavra está com o outro.[...] Deus é quieto, é silencioso.”¹⁴⁹ A liberdade estaria na experiência de deixar o outro falar e não fazê-lo um objeto da sua fala. Talvez esse também seja o segredo da iluminação zen. Aproveito a narrativa de Leminski para ilustrar este pensamento. Na biografia de Bashô, Leminski ensina que o zen brotou de um silêncio de Buda:

Um dia, o Iluminado apresentou aos discípulos uma flor, sem dizer palavra, em lugar do costumado sermão. Um único discípulo entendeu: Mahakasyapa, primeiro patriarca zen, a doutrina da meditação silenciosa, a concentração descontraída, a dança quieta, a iluminação súbita, a superação dialética dos contrários, na vida diária.¹⁵⁰

Mas, deixemos, por enquanto, o silêncio de Buda, e voltemos ao diálogo subterrâneo do biógrafo Leminski.

Trótski é apresentado por Leminski não só como um político habilidoso, mas também como um pensador da cultura. Tudo que Trótski viveu como experiência revolucionária, escreveu. Não por acaso, deixou uma obra extensa publicada e uma “grande massa de documentos, cartas, mensagens e manuscritos.”¹⁵¹ Deixou inclusive um relato autobiográfico, *Minha Vida*, e uma *História da Revolução Russa*. Na definição do biógrafo, Trótski

¹⁴⁷ Ibidem, p. 220

¹⁴⁸ PONDË, Luís Felipe. Op. cit., pp. 130-131

¹⁴⁹ Ibidem, p. 132.

¹⁵⁰ LEMINSKI, Paulo. *Vida*, p. 111

¹⁵¹ Ibidem, p. 348

era acometido de uma verdadeira grafomania, índice de sua exuberância teórica e argumentativa: nunca se contentou apenas em fazer. Ele tinha que dizer para si e para os outros, o que significava o que estava fazendo. Era um obcecado pelo sentido: não se conformava em viver num mundo sem significado.¹⁵²

Assim, a queda do grande líder da Revolução, a expulsão do país, a proscricção de intelectual de seu porte, que não se conformava em viver em um mundo sem significado, torna-se para Leminski um dos fatos mais espantosos na história política do século XX. Leminski avalia essa contradição, nos seguintes termos:

Exatamente aqui, se coloca uma das questões mais intrigantes da vida de Trótski: por que é que ele *perdeu* no jogo pelo poder?

A resposta será sempre a mesma: *alguém soube jogar melhor*.

Trótski era um dispersivo, homem de mil interesses, que iam do político ao militar, do literário ao cultural.

E como intelectual que era, seu percurso era mais errático, mais sujeito a caprichos de alteração de rota.

Do alto de sua indiscutível superioridade intelectual, seu erro foi subestimar o adversário. Quando Trótski despertou de sua miragem narcisista, Stálin tinha efetivamente nas mãos todos os suportes materiais do poder.

[...]

Tivesse recorrido às Forças Armadas, Trótski poderia ter se tornado o Napoleão da Revolução Russa, aquele que toma o poder por via das armas para afirmar uma dada revolução. Mas o movimento da História não é feito de *poderia*...¹⁵³

Talvez, Trótski tivesse triunfado se a revolução política tivesse incorporado as conquistas da revolução cultural das vanguardas artísticas. No entanto, as coisas não foram bem assim, nos diz Leminski no capítulo final “Trótski e a cultura”. O capítulo se abre com uma epígrafe cujo texto reproduz uma declaração de Lênin, outro líder da Revolução, admitindo a sua “insensibilidade” diante desse momento de alta criatividade russa: “Várias vezes tentei ler Maiakóvski e nunca pude ler mais que três versos: sempre durmo.”¹⁵⁴

Os movimentos russos de vanguarda, futurismo, o *zaúm*, a linguagem transmental de Khliébnikov e Khutchôník, cubo-futurismo, suprematismo, imagismo, o Oberju, o grupo 41¹⁵⁵, são anteriores à Revolução. Os artistas, como antenas da raça, de que falava Pound, deram forma a “esse momento ímpar da criatividade russa [...] talvez só comparável à explosão de criatividade grega, na Atenas do século de Péricles [...]”¹⁵⁶, avalia com entusiasmo Leminski. Entre as

¹⁵² Ibidem, p. 330

¹⁵³ Ibidem, p. 299

¹⁵⁴ Ibidem, p. 320

¹⁵⁵ Ibidem, p. 320

¹⁵⁶ Ibidem, p. 321

manifestações desse período irá citar o balé (Diaghilev, Nijinski, Ana Pavlova), a música (Stravinski), a lingüística (Roman Jakobson) a ciência da literatura (a Opoiaz), a arquitetura (Tátlin), artes plásticas (Chagall, Maliévitch), literatura (Iessênin, Górkí, Maiakóvski). Artistas revolucionários cujo destino trágico (exilados, desaparecidos, suicidados, confinados em campos de concentração) é resultado da incompatibilidade de suas inovações com a estupidez dos funcionários do Partido. O resultado dessa dissonância é a esterilidade de inovações em setenta anos de Revolução, conclui Leminski em 1986. Com Stálin no poder, passou a vigorar na Rússia o chamado “realismo socialista” que não tolerava qualquer tipo de experimentação. Tornou-se proibido mexer nas formas:

A forma é o social na arte, observou o stalinista húngaro Lukács. Quem mexe nas formas, está mexendo no que não é seu. A produção artística soviética congelou-se no academicismo em todas as áreas, repudiando o não figurativo na pintura, a experimentação verbal na poesia, a inovação estrutural do romance, sempre alegando a necessidade didática e pedagógica de satisfazer o gosto simples das grandes massas, afinal, as donas do país...¹⁵⁷

Leminski aponta o paradoxo que se anuncia no dirigismo artístico e ideológico em relação à cultura destinada às massas. Paradoxo que assombrou Maiakóvski durante toda a sua vida, ao ver-se acusado de ser “incompreensível para as massas”. O espírito centralizador dos líderes do Partido não lhes permitia confiar na “proliferação caprichosa dos bandos artísticos.”¹⁵⁸ Para os líderes da Revolução, a arte tinha que estar a serviço da edificação de uma nova sociedade. É no calor dessa discussão que os participantes da revista LEF (Frente Esquerda de Arte)¹⁵⁹, fundada por Maiakóvski, e os membros do Proletkult (Cultura proletária)¹⁶⁰, formado por escritores proletários, vão se desentender no tocante ao papel de uma linguagem inovadora na construção da sociedade socialista. Foi contra os proletkultistas que Maiakóvski lançou a frase-

¹⁵⁷ Ibidem, p. 325

¹⁵⁸ Ibidem, p. 326

¹⁵⁹ “No Manifesto da LEF, lá está: ‘a posição fundamental da LEF: contra a ficção, contra o estetismo e o psicologismo em arte, pelo trabalho de propaganda, o jornalismo combativo, a crônica... Uma das palavras de ordem, uma das grandes conquistas da LEF é a desestetização das artes aplicadas, o construtivismo. Seu complemento poético é o poema de agitação econômica: o anúncio publicitário...” LEMINSKI, Paulo. Op. cit., p. 328

¹⁶⁰ “Do outro lado, o Proletkult promovia a criação de uma nova cultura não apenas feita *para* as massas trabalhadoras, mas *por elas*. Proliferaram poetas metalúrgicos, atores pedreiros, contistas operários, escritores saídos diretamente da classe trabalhadora e diretamente ligados ao processo do trabalho braçal e fabril. A nós, parece absurdo. A eles parecia lógico. A Revolução não era dos trabalhadores? A eles cabia lançar também os fundamentos da cultura da nova sociedade. Uma

síntese do programa da LEF: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Leminski admite sua admiração pela postura dos proletkultistas, sob o ponto de vista social e político, mas afirma que “esteticamente não funciona”¹⁶¹. Já em relação a Maiakóvski e ao grupo da LEF considera que “faziam uma proposta muito acima da capacidade de compreensão das imensas massas recém-libertadas da ignorância e do analfabetismo, ávidas por se integrar à ‘cultura’...”¹⁶² Trótski procura resolver esse impasse entre os defensores da cultura operária e os escritores da LEF, afirmando que “a ditadura do proletariado era *apenas um momento de transição*, não podendo assim produzir uma cultura própria. Esta só viria no estágio posterior, com o homem socialista, já livre dos entraves da sociedade de classes”¹⁶³

Dos grandes chefes da Revolução, foi “Trótski quem teve a abordagem mais flexível e abrangente da questão cultural.” Ainda que acrescente: “Mas não muito...”¹⁶⁴. Leminski admira em Trótski o “gosto literário cultivado”, a “tremenda força” de sua linguagem e o conhecimento que tinha do romance francês, da poesia inglesa e alemã, a qual lia no original.¹⁶⁵ As idéias de Trótski, em matéria de arte e literatura, estão melhor expressas no volume *Literatura e Revolução*. O ensaio “O Futurismo”, publicado nesse volume constitui para Leminski “uma das análises mais profundas jamais feitas sobre esse movimento fundador da modernidade.”¹⁶⁶ Nesse ensaio, Leminski reconhece as qualidades que deveriam se fazer notar em uma obra que se propusesse a fazer a análise de um movimento literário-cultural: “[...] Trótski analisa o modo como um gesto artístico e literário se insere no tecido vivo da História, aponta, lúcido, suas contradições, reconhece suas grandezas e mapeia seus limites.”¹⁶⁷ É esse também, afinal, o método seguido por Leminski para escrever a biografia de Trótski.

Em *Literatura e Revolução*, Leminski encontrará nas palavras de Trótski a formulação de um pensamento utópico sobre a fusão da arte com a vida, pretendida pelos futuristas, que também se aplica as suas próprias concepções

cultura com alma proletária, com cheiro de povo, com calos nas mãos.” LEMINSKI, Paulo. Op. cit., p. 327

¹⁶¹ Ibidem, p. 327

¹⁶² Ibidem, p. 329

¹⁶³ Ibidem, p. 333

¹⁶⁴ Ibidem, p. 329

¹⁶⁵ Ibidem, p. 329

¹⁶⁶ Ibidem, p. 331

¹⁶⁷ Ibidem, p. 331

sobre esse palpitante tema: arte / vida. Cita Trótski, com as devidas aspas, no ponto em que ressoam suas próprias indagações e desejos de poeta-biógrafo:

A separação da arte dos outros aspectos da vida social resulta da estrutura de classe da sociedade (...). A evolução da arte, no futuro, seguirá o caminho de uma crescente fusão com a vida (...). Mais de uma geração virá e desaparecerá, entre a pobreza econômica e cultural dos dias de hoje, e o momento em que a arte se fundirá com a vida, quando a vida enriquecerá em proporções tais que se modelará, inteiramente, na arte ¹⁶⁸

Dostoiévski acredita na *caritas* cristã como único caminho para os homens alcançarem a vivência socialista no reino deste mundo. Trótski doente, afirmava por escrito, que fossem quais fossem as condições de sua morte, morreria “com uma fé inquebrantável no futuro comunista.”¹⁶⁹ Entre essas e outras vozes circula a de Leminski cuja crença flutua entre várias posições. De Jesus admira o teor popular de sua doutrina, baseada na *caritas*, mas não acredita na possibilidade de sua aplicação. De Trótski louva a crença, ainda que utópica, de uma fusão da arte com a vida. De Bashô acompanha as pegadas no caminho da iluminação zen, através da arte do haikai que praticou em sua obra. De Cruz e Sousa toma o hibridismo do negro branco que encarna em sua pele de descendente afro-polaco e em sua obra de influxos culturais e literários variados. O processo das quatro inscrições é interminável. Leminski deixa-se inventar pelo outro ao mesmo tempo em que vai inventando o outro. O valor de sua escrita biográfica se define em sua relação para com o outro, como reinvenção de si, e de si mesmo como um outro singular, autodiferido, comunicando com todos os seus outros possíveis. Leminski não se esquivou de falar longamente de fantasmas e de herança. Porque sabe que

é preciso falar *do* fantasma e até *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido.¹⁷⁰

O processo de subjetivação profetizado por Trótski para as futuras gerações socialistas imagina um vitalismo sobre fundo estético que Leminski

¹⁶⁸ TRÓTSKI. Apud LEMINSKI, Paulo. Op. cit., p. 333

¹⁶⁹ Ibidem, p. 345

¹⁷⁰ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 11

buscou com fúria em seu trabalho de artista e pensador da cultura. A diferença é que Leminski queria isso agora (no seu agora) e não no futuro. Para tanto, apoderou-se das forças em tensão na vida de seus biografados para descobrir, ainda que de forma incompleta, inacabada, vacilante, qual a herança que cabia ao artista, no Brasil da década de 1980, às voltas com o “ameno desterro nesta desterra” (Carta 36). Reconhece a heterogeneidade do legado cultural com que escolhe defrontar-se e aceita o desafio da interpretação dessa longa herança de exílios e deslocamentos de palavras e dos gestos que as acompanham.