



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA**

KEYLA FREIRES DA SILVA

**QUANDO A ESCRITA DESVARIA: O FAZER LIBERDADE DA
ESCRITA LEMINSKIANA**

**FORTALEZA
2020**

KEYLA FREIRES DA SILVA

QUANDO A ESCRITA DESVARIA: O FAZER LIBERDADE DA ESCRITA
LEMINSKIANA

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz

FORTALEZA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S58q Silva, Keyla Freires da.
Quando a escrita desvaria: o fazer liberdade da escrita leminskiana / Keyla Freires da Silva. – 2020.
152 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.
1. Paulo Leminski. 2. Fazer literário. 3. Linguagem poética. 4. Catatau. 5. Escrita. I. Título.

CDD 400

KEYLA FREIRES DA SILVA

QUANDO A ESCRITA DESVARIA: O FAZER LIBERDADE DA ESCRITA
LEMINSKIANA

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Douglas Carlos De Paula Moreira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*a todos os versos
que o universo já me mostrou
e aos que o acaso ainda está por lançar*

AGRADECIMENTOS

Sou grata à Funcap, pelo apoio financeiro durante o período desta pesquisa.

À Martine, pela orientação sobre o trabalho e às redescobertas de nós mesmas como leitoras, professoras e como seres estranhamente sobreviventes deste mundo que teimamos querer compreender.

Também sou muito grata aos professores do PPGLetras, que se fazem presente neste texto e no meu olhar para com a literatura.

Aos professores da banca, presto minha gratidão por se disponibilizarem a contribuir com meu estudo sobre a escrita de Paulo Leminski.

Sou bastante grata, também, aos secretários Victor e Diego, que nos iluminam nessa estrada obscura da burocracia que deve ser cruzada.

“O óbvio com licença. Cada entrada está de saída, muitas saídas atrás da porta, um abismo dá para o universo, o sistema anula-se no inteiro, a fonte de todo o sentido entre a boca e o prato. Sopa: entre o corpo e a roupa — a liberdade.”
(Paulo Leminski – Catatau)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o fazer literário na escrita de Paulo Leminski como temática recorrente tanto na poesia quanto na prosa. Para isso, pretendemos caracterizar a escrita literária do autor partindo do princípio de que aquilo que o poeta chama de liberdade de sua linguagem constitui a base de sua concepção de criação poética, além de ser o elemento que move todo o seu fazer artístico em vários aspectos. Sendo assim, torna-se primordial para nossa leitura da obra leminskiana considerar questões como a função da literatura atrelada à noção de “inutensílio”, além de demonstrar como os traços da escrita leminskiana contribuem para essa concepção de literatura. Nesse viés, estruturamos nosso estudo da seguinte maneira: primeiro, traçaremos o percurso biobibliográfico do autor; depois, teceremos um breve panorama a respeito das questões teóricas a partir das ideias críticas do próprio Leminski sobre a literatura, como sua função e o belo na linguagem poética, culminando na noção leminskiana de arte como “inutensílio”, e síntese da linguagem como beleza e inovação poética. No capítulo seguinte, analisaremos os aspectos que compõem a escrita poética de Leminski, tais como, o fazer literário, a linguagem poética, a relação som e silêncio na poesia e a síntese poética do haicai; Finalmente, analisaremos a escrita-laboratório de **Catatau** (1975), bem como o fazer literário no romance-ideia, atentando para os traços peculiares da escrita de tal obra. Ao longo de todo o trabalho, relacionaremos nossas inquietações a respeito da escrita leminskiana às ideias de teóricos e filósofos como Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski. Fazer literário. Linguagem poética. Catatau. Escrita.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à analyser le faire littéraire dans l'écriture de Paulo Leminski comme un thème récurrent à la fois en poésie et en prose. À cette fin, nous allons caractériser l'écriture littéraire de l'auteur à partir de ce que le poète appelle « la liberté de son langage, principe de base non seulement de sa création poétique, mais de l'ensemble de son oeuvre artistique sous plusieurs aspects. De cette façon, il est essentiel pour notre lecture de l'ouvrage leminskien de considérer des questions fondamentales telles que la fonction de la littérature liée à la notion «d'inutilité», en plus de démontrer comment les caractéristiques de l'écriture léminskienne contribuent à cette conception de la littérature. Dans cette perspective, nous avons structuré notre étude de la façon suivante: dans un premier moment, dans un premier moment, nous tracerons le parcours bio-bibliographique de l'auteur, nous dresserons ensuite un bref panorama de questions théoriques en partant des idées critiques de Leminski lui-même, concernant la littérature - sa fonction et le beau dans le langage poétique, la notion léminskienne de l'art comme "inutensílio" "in-utile" et la synthèse du langage comme beauté et innovation poétique. Dans le chapitre suivant, nous analyserons les aspects qui composent l'écriture poétique de Leminski, tels que l'acte de l'écriture littéraire, le langage poétique, la relation entre le son et le silence dans la poésie et la synthèse poétique du haïku; enfin, nous analyserons le laboratoire d'écriture de **Catatau** (1975), ainsi que le travail littéraire dans le roman-idée, en prêtant attention aux traits particuliers de l'écriture de cette oeuvre. Tout au long de ce travail, nos questions et nos inquiétudes concernant l'écriture léminskienne dialogueront avec les idées des théoriciens et des philosophes comme Maurice Blanchot, Gilles Deleuze et Jacques Derrida et d'autres à propos de l'écriture littéraire.

MOTS-CLÉS : Paulo Leminski. Création littéraire. Langage poétique. Catatau. Écriture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Bloco de escrita	91
Figura 2: Lente de aumento	92
Figura 3: Impossível não ver	93
Figura 4: Poema “não discuto”	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	“O PAULO LEMINSKI É UM CACHORRO LOUCO”	13
3	CONVERSANDO SOBRE INUTENSÍLIOS	18
3.1	“letras, literatura”	18
3.2	Poesia, este inutensílio	19
3.3	O Belo e a escrita leminskiana	29
4	O FAZER POÉTICO NA POESIA	40
4.1	Poesia e linguagem	40
4.2	O poeta e o poema	52
4.3	O ato de escrever	58
4.4	O somsilêncio da poesia	61
4.5	A poesia mínima	67
4.5.1	O haicai leminskiano	72
5	A ESCRITA MOVEDIÇA DE CATATAU	77
5.1	Catatau, o múltiplo	77
5.2	Escrita-ruído	79
5.3	“a vida, por frases se regula”	88
5.4	A lentes de luneta: escrita e imagem	91
5.5	Occam, o espírito do texto	94
5.6	O fazer literário no romance-ideia	102
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	REFERÊNCIAS	114
	ANEXO A - MEMORIAL DE PAULO LEMINSKI – FUNDAÇÃO CULTURAL PREFEITURA DE CURITIBA	119

1 INTRODUÇÃO

A multissignificação e a impossibilidade de fechamento são as características mais instigantes da obra literária, ao nosso ver, pois possibilitam o inesgotamento das interpretações e proporciona leituras sempre diversas. Nesse sentido, a crítica literária partilha de características semelhantes às do discurso literário, e o trabalho do crítico consiste em caminhar por veredas que vão se mostrando ao longo dos estudos e dos diálogos traçados com a obra literária. Dessa forma, o crítico nunca está diante de um terreno fixo e definido: deve lidar sempre com os diversos caminhos que a obra literária possibilita. O trabalho do crítico é como a palavra poética para Adélia Prado: “puro susto e terror” (1991, p. 22).

É justamente esse caráter de inacabamento e não fechamento definitivo da literatura que nos instigou a enveredar pelos caminhos da pesquisa acadêmica que teve início ainda na graduação, com o PIBIC, sob a orientação do professor Cid Bylaardt. Em muitas das atividades desenvolvidas no Grupo de pesquisa “O Esvaziamento da História nas literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas”, deparamo-nos com a leitura de obras que traziam em sua composição uma inquietação metaliterária. O fato de o texto literário trazer em si questionamentos a respeito da própria obra e sua essência torna o trabalho do crítico, a nosso ver, ainda mais instigante, uma vez que nos vemos diante de um caleidoscópio literário, em que textos ecoam uns nos outros. Nossa pesquisa de Mestrado foi guiada por esse eco metaliterário quando nos debruçamos na leitura de **Borges e os orangotangos eternos** (2000), de Luis Fernando Verissimo, romance em que o autor se apropria do estilo de escrita de Jorge Luís Borges e tematiza o fazer literário, sobretudo dos contos policiais clássicos. Nosso estudo, hoje, segue esse percurso da busca por analisar o ato de criação literária, o fazer poético, que se faz presente na escrita de Paulo Leminski, tanto em sua produção poética quanto em sua prosa, a de **Catatau**, especificamente.

Embora Paulo Leminski seja geralmente mais lembrado pela poesia, produzida entre as décadas de 60 e 80, sua primeira publicação é uma prosa experimental, o romance-ideia (subtítulo atribuído pelo autor) **Catatau**, de 1975. Entretanto, a palavra poética sempre esteve presente em sua vida, pois sempre se considerou poeta antes de qualquer outra coisa. A poesia leminskiana não tem um tom rebuscado e elitista, pelo contrário, presa pela linguagem enxuta que, muitas

vezes, lembra o discurso publicitário e/ou cotidiano. O jogo com as palavras, seus sons e significados, são uma marca da identidade do poeta curitibano. No romance-ideia, isso muda um pouco quando pensamos em um livro praticamente ilegível, que não preza pela construção de uma ideia, mas por ser uma profusão de ideias, mistura de idiomas, desestabilização da ordem lógica do discurso. Em **Catatau**, o pai da razão ocidental, René Descartes, vem ao Brasil de 1500 e se depara com uma falta de lógica (da linguagem e do ambiente) com a qual ele não consegue lidar. Seus devaneios sob o sol tropical e sob a embriaguez da maconha produz um discurso completamente fora do eixo, no qual encontramos inquietações a respeito do fazer literário.

No primeiro capítulo, propomos um breve panorama biobibliográfico de Paulo Leminski a fim de compreendermos sua produção como poeta e sua visão acerca da poesia. Dessa forma, é possível entender a relação do poeta com o fazer poético e sua concepção de literatura, além de ter noção de sua obra como um todo.

No capítulo seguinte, temos um breve panorama teórico-filosófico a partir das ideias de Leminski a respeito da função da literatura ligada à noção de “inutensílio”, defendida por ele, e da beleza da literatura que, para o poeta, reside no poder de síntese da poesia. Partimos dos questionamentos de Leminski a respeito da função e da beleza da literatura que constam em textos críticos de **Ensaios e anseios crípticos** (2001) em direção aos nomes expoentes dos estudos literários. Desse modo, esboçamos as ideias de René Wellek e Austin Warren, Anatol Rosenfeld, T. S. Eliot, Antoine Compagnon e Maurice Blanchot a respeito da função da literatura. Já para compreendermos melhor a ideia do belo na literatura e na escrita leminskiana traçamos um panorama das noções fundamentais sobre o assunto a partir das visões de Plotino, Immanuel Kant e Hegel. Assim, é possível confrontar as concepções de Leminski com as de teóricos e filósofos já consolidados.

Passamos, então, no capítulo posterior, a percorrer as veredas da poesia de Paulo Leminski perseguindo sua busca incessante: o fazer poético. A nosso ver, toda a obra do poeta é entremeada de questionamentos, indagações sobre o fazer poético, sobre a poesia e a arte. Em Leminski, a poesia fala de si: parece expor-se, ser comunicativa, entretanto não se revela de todo, deixa-se ver aos poucos, deixa-se ouvir: seus sons e seu calar. Nosso objetivo, então, é olhar esses textos poéticos, lê-los e ouvi-los a fim de perceber como se dá neles a concepção de poesia e suas implicações. Para isso, detemo-nos em aspectos inquietantes, como a linguagem da poesia, a relação poeta e poema e o ato de escrever, além de reflexões sobre a

dinâmica do som e do silêncio e o gosto pelo mínimo. Para dialogar com nossas inquietações sobre o fazer poético na poesia de Paulo Leminski, utilizamos alguns textos de Octavio Paz, Maurice Blanchot, Leyla Perrone-Moisés e Gilles Deleuze, dentre outros pensadores com ideias afins.

Posteriormente, no capítulo seguinte, abordamos o fazer literário em **Catatau**, livro de escrita bastante densa, uma vez que o próprio Leminski o caracterizou como narrativa experimental. Dessa forma, procuramos analisar os aspectos dessa escrita-laboratório, como escrita-ruído, em que a comunicação praticamente não se completa e os sons das palavras guiam as construções das frases; a figura do monstro semiótico, Occam, o próprio espírito do texto, como a personificação do texto literário, a desestabilização dos sentidos de ditados populares e expressões cristalizadas, além da exploração da imagem como significante que compõe a escrita do romance-ideia. Procuramos dialogar nossas inquietações a respeito da escrita de **Catatau** com as ideias, principalmente, de Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Gilles Deleuze.

A escrita de Paulo Leminski é instigante, uma flecha ou uma espada que nos atinge de forma rápida e precisa, e transforma “palavras num misto entre o óbvio e o nunca visto” (LEMINSKI, 2013b, p. 342).

2 “O PAULOLEMINSKI É UM CACHORRO LOUCO”

Paulo Leminski Filho nasceu em 1947 em Curitiba, filho de descendentes poloneses por parte do pai e de negros e indígenas por parte de mãe. A consciência de suas raízes, além de constar em alguns momentos em sua obra, demonstra como Leminski se apropria dessa miscigenação e o quanto fazer parte disso diretamente prova que a cultura brasileira é de fato um misto e deve, como propunham os modernistas, ser valorizada por conta disso. Sua formação intelectual teve início mais efetivamente no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, aos 14 anos de idade, embora fosse já um ávido leitor em sua infância, como aponta Antônio Vaz na biografia **O Bandido que sabia latim** (2001). Em São Bento, o jovem Leminski tem acesso a uma biblioteca com mais de 70 mil volumes em diversas línguas, o que vai contribuir muito para sua formação como leitor, poeta e tradutor.

Paulo Leminski foi um poeta ávido por explorar todas as possibilidades de comunicação que a linguagem poderia alcançar, seja em forma de poesia, de propaganda, grafite ou qualquer outra manifestação da linguagem que seja capaz de mexer com a mente das pessoas, que as façam sair da comunicação direta e banal. A poesia, em particular, em meio a tantas maneiras como lidou com a linguagem ao longo de sua breve vida, é o modo mais transgressor como a linguagem se apresenta a nossos olhos.

Seu fascínio pela palavra poética não tem uma data precisa em sua história de vida, pois afirmou não se lembrar do momento exato em que começou a brincar com as palavras. Como consta em seu depoimento no documentário **Ervilha da fantasia** (1985), de Werner Schumann, sua avó tinha um caderno com poemas escritos por ele com cerca de 7 ou 8 anos de idade. A poesia leminskiana não está apenas no seu trabalho com as palavras, mas no modo como ele concebia sua própria existência:

eu me entrego muito fácil ao 1º impulso
exatamente porque
EU VIVO PARA FAZER POESIA
(meu trabalho é secundário
não quero ficar rico nem consumir
montei minha vida para me sobrar toso [sic] o tempo do mundo
para ficar olhando o sol se por
e pensar o que bem entender...
se passo uma semana sem ter uma boa idéia
já começo a ficar preocupado
what is happening, man? (LEMINSKI, p. 127-128, 1992)

O fazer poético, para Leminski, não era algo secundário, era o motivo para o qual vivia, como podemos perceber no trecho acima de uma das cartas enviadas ao amigo Régis Bonvicino, reunidas e publicadas posteriormente com o título de **Uma carta, uma brasa através** (1992). Poesia, para ele, era seu modo de vida, era como ele via a vida. Os assuntos das cartas trocadas com Bonvicino falam de sua produção literária e sua atuação no meio artístico-cultural de Curitiba, bem como inferências sobre os rumos da poesia no Brasil.

Em 1963, vai à Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, evento que prometia reunir a fina nata dos autores de poesia de vanguarda brasileira, como os concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com quem manteve contato intelectual ao longo de sua vida (VAZ, 2001, p. 71). O cenário de produção cultural brasileiro, em especial o de poesia, interessava à Leminski, uma vez que ele tinha consciência que sua concepção de cultura e de poesia estava no mesmo nível daqueles que já tinham renome. Fez parte, então, do movimento concretista, mas estar preso em amarras de um movimento não condizia com a natureza da liberdade de sua linguagem, como podemos ler em trecho da entrevista concedida ao amigo Régis Bonvicino, intitulada “Paulo Leminski desconta tudo¹”:

eu tinha 17 anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando [...]. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de 10 a zero em qualquer desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri que há uma vontade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida que eu quero. (LEMINSKI, 1992, p. 176)

Para ele, ser concretista não significava somente fazer parte de um movimento, e, como alguém que se identificava com a contracultura, ser membro do grupo de concretistas talvez significasse o enquadramento de sua poesia em um determinado molde, mesmo que fosse um modelo que propunha libertar a poesia das fronteiras da palavra. O concretismo, segundo Leminski, era um modo de concepção da poesia, ia além do que defendiam Décio e os irmãos Campos. O poeta afirma que “a coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei”. Ser concreto vai muito além de defender um conceito de poesia, de acordo com ele,

¹ Entrevista publicada pela primeira vez no jornal GAM, Rio de Janeiro, 1976, e republicada em anexo a **Uma carta, uma brasa através**, em 1992.

e completa: “poesia concreta pra mim sempre foi consciência inter-semiótica e assimilação, pela criatividade, da Revolução Industrial, hoje é óbvio” (LEMINSKI, 1992, p. 176). O curitibano arremata seu posicionamento frente à poesia com as seguintes afirmações:

Poesia, pra mim, é a capacidade de produzir informação nova, em nível de linguagem. Quanto mais alta a novidade, melhor a poesia. Faço poesia desde que me entendo por gente e toda a vida me identifiquei com a classificação de poeta. Há anos, procuro transladar minha poesia para outros códigos além do verbal. Mas sem pressa nem desespero. Tenho uma consciência intersemiótica introjetada dentro do meu verbal. A palavra, a frase, a sintaxe, todas essas coisas do verbal, para mim, têm cor, sabor, peso, cheiro. Sou um poeta materialista. Todos os meus poemas acontecem. (LEMINSKI, 1992, p. 177)

Como podemos depreender das palavras de Leminski, ao falar de sua produção poética, as palavras se materializam diante de seu olhar de poeta, artesão da palavra. Pensar as palavras, desse modo, sugere ir além dos possíveis sentidos que elas possam adquirir em sua forma poética, mas considerar todos os seus aspectos, como a imagem e o som, por exemplo. Traço recorrente tanto nos poemas leminskianos quanto na escrita do romance-ideia **Catatau** (1975), como veremos mais adiante.

Sua produção como poeta foi além dos livros e ganhou notoriedade na Música Popular Brasileira; fez composições em parcerias com diversos cantores e compositores como Gilberto Gil, Moraes Moreira e Caetano Veloso. Este último gravou a música “Verdura” em seu disco “Outras palavras”, de 1981, cuja letra e melodia foram compostas por Leminski, que geralmente costumava ser letrista em suas parcerias. Sobre sua participação no cenário musical, Leminski afirma que: “em matéria de música popular, cheguei tarde na festa. Aprendi violão aos 26 anos. A máquina estava toda em andamento. Mas ainda deu para compor um pouco” (LEMINSKI, 1992, p. 178). Todo esse percurso pela produção artística de Paulo Leminski nos revela o quanto sua marca está impressa nas manifestações artísticas dos 70 e 80 do país.

A produção literária de Paulo Leminski começou efetivamente com a publicação em edição própria do romance-ideia **Catatau** em 1975, como resultado de 8 anos de dedicação à escrita desse experimento de linguagem. O romance-ideia, como o autor o subintitula, começou como um conto de oito páginas, “Descartes com lentes”. No ano seguinte, numa parceria com o fotógrafo Jack Pires, lança o foto-livro

Quarenta clics em Curitiba. De acordo com Alice Ruiz, esposa de vida e de poesia de Leminski, os poemas foram escritos antes das fotos: “quando o fotógrafo Jack Pires chegou com a proposta de fazer um livro em conjunto com Paulo, espalhamos as fotos dele pelo chão e fomos procurando, entre os poemas curtos, quais conversavam ou rimavam com aquelas imagens (RUIZ, 2013, p. 8).

Anos mais tarde, em 1980, são publicados dois livros de poemas: **não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase** e **Polonaises**, uma homenagem às suas raízes. Até então, todas essas edições eram próprias, geralmente não comercializadas e ficavam restritas aos leitores de Curitiba. Em 1983, esses livros são editados a nível nacional pela Brasiliense, mas os dois livros de poemas são publicados em um único volume sob o título de **Caprichos e relaxos**. Esse livro “é uma boa amostra da multiplicidade de interesses de Leminski, sob a forma de poemas assemelhando-se a frases de para-choques de caminhão, grafites, hai-kais, versos epigramáticos, poemas concretos e textos semióticos” (MARQUES, 2001, p. 19).

Em 1986, publica **Anseios Crípticos** pela Criar Editora, que consiste na parte I da segunda edição de 2001, intitulada **Ensaio e anseios crípticos** e publicada pela Editora Unicamp. Nesses textos, que vão de análises literárias a texto críticos e teóricos sobre poesia, arte e cultura, Leminski mostra sua escrita ensaística sem perder seu tom irônico e com uma linguagem direta, enxuta. Nesse mesmo ano, seu segundo romance é publicado, **Agora é que são elas**. Segundo o próprio Leminski, em entrevista publicada no suplemento cultural paranaense Nicolau, “é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje [...]. O romance hoje não é mais possível, **Agora é que são elas** é um romance sobre a minha impossibilidade de fazer romance”. (LEMINSKI, 1989, p. 9)

Já em 1987 sai a publicação de **Distraídos venceremos**, um livro em que há uma recorrência significativa de metapoemas: seu olhar de poeta volta-se agora para a própria poesia, de maneira mais demorada, embora a reflexão sobre o fazer poético/literário se faça presente em todos os seus livros até então. A partir daí, Leminski se dedicou a fazer as escolhas de sua nova produção, o “que ele chamou de ‘parnasiano chique’ iria para o **La vie en close**”, publicação póstuma, já que em 1989 deixa este mundo para virar o que já era, palavra. O livro seguinte reúne poesias inéditas e é lançado em 1996, **O Ex-estranho**, seguido de **Winterverno**, em 2001.

A coletânea de biografias de Cruz e Sousa, Matsuo Bashô, Jesus e Leon Trótski foi publicada pela primeira vez em 1990, com o título de **Vida**, um desejo que Leminski não pôde realizar em vida, segundo Alice Ruiz. Esse livro, acrescenta a poeta, “é, antes de qualquer coisa, um espelho, um parâmetro de outra vida. Não foi por acaso que o autor escolheu esses nomes para biografar”, pois são “seus modelos principais”, suas inspirações, cada um a seu modo, “poetas, santos, mestres, revolucionários, que representam quatro aspectos de uma mesma vida” (RUIZ, 2013c, p. 11).

No ano de 2004 mais um livro é publicado, um compilado de contos: **Gozo fabuloso**. Textos que, segundo Alice Ruiz, “Paulo foi desenvolvendo crônicas, pequenas ficções, para uma coluna assinada em jornal, para revistas ou para seu próprio prazer” (RUIZ, 2004, p. 11).

Por fim, em 2013, sob orientação de Alice Ruiz, foram lançados pela Companhia das Letras a reunião dos livros de poesia de Leminski, com o título de **Toda poesia**, bem como relançado o volume de **Vida**. A reunião de todos os livros de poemas de Leminski foi o livro de poesia mais vendido no ano de seu lançamento, o que nos mostra como os poemas leminskianos já faziam parte do gosto do grande público.

3 CONVERSANDO SOBRE INUTENSÍLIOS

3.1 “letras, literatura”

Dedicar-se aos estudos da literatura, em qualquer que seja a época, significa deparar-se com muitas concepções acerca de sua natureza. Isso é tão óbvio quanto pertinente ao desenvolvimento dos textos de teoria e crítica literária, traduzindo-se em um assunto inesgotável, assim como a própria essência da literatura. Sendo assim, questões sobre o que é, de fato, literatura, qual sua função, ou como se dá a construção do texto literário são temas recorrentes não só em textos que se propõem a estudar literatura, mas em textos literários. É quando a literatura volta seu olhar para si mesma e o texto fala de si, numa metalinguagem despida de qualquer pretensão de chegar a um fim acabado: a poesia (no sentido mais amplo possível) verte a linguagem que lhe é própria, aquela que permeia os interstícios das palavras, para falar de si; a poesia se olha no espelho e o que vê é duas vezes mais encantador, no nosso ponto de vista.

Esse retorno ao mesmo tema, o de buscar definir a literatura, sobretudo no meio teórico-filosófico, é importante para tentarmos compreender como se dá a relação entre as concepções de literatura e as particularidades das situações histórico-sociais de quem as concebe, além de nos mostrar como o pensar sobre discurso literário é algo passível de variações. Nesse viés, pensar a escrita literária e sua essência é tarefa comum não só aos críticos, mas aos poetas, e, para muitos deles, tais questionamentos indicam os rumos de sua criação e movem os moinhos de sua escrita. Paulo Leminski é um desses escritores cujos textos, de forma recorrente, se põe a pensar sobre si mesmos de maneiras diversas, seja em torno da figura do poema, do poeta, da função da literatura, ou da linguagem. Devido sua atuação também como crítico literário e pensador da cultura em geral, sua concepção de literatura/arte está presente em sua produção crítica-ensaísta. Nessa perspectiva, propomos um estudo da escrita leminskiana que se volta para si mesma: como o fazer literário se delineia como tema e como processo de escrita em seus textos, tanto em poesia quanto em prosa. A fim de alcançar tal objetivo, convém esboçar alguns pontos de vista dentro da teoria da literatura e da filosofia sobre a função do texto literário e o que a torna bela.

3.2 Poesia, este inutensílio

Devido ao fato de partilhar dos ideais do movimento de contra-cultura brasileira, Leminski considerou, por algum tempo, que a literatura poderia ser um instrumento de resistência e luta, chegando a se considerar um poeta engajado e a afirmar, em uma de suas cartas (1976 a 1981) a Régis Bonvicino, que “nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia” e que “o poeta tem que ser mais que poeta” e deixar que “a História chegue em você [...] te envolva e te engaje” (LEMINSKI, 1992, p. 42). Porém, ao longo dos anos, deu-se conta de que a sua poesia era feita de liberdade, sem amarras pré-estabelecidas. Tal mudança de postura é admitida no ensaio “Teses, tesões”, quando fala do “conflito *na passagem* de uma visão utilitária para uma visão inutilitária” da poesia. O autor entende ainda que todo percurso é passível de mudança e optou por não atualizar seus textos reunidos no volume de crítica **Anseios críticos** (1986), em que reúne textos críticos publicados anteriormente em jornais e revistas: “Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Preferi apresentar, no espaçotempo [sic] de um só livro, o panorama de um pensamento mudando” (LEMINSKI, 2012, p. 18). O poeta curitibano, então, mostra sua mudança de concepção da literatura enquanto sua função à medida que compreende a poesia como “a liberdade da minha linguagem”, para citarmos o poema “Limites ao léu”, o qual iremos analisar mais adiante. A fim de tecermos um diálogo entre o crítico Leminski e importantes nomes de pensadores da literatura a respeito dessa temática, da função exercida pela literatura, passemos a um panorama teórico a respeito de tal inquietação.

Embora os estudos de literários considerem as produções da Era Clássica como literatura, esse termo, como o conhecemos hoje, textos de cunho imaginativo e artístico, em linhas gerais, só foi formulado no século XIX e desenvolvido no século seguinte graças às teorias dos Formalistas russos e dos Novos Críticos que buscaram no texto elementos mais estruturais que filosóficos, a fim de traçar sua literariedade. Atrelada à discussão sobre as conceituações da literatura está aquela que diz respeito a sua função para a humanidade e o que a torna insubstituível.

Horácio, para resumir a visão clássica, já tinha uma resposta simples e acabada para esse questionamento: a literatura, ou a poesia, seria, ou deveria ser, *dulce et utile*. Concepção ligada, principalmente, à natureza da poesia, acreditava-se que ela deveria proporcionar conhecimento e deleite, concomitantemente.

Já no século XX, Wellek e Warren, em seu **Theory of literature** (1949), dizem que “é mais viável correlacionar as visões de ‘doce’ e ‘útil’ com a função da literatura que com sua natureza” (2003, p. 24), como pretendeu o poeta grego. Os teóricos dissertam a respeito da função da literatura como um desdobramento da definição horaciana e buscam aprofundar as significações possíveis para o uso desses dois adjetivos ligados à literatura. Sendo assim, poder-se-ia considerar que a função da literatura seria apenas divertimento, brincadeira, o doce, ou apenas didática, utilidade. Porém, a junção dessas duas características, simultaneamente, é que traduz a função da literatura, mas é preciso ir além: “ ‘útil’ é equivalente a ‘que não é perda de tempo’, não a uma forma de ‘passar o tempo’, algo que mereça atenção séria. ‘Doce’ é equivalente a ‘não aborrecimento’, ‘não dever’, ‘sua própria recompensa’” (WELLEK E WARREN, 2003, p. 25). Útil e doce, então, equivalem a não ser algo que signifique apenas um passatempo, mas também que não expresse um propósito, uma obrigação. A arte traz algo em si que instrui sim, de acordo com Wellek e Warren, mas ela não tem esse propósito, como um tratado científico ou filosófico o teria, por exemplo. Essa instrução diz respeito a mostrar como os seres humanos se portam e como é sua natureza, e é acompanhada de um tipo de prazer sublime, superior aos deleites corriqueiros. O prazer que a literatura proporciona é

superior porque é prazer em um tipo superior de atividade, isto é, a contemplação não aquisitiva. E a utilidade – a seriedade, a instrução – da literatura é uma seriedade prazerosa, isto é, não é a seriedade de um dever que deve ser feito ou de uma lição a ser aprendida, mas uma seriedade estética, uma seriedade da percepção. (WELLEK E WARREN, 2003, p. 26)

A superioridade da experiência que a literatura, a arte, proporciona é de ordem estética, um prazer estético. Não há como dissociar a instrução do prazer, pois essa fusão é que constitui a função da literatura, sua característica de superioridade. Os teóricos americanos estabelecem a função da literatura sempre de maneira binária, como uma extensão do pensamento clássico. Atentam ainda para outros questionamentos, como o saber veiculado por ela, o que está ligado à concepção de função por eles estabelecidas, uma vez que reconhecem sua utilidade.

A respeito desse prazer superior, que só a arte é capaz de oferecer ao apreciador, que Edgar Allan Poe nomeia de contemplação do Belo. O poeta explica:

Aquele prazer que é, ao mesmo tempo, o mais puro, o mais elevado e o mais intenso deriva-se, asseguro, da contemplação do Belo. Somente na contemplação da Beleza achamos possível atingir aquela elevação aprazível

da alma, que denominamos Sentimento Poético e que tão facilmente se distingue da Verdade que é a satisfação da Razão, ou da Paixão, que é o excitação do coração. (POE, 2009, p. 91)

Percebemos que Poe, para caracterizar a função da poesia, faz o contraponto entre prazer e razão, instrução. A fruição da obra de arte resulta na elevação da alma, o que leva ao prazer estético, sensação que não é possível adquirir a não ser diante da leitura de um poema ou apreciação de uma pintura. É um prazer causado pela obra, mas que dialoga com traços individuais: uma imagem ou comparação em um determinado poema pode oferecer prazer estético mais intenso em umas pessoas que em outras, devido as suas experiências individuais de leituras de mundo e de outras obras também. No entanto, o elemento que irrompe esse prazer está sempre presente na obra de arte.

O saber, presente na obra literária, é o mesmo que aparece na história, biologia e filosofia, porém, pode-se dizer que é mais abrangente, já que faz parte de uma experiência estética, portanto, superior. A mesma ideia podemos encontrar na **Aula** (1978) inaugural de Roland Barthes, no Collège de France, em 1977, quando diz que “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (2007, p. 18). Barthes assemelha o saber da literatura à pedra de Bolonha que apenas irradia à noite uma luminosidade outrora recebida pela luz do sol. Não há pretensão de iluminar, assim como não há o propósito de compor um saber por parte da literatura. Não há fetichização dos saberes porque a literatura, como falaram os teóricos americanos, ela não suporta um dever, uma lição a ser aprendida.

Wellek e Warren esclarecem que falar da função da literatura no âmbito social requer que os poetas e teóricos enalteçam o lado útil em detrimento do deleitável, demonstrando que deve haver sempre uma relatividade quanto à discussão de tal assunto, pois, segundo eles, “sua função principal e primordial é a fidelidade à sua própria natureza” (2003, p. 35).

T. S. Eliot, ao discorrer sobre a função da poesia, aborda essencialmente esse aspecto no ensaio “A função social da poesia”, em detrimento da prosa literária. Antes de atingir esse ponto, especificamente, o autor ressalta aquela que ele considera a sua função mais óbvia: a de proporcionar prazer ao leitor. Contudo, além de oferecer prazer, na poesia “existe sempre a comunicação de uma experiência nova qualquer, ou qualquer nova apreensão do que é familiar, ou ainda a expressão de algo

que experimentamos mas para que nos faltam as palavras, que alarga a nossa consciência ou apura a nossa sensibilidade” (ELIOT, 1997, p. 58). Esse seria o proveito individual da literatura, uma vez que o familiar aparece na poesia de maneira renovada por conta do arranjo das palavras feito pelo poeta. A razão para Eliot exaltar o prazer em detrimento da instrução que a poesia possa passar está no fato de que essa última é presente sobretudo na prosa. Para ele, a poesia contém uma função social de que a prosa não dispõe e que vai além de proporcionar deleite individual ao leitor, pois ela carrega a essência da nacionalidade de um povo, ou os interstícios mais particulares que só a língua local de determinada região encerra. Sendo assim, a poesia tem um caráter muito mais nacional que a prosa, pois ela está ligada à expressão de emoção por meio da língua, enquanto a prosa busca primordialmente repassar uma informação:

[...] a poesia se relaciona primeiramente com a expressão do sentimento e da emoção, esse sentimento e emoção são particulares, enquanto o pensamento é geral. É mais fácil pensar do que sentir em língua estrangeira. Por isso, nenhuma outra arte é mais teimosamente nacional do que a poesia. Um povo pode ter sua língua retirada, suprimida e outra imposta em seu lugar nas escolas, mas se esse povo não for ensinado a sentir numa nova língua, a antiga não foi de facto extirpada e reaparecerá na poesia, que é o veículo do sentimento. (ELIOT, 1997, p. 59)

De acordo com o pensamento de Eliot, a poesia tem uma função social suficientemente nacional, que se traduz em condensar as particularidades nacionais de um dado povo, uma vez que ela, a poesia, é o sentir numa língua e essa é a língua materna, ou, pelo menos, uma língua estrangeira, em que há um excelente domínio da língua estrangeira. Sentir em outra língua que não seja a sua, se seguirmos o pensamento de Eliot, significa compreender as peculiaridades mais ínfimas, tanto da língua quanto dos aspectos locais. Isso equivale a saber *sentir* numa nova língua.

Embora Eliot discorra apenas sobre a função da poesia, sua visão é importante para esta discussão porque nos leva a pensar a literatura, especialmente a poesia hoje, na era da globalização das informações e culturas, como um veículo que possa aglutinar as singularidades locais através da experiência que a poesia é capaz de proporcionar.

Outro pensador da literatura que traz uma ótica interessante para a nossa discussão sobre a função da literatura é Anatol Rosenfeld, em **Estrutura e problemas da obra literária** (1976). Para ele, toda obra de arte, não somente a literatura, deve essencialmente transformar o que é já conhecido, cotidiano, familiar em uma

experiência completamente nova e única, dotada do que designa como “informação estética”. O autor da obra literária deve, então, realizar essa transformação com maestria, a fim de proporcionar no leitor essa nova vivência do gosto, afinal a literatura fala principalmente daquilo que é comum a todas as relações humanas. Assim Rosenfeld declara:

De um modo geral, a literatura amplia e enriquece a nossa visão da realidade de um modo específico. Permite ao leitor a vivência intensa e ao mesmo tempo a contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana. Nem a nossa vida pessoal, nem a ciência ou filosofia permitem em geral esta experiência ao mesmo tempo uma e dupla. (ROSENFELD, 1976, p. 55)

O crítico alemão fala da função da literatura de maneira mais ampla e de como ela é capaz de contribuir para o desenvolvimento do ser humano ao potencializar as relações e a realidade de maneira que ela possa, ao mesmo tempo, ser vivenciada e proporcionar um pensamento crítico quanto a essa experiência. Desse modo, o leitor de Édipo, por exemplo, pode viver o horror de um parricídio, ao mesmo tempo que essa mesma experiência está distante dele. Do mesmo modo que se vive e não se é Emma Bovary ao ler o romance. É essa distância que possibilita a contemplação crítica da qual fala Rosenfeld. Experiências de conhecimento úteis para a formação humana são ofertadas também pela filosofia, história e outras ciências, mas a literatura as proporciona de maneira potencializada, pois amplia a noção da realidade.

A obra literária não suporta ideologia, uma “função ideológica”, de disseminar valores e ideias de ordem degradantes. A literatura não encerra ideologia corruptora porque se assim o fizer ela se torna panfletária e vira pretexto, apenas veículo e não fim. “A grande obra de arte, assim parece, repele, pela sua própria estrutura, a corrupção de ideias” (ROSENFELD, 1976, p. 59). Não significa dizer que não seja possível encontrar em uma obra traços de ideologias, concepções de mundo, política, sociais, ou mesmo valores morais, mas que a literatura não está a serviço delas e não tem esse propósito. É importante salientar ainda que a presença de tais valores numa obra literária somente “obtem relevância estética quando assimilados e absorvidos na organização literária total da obra” (ROSENFELD, 1976, p. 62). Pensamos, sobretudo, no papel do crítico, pois a presença de ideologias e filosofias presentes na obra literária não devem se sobressair na análise somente por existirem lá, mas quando elas fizerem parte da estrutura profunda e estética da obra.

Todas essas concepções da função da literatura, da poesia, ou da obra de arte em geral, condizem com as reflexões, em maior ou menor grau, sobre a sua relação com o modo em que se lia o mundo e a situação histórico-intelectual de cada teórico.

Antoine Compagnon, em sua aula inaugural no Collège de France, em 2006, publicada sob o título de **Literatura para quê?** (2009), retoma todas essas concepções a fim de inquietar seus ouvintes sobre a função que pode a literatura exercer hoje em meio a nossa revolução midiática, numa época em que seu espaço nas atividades sociais está cada vez mais reduzido.

Ele começa enumerando as principais definições sobre o poder da literatura desde os clássicos até os modernos, dividindo-as em três categorias e mais uma quarta: a primeira é a clássica, abordada logo no início deste texto, a de que a literatura instrui ao mesmo tempo que deleita; a segunda deriva do pensamento iluminista de que a literatura tem o poder libertador da alma e das injustiças do mundo, uma vez que o indivíduo ao usufruir dela livra sua mente do obscurantismo das religiões e consegue compreender o mundo de forma ainda mais clara; a terceira definição do poder da literatura, a dos modernos, está ligada à ideia de que ela é o que falta à linguagem cotidiana e, por isso, “fala a todo mundo, recorre à língua comum, mas ela faz desta, uma língua particular – poética ou literária ... a ultrapassagem dos limites da linguagem ordinária” (COMPAGNON, 2009, p. 37); a quarta definição é a dos pós-modernos que defendem a recusa da literatura a toda forma de poder, de função no mundo, a não ser o voltar-se para si mesma, afirmando sua neutralidade absoluta. Esse quarto poder da literatura, diz Compagnon, seria “somente uma variante extrema do terceiro, e a ponta aterradora do moderno (2009, p. 41).

Após fazer esse levantamento temporal das concepções de possíveis funções da literatura, Compagnon expõe sua inquietação, que parece ser a dos professores e estudiosos de literatura em geral, a respeito de pensar sobre essa função hoje. Como defender e argumentar a favor da presença da leitura de literatura nas escolas e no mundo. Dentre as visões apresentadas, aquela que mais parece se adequar ao momento em que vivemos é a correlação do poder da literatura com a propriedade de contribuição para a construção do caráter moral do ser humano:

Para que ler? Outras representações rivalizam com a literatura em todos os seus usos, mesmo moderno e pós-moderno, seu poder de ultrapassar seus

limites da linguagem de se desconstruir. Há muito tempo ela não é a única a reclamar para si a faculdade de dar forma à experiência humana. O cinema e diferentes mídias, ultimamente consideradas menos dignas, têm uma capacidade comparável de fazer viver. A literatura não é mais um modo de aquisição privilegiado de uma consciência histórica, estética e moral, e a reflexão sobre o mundo e o homem pela literatura não é mais corriqueira. (COMPAGNON, 2009, p. 45-46)

Pensar em como a literatura pode contribuir para a formação humana hoje também envolve o fato de que outras mídias, o cinema já há algum tempo, e a internet, mais recentemente, concorram com ela nessa construção de experiências e de personalidade. Em vista disso, Compagnon ressalta a importância do ato da leitura para essa formação individual e busca argumentos em autores que já pensavam isso há não muito tempo, como Samuel Johnson e Harold Bloom, só para citar alguns. Para o primeiro, “o único fim da literatura é tornar os leitores capazes de melhor gozar a vida, ou de melhor suportá-la” (JOHNSON *apud* COMPAGNON, 2009, p. 48), ao passo que Bloom atesta que a leitura, “a resposta final à pergunta – ‘por que ler?’ –, é que somente a leitura intensa, constante, é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo.” (BLOOM *apud* COMPAGNON, 2009, p. 49). Para complementar essas ideias, o professor francês ainda diz que “a literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros –, ela arruína a consciência limpa e a má-fé”. E ainda: “Ela pensa, mas não como a ciência ou a filosofia. Seu pensamento é heurístico (ela jamais cessa de procurar), não algorítmico: ela procede tateando, sem cálculo, pela intuição, com faro” (COMPAGNON, 2009, p. 50, 51)

Embora haja, na fala de Compagnon, vários testemunhos da defesa do poder da literatura como contribuição para a formação de um eu, ele questiona tais argumentações pelo fato de elas não considerarem outros fatores (que também exercem tal função) e insistirem no “só a literatura, só a leitura, só o romance”. Não é apenas a literatura que detém tais privilégios. Pode adquirir experiências e construção da identidade e conhecimento através de outras artes, do cinema, da filosofia... É então que o autor atenta para o diferencial que, segundo ele, a literatura comporta:

Toda forma de narração, que compreendem o filme e a história, falam-nos da vida humana. O romance o faz, entretanto, com mais atenção que a imagem móvel e mais eficácia que a anedota policial, pois seu instrumento penetrante é a língua, e ele deixa toda a sua liberdade para a experiência imaginária e para a deliberação moral, particularmente na solidão prolongada da leitura. Aí o tempo é meu. Sem dúvida posso suspender o desenrolar do filme, pará-lo em uma imagem, mas ele durará sempre uma hora e meia, ao passo que eu dito o ritmo de minha leitura e das aprovações e condenações que ela suscita em mim. Eis por que a literatura continua sendo a melhor introdução

à inteligência da imagem. [...]. A literatura não é a única, mas é mais atenta que a imagem e mais eficaz que o documento, e isso é suficiente para garantir seu valor perene: ela é *A vida: modo usar*, segundo o título impecável de Georges Perec. (COMPAGNON, 2009, p. 55)

Vemos no trecho acima a comparação muito válida entre a leitura de um romance e um filme, e a conclusão de como o ato da leitura, embora contenha experiências parecidas quanto a construção moral e intelectual de uma pessoa, supera a imagem em movimento. E isso só é possível porque a literatura forma imagens através da linguagem, o que as tonam ainda mais eficazes.

Vale destacar, na fala de Compagnon, como a literatura, através da linguagem, instiga a imaginação, traz novos mundos à tona e é fundamental para compor nosso repertório cultural e pôr o mundo diante dos nossos olhos. Entretanto, ela não é a única a fazer isso, mas é a única que o faz por meio da linguagem. Leminski já pensava nessa imediatez das mídias culturais como influência para a poesia há 50 anos, quando dividia o espaço da poesia com o discurso enxuto da publicidade. Para ele, era preciso que sua poesia chegasse até as pessoas, nas massas, mas não de maneira passiva. A linguagem da poesia deveria mexer com suas mentes, não pelo assunto, mas por meio do manuseio das palavras.

Para falar acerca da função da literatura, Leminski evidencia o contexto capitalista, no qual estamos inseridos, que transformou a arte em mercadoria. Desse modo, cabe ao escritor encontrar meios de assegurar a liberdade da obra de arte e mantê-la livre das amarras ideológicas e panfletárias. De acordo com Leminski, a arte, em especial a literatura, tem um caráter revolucionário em si porque ela rompe com os limites da comunicação do cotidiano. A arte deve buscar sua liberdade “nos pequenos gestos *kamikazes*, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras. A liberdade é ouro. Tem que ser garimpada” (LEMINSKI, 2012, p. 54). Em outro texto ensaístico, o poeta discute o mesmo assunto e cita Adorno para reforçar sua concepção de arte como “inutensílio”: “Para Adorno, crítico e leitor das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutilidade. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria (LEMINSKI, 2012, p. 50)

Em sua obra teórico-filosófica, Maurice Blanchot discorre a respeito da escrita literária, ou *écriture*, e seus traços essenciais, bem como expressa sua concepção de arte e de literatura. Nesse viés, o filósofo francês fala sobre o caráter

de *désœuvrement* da obra de arte, cuja tradução para o português seria ‘ociosidade’. O termo deve merecer um olhar mais atento de nossa parte, pois interpretá-lo a partir dessa conotação não comporta o significado da palavra em francês e nem a ideologia que encerra. O *désœuvrement* está ligado à ideia da inutilidade da obra de arte perante o mundo, sem constituir-se como instrumento de intervenção deliberada no mundo prático. A própria obra exige do artista esse desapegar da utilidade do mundo.

Jamais um artista será capaz de elevar-se, através do uso que faz de um objeto no mundo, ao nível do quadro onde esse objeto tornou-se pintura, jamais poderá bastar-lhe colocar esse uso entre parênteses, neutralizar o objeto para entrar na liberdade do quadro. Pelo contrário, é porque, por uma inversão radical, ele já pertence à exigência da obra que, ao olhar tal objeto, ele não se contenta, em absoluto, em vê-lo tal como poderia ser se estivesse fora de uso, mas faz do objeto o ponto por onde passa a exigência da obra e, por conseguinte, o momento em que o possível atenua-se, as noções de valor, de utilidade, se apagam, e o mundo “dissolve-se” (BLANCHOT, 2011, p. 42).

É interessante ressaltar que a inutilidade da obra de arte, seja pelo ponto de vista de Blanchot ou de Leminski, não significa que o artista não tome o mundo como lugar de origem de sua criação, sem se utilizar de nenhum de seus elementos. Ao contrário disso, a exigência da obra para realizar-se faz com que o olhar do artista para o objeto se tornar arte, como o exemplo da pintura na citação acima, seja já ausente de sua utilidade e sim como objeto de arte. A literatura, a partir dessa noção, não serve como mediação, ela constitui-se por si só. Ela é (BLANCHOT, 2011, p. 12). Isso não implica dizer que esteja desvincilhada do mundo, uma vez que, como atesta Roland Barthes, a literatura faz girar os saberes e não os fetichiza, como os discursos epistemológicos. É a própria dramatização da linguagem. (2007, p. 18-19). Ainda sobre o artista e essa exigência da obra, Blanchot fala: “Quem não pertence à obra como origem, quem não pertence a esse outro tempo em que a obra se preocupa com sua essência, jamais fará obra. Mas quem pertence a esse outro tempo, pertence também à profundidade vazia do *désœuvrement* onde do ser ele nunca logrou fazer nada.” (2011, p. 42). Vejamos um metapoema leminskiano no qual é possível inferir a ideia de *désœuvrement* blanchotiana:

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

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

está apenas (LEMINSKI, 2013b, p. 45)

Por meio do paralelismo entre “árvore” e “poema”, podemos perceber que o conceito de poesia sugerido pelo poema consiste na presença de uma não-finalidade prática para o fazer poético, para a poesia, como sugere o verso “que valha a pena”. Não há o que se explicar ou racionalizar na poesia, no fazer poético: ela “está apenas”, assim como “a árvore”, “o vento”, “o sol” e “a lua”. Não há uma finalidade, apenas existem sem ter um porquê.

O escritor, na concepção de Blanchot, é impulsionado por uma força inexplicável e incontrolável da própria obra de arte que o condiciona à execução da escrita e este atende a seu chamado. O mito utilizado por Blanchot para representar esse chamado da escritura, e, por conseguinte, o entregar-se do escritor à ela, é o mito de Orfeu e Eurídice. Ao resgatar sua amada do mundo noturno e subterrâneo do Hades, Orfeu sabe que sua única restrição para obter o sucesso do resgate consiste em não olhar para trás, para sua adorada Eurídice, uma vez que essa ação a transformaria em estátua de sal. Entretanto, sua paixão por ela não lhe permite negar esse olhar, entregar-se a esse chamado. Orfeu perde-se na noite:

“Ele perde Eurídice porque ele a deseja além dos limites medidos pelo canto, e ele perde a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova do *désœuvrement* eterno” (BLANCHOT, 2011, p. 188).

O escritor, como Orfeu, entrega-se à exigência da obra e se perde na noite, antes de resgatá-la à claridade do dia. A obra o retira da luz do mundo e o mergulha na essência do *désœuvrement* da noite.

Encontramos o diálogo da ideia do *désœuvrement*, sobretudo, com o termo “in-útil” ou “in-utensílio”, empregados para caracterizar a literatura, bem como a obra de arte como um todo. Leminski relaciona a poesia e sua “inutilidade” com as coisas corriqueiras da vida que dão não só prazer, mas sentido à existência humana, sem que haja uma explicação para tal.

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. [...] Fazemos as coisas úteis para ter acesso a esses dons absolutos e finais. [...]

Coisas inúteis (ou “in-úteis”) são a própria finalidade da vida. [...] A poesia é o princípio do prazer do uso da linguagem. [...] A função da poesia é a função do prazer na vida humana. Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um *lucro* ideológico. (LEMINSKI, 2012 p. 86-87)

O poeta equipara a poesia, o uso da linguagem fora de sua finalidade propriamente comunicativa, às situações da vida que buscamos como motivação de bem-estar e felicidade. De acordo com o que ele chama de “ditadura da utilidade”, essas coisas não encontram lugar de peso em nossa sociedade, uma vez que não são empregadas a gerar algum tipo de lucro.

Segundo o poeta, o sistema capitalista no qual vivemos tende a transformar tudo em mercadoria, criando uma falsa sensação de liberdade, principalmente se pensarmos em termos de arte. O consumo de mercadorias pressupõe que estas sirvam para um determinado fim, para que tenha valido a pena o que foi gasto com tal produto. Dessa forma, garantir a liberdade da arte, no caso da literatura, deve ocorrer pela linguagem, por sua propriedade de desestabilizar os signos: “a poesia, de certa forma, é, nada mais, nada menos que um ramo rico da surpresa, movimento da linguagem em direção ao desconhecido” (LEMINSKI, 2012, p. 144).

3.3 O Belo e a escrita leminskiana

Um dos traços mais característicos da escrita poética de Paulo Leminski é sua precisão e poder de síntese quanto ao manuseio das palavras. Em uma de suas últimas entrevistas, concedida ao Suplemento Cultural Nicolau, o polaco fala desse gosto pela palavra concentrada, contida por uma ideia-lâmina, rápida e cortante. Para ele, é nisso que consiste a sua busca por beleza, a busca que move todo e qualquer artista:

Minha linguagem é “pan-pan!” Jamais você vai me ver usar uma palavra tipo “esplêndida”, uma construção invertida, isto não sou eu. As minhas coisas são as ideias em carne viva e osso, assim, na sua frente. Procuro isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido a beleza é didática. Viver sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonitinho, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso ver o belo que, para mim, nasce da ideia. A ideia é que tem ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada (LEMINSKI, 1989, p. 10).

O poeta, então, revela o que é belo em sua arte: o falar direto, a construção do sentido, da ideia, da maneira mais direta possível. A beleza da poesia reside no ato de esconder, mais que explicar as coisas. Leminski diz ainda que seu olhar de poeta foi o responsável por lhe proporcionar um lugar amigável na publicidade, área em que trabalhou por considerável tempo: “Sou incapaz de usar uma palavra a mais. A busca de síntese para mim é fundamental. Primeiro eu era poeta, depois descobri a publicidade” (LEMINSKI, 1989, p. 10).

A busca pela beleza é o que move os artistas em sua jornada em direção a sua arte. Assim como pensar sobre a função da arte, especificamente, da literatura e da poesia, traçar um panorama dos principais filósofos a esse respeito se faz necessário para entendermos como Leminski constrói sua poesia, buscando o que ele considera belo, a síntese. É interessante fazermos um contraponto entre a ideia de beleza de Leminski e as concepções do belo de filósofos cujos estudos são referência desse assunto, como Kant, Plotino, Baumgarten, Schelling, Hume e Hegel. Para isso, tracemos um breve panorama dos conceitos do belo na arte

Segundo Kant, “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (2012, p. 57). Contraditoriamente e diferentemente do pensamento platônico, a beleza não repousa no objeto contemplado, mas no indivíduo que a contempla. Entretanto, como explicar o caráter universal do belo, uma vez que a beleza se dá no plano individual? Para chegar a essa frase de conclusão tão sumária, Kant tece conceitos sobre juízo de gosto, juízo estético, complacência e interesse e os articula de modo a conceituar o belo universal.

O juízo de gosto kantiano é determinado pela faculdade da imaginação, de acordo com a complacência, aquilo que apraz ou não, e “não é, pois, nenhum juízo de conhecimento; por conseguinte, não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 2012, p. 38). O prazer ou desprazer em relação a algo não passa pela mediação do conhecimento, e está ligado à sensação do ser ao entrar em contato com o objeto, sem que a razão interfira nesse processo. É por isso que afirmar que algo é aprazível implica dizer que essa sensação de prazer é inteiramente individual, ligada ao fator empírico do sujeito, e não é submetida à lógica da razão.

O agradável, o belo, o bom designam, portanto, três relações diversas das representações ao sentimento de prazer e desprazer, com referência ao qual distinguimos entre si objetos ou modos de representação. Também não são idênticas as expressões que convêm a cada um e com as quais se designam

a complacência nos mesmos. Agradável chama-se para alguém aquilo que o deleita; o belo, aquilo que meramente o apraz; bom, aquilo que é estimado, aprovado, isto é, onde é posto por ele um valor objetivo. (KANT, 2012, p. 46)

A partir do gosto, que se constitui como a faculdade de ajuizamento de um objeto, tem-se o discernimento desses três conceitos: o agradável está mais ligado à ideia de satisfação e gozo, enquanto o belo é algo que apraz desinteressadamente e livre de todo e qualquer conceito, do contrário tem-se o bom. Dizer que algo é bom significa dizer que é agradável e que foi submetido a um juízo de razão, pois representa um fim: “isso é bom para”. O belo, entretanto, é livre de toda e qualquer conceituação, e apraz desinteressadamente, ou seja, com total liberdade.

Plotino diz que há uma beleza relacionada às experiências sensíveis, mas que há também aquela que é anterior ao corpo, uma beleza superior que não seria determinada ou percebida pelos órgãos dos sentidos, mas que fosse intuída pela alma: “belezas mais elevadas que escapam ao âmbito da percepção sensitiva: as que a alma intui e expressa sem órgão algum” (PLOTINO, 2012, p.52). Podemos inferir a correspondência entre a intuição da alma de Plotino e a faculdade da imaginação de Kant: é a faculdade do ser humano que permite perceber e/ou intuir a beleza das coisas. A diferença entre os dois pensadores está no fato de que Plotino acredita que o “Bem, que está além do belo e que é sua fonte e seu princípio” (PLOTINO, 2012, p. 58), ao passo que Kant considera o bom (ou bem) aquilo que apraz, passando pela racionalização, por um conceito, o que não cabe ao Belo que, por sua vez, é livre de interesse e conceito.

Em Baumgarten, a beleza estética é designada como beleza universal do conhecimento sensitivo e consiste no consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade:

[...] consenso este que se manifesta como a beleza das coisas e dos pensamentos, que deve ser distinguida, por um lado, da beleza do conhecimento, da qual é a primeira e principal parte, e, por outro, da beleza dos objetos e da matéria, com que é errônea e frequentemente confundida, devido ao significado genérico da palavra “coisa”. As coisas feias, enquanto tais, podem ser concebidas de modo belo; e as mais belas, de modo feio [...]. A beleza universal do conhecimento sensitivo é a beleza das enunciações... (BAUMGARTEN, 2012, p. 74-75)

Baumgarten defende ainda uma harmonia entre a faculdade da imaginação, a aptidão natural para fantasiar, e as outras do espírito humano, a fim de que haja um refinamento estético que pode ser alcançado por meio de exercícios

estéticos. Aqui nos interessa a maneira como o filósofo leva em consideração o modo de conceber a beleza das coisas, de acordo com o discurso, pois é a poesia a arte que faz isso por excelência: criar a beleza de mundos por meio da palavra. Percebemos, então, que diferentemente do pensamento kantiano, Baumgarten vê a beleza na racionalização do enunciado, no conceito que é feito das coisas. Ainda assim, há um consenso entre os pensamentos dos dois filósofos de que a beleza não está apenas na obra em si, mas no juízo que o indivíduo faz dela. Leminski percebe tal processo como a presença da poesia no receptor: “Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir a poesia” (LEMINSKI, 2012, p. 132).

Já para David Hume, a beleza pode existir de várias maneiras, a depender do espírito de quem contempla o objeto, recusando a possibilidade da existência de uma “beleza real” ou uma “deformidade real”. A beleza, para Hume, depende do uso dos sentidos feito pelo indivíduo, pois beleza e experiência estão, nesse caso, ligadas. Para ele, o que há é uma tentativa da humanidade em estabelecer um padrão de gosto que nunca será perfeito, posto essa é a condição individual do julgamento da beleza, embora essa busca seja contínua (HUME, 2012, p. 95). O pensamento de Hume se aproxima do de Kant no que diz respeito ao fato de não haver racionalização, pois ela é o resultado do livre jogo das faculdades do apreciador em relação à obra de arte, o que resultará na experimentação do sentimento da beleza. Para que essa experiência aconteça é indispensável que o indivíduo disponha da “*delicadeza da imaginação necessária para alguém ser sensível às emoções mais sutis*” (HUME, 2012, p. 99). Além disso, a contemplação de uma obra deve ser livre de todo preconceito por parte do indivíduo, só assim poderá haver uma verdadeira apreciação da beleza de uma obra, ou o que se pode dizer de mais próximo dela, uma vez que os órgãos da imaginação estão geralmente comprometidos com algum tipo de vício que impede tal plenitude de experiência da beleza. Daí resulta que o crítico de arte deve ter uma sutileza de espírito ímpar, pouco comum na maioria dos seres humanos.

Em seu texto “Sistema do idealismo transcendental”, Friedrich Schelling discorre acerca das características da verdadeira obra de arte: ela guarda em si o finito e o infinito numa relação de completude. “A obra de arte reflete-nos a identidade da atividade consciente e não consciente” (SCHELLING, 2012, p. 176). O artista, por meio de um processo consciente de criação, expressa na obra algo dotado de

infinitude não consciente, cuja explicação lhe escapa, transformando a obra, que é finita, em desdobramentos infinitos:

O caráter fundamental da obra de arte é, portanto, uma *infinitude não consciente* [síntese de natureza e liberdade]. A despeito do que pôs em sua obra como propósito explícito, o artista parece ter representado nela, instintivamente, algo como uma infinidade que nenhum entendimento finito é capaz de desenvolver por completo [...]. Assim ocorre em toda obra de arte verdadeira, na medida que ela é passível de uma interpretação infinita, como se houvesse nela uma infinidade de intenções que nunca se pode dizer se estava posta no próprio artista ou se antes repousava meramente na obra de arte. (SCHELLING, 2012, p. 176)

Se pensarmos a poesia como exemplo da obra de arte de Schelling, compreendemos que o poder de fundar múltiplos universos de significados é possível através da junção de palavras que formam imagens que nenhuma outra obra de arte é capaz de fazer, uma vez que a poesia, pelas palavras, toca nossa faculdade da imaginação de maneira singular. Tal infinidade se dá na obra de arte, como diz Schelling no trecho acima, de forma não consciente por parte do autor como desdobramento dos elementos conscientes presentes na configuração dada por ele a sua obra. A verdadeira obra de arte, assim, mostra-se como se tivesse sido projetada com infinitas intensões.

Em Hegel, a beleza da obra de arte deve transcender o dado sensível para chegar ao dado espiritual, a fim de atingir o grau de liberdade da alma do indivíduo apreciador. A arte romântica, em detrimento da arte clássica, consegue transpassar o dado material e chegar ao espiritual, pois “a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende essa Forma e seu modo de expressão” (HEGEL, 2012, p. 192). Para ele, o belo

é a espiritualidade configurada, o ideal; mais precisamente, o espírito absoluto, a própria verdade. Essa região da verdade divina, exposta artisticamente para a intuição e a sensação constitui o ponto central de todo o mundo artístico enquanto a forma autônoma, livre e divina, que se apropriou completamente da forma e do material, e a traz em si apenas como sua própria manifestação (HEGEL, 2012, p. 195).

Em escala de menor para o maior grau, Hegel classifica os tipos de arte romântica considerando o grau de uso do dado sensível, ou a quantidade de sensações necessárias para que se possa apreciar a obra. Quanto menos apelo sensorial a obra de arte exigir de seu apreciador mais efetivamente se dará a

transcendência do dado sensível ao espiritual. Dessa forma, tem-se a pintura na base da escala, seguida pela a música, a intermediária, e, no topo, representando a mais espiritual Forma de arte está a poesia, pois

o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação que ressoa, mas um signo por si em significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma e não apenas da sensação indefinida e das suas nuances e gradações (HEGEL, 2012, p. 200).

O material exterior da pintura exige que o apreciador utilize o sentido da visão para atingir o dado espiritual que a obra oferece, ao passo que a música se utiliza do som como dado sensível, e é, por isso, uma forma de arte mais espiritualizada que a pintura. A poesia, embora tenha também o som (da palavra) como material exterior, esse não é apenas sensação como na música, mas potência de significação, de representação, o que torna a Forma de arte romântica mais espiritualizada. A poesia é, dessa forma,

A arte mais universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente nesse estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento. (HEGEL, 2012, p. 201).

Nesse sentido, a poesia de Paulo Leminski tem um traço peculiar de mover significantes e significados de suas posições habituais, criando inúmeras possibilidades que nos levam a intuir a beleza de seus versos, abrindo possibilidades de imagens e interpretações diversas.

[...]
 Morto teu pai serei teu irmão
 Direi os versos que quiseres
 Esquecerei todas as mulheres
 Serei tanto e tudo e todos
 Vais ter nojo de eu ser isso
 E estarei a teu serviço
 Enquanto durar meu corpo
 Enquanto me correr nas veias
 O rio vermelho que se inflama
 Ao ver teu rosto feito tocha
 Serei teu rei teu pão tua coisa tua rocha
 Sim, eu estarei aqui (LEMINSKI, 2013b, p. 356)

No poema acima, a voz poética anuncia total devoção à pessoa amada. Os versos nos fazem intuir a beleza da vontade exacerbada do enunciador de ser subserviente ao ser amado pelas possibilidades que apresenta de sempre ultrapassar

a vontade de estar presente para o outro: “serei tanto e tudo e todos”, de servi-lo “enquanto durar meu corpo”. A ideia é retomada ao fim do poema com o verso “serei teu rei teu pão tua coisa tua rocha”, assim como a superposição de todo tipo de ordem de coisas nas quais o enunciador busca se transformar para estar presente na vida do ser amado.

A imagem que intuimos a partir dos versos “enquanto me correr nas veias o rio vermelho que se inflama” só é possível graças a nossa faculdade da imaginação, o que abre inúmeras possibilidades de interpretação, e nesse momento a beleza da obra transpassa completamente o plano material, o verso, as palavras ou o som, e atinge o plano espiritual: a imagem se forma no espírito do leitor, num desdobramento infinito.

No poema “Luto por mim mesmo”, podemos intuir a beleza logo a partir do título, na ambiguidade da palavra luto, mas que só se consolida no decorrer do poema:

a luz se põe
em cada átomo do universo
noite absoluta
desse mal a gente adocece
como se cada átomo doesse
como se fosse esta a última luta

o estilo dessa dor
é clássico
dói nos lugares certos
sem deixar rastros
dói longe dói perto
sem deixar restos
dói nos himalaia, nos interstícios
e nos países baixos

uma dor que goza
como se doer fosse poesia
já que tudo mais é prosa (LEMINSKI, 2013b, p. 293)

A melancolia presente nos versos do poema, principalmente a partir da ideia de noite e de dor, leva-nos a intuir o sentimento de luto, ao passo que a persistência na descrição de tal dor, bem como o verso “como se essa fosse a última luta”, permite-nos intuir a luta que a voz poética deveria efetuar por si mesma. Ainda sobre esse verso, há a junção das ideias de luto e luta, já que a “última luta” pela sobrevivência, ou o último suspiro de vida, é o que precede o luto da morte.

A ideia de infinito contido na finitude das coisas transforma-se em imagem no espírito do leitor nos versos “a luz se põe/ em cada átomo do universo” e “como se cada átomo doesse”. A infinidade de cada átomo contido no universo ganha dimensão

individual quando associada a dor de um único ser, o enunciador poético. Além disso, o verso “dói nos lugares certos” ganha essa dimensão de infinito quando a dor não está mais nos lugares do corpo, mas nos lugares do mundo, “nos himalaia, nos países baixos”. Corpo e mundo são uma coisa só de tão imensa que a dor é. Por fim, a dor se transforma também em poesia, metáfora do próprio poema materializado da página, na escrita.

No poema a seguir, sem título, Leminski joga com os significados das palavras “nuvem” e “montanha” que nos levam a intuir beleza na contemplação de uma paisagem:

que pode ser aquilo,
lonjura, no azul, tranquila?

se nuvem, por que perdura?
montanha,
como vacila? (LEMINSKI, 2013b, p. 250)

A contemplação de uma paisagem ganha beleza na poesia acima quando há a junção da ideia de nuvem com a de montanha, não por meio de descrição, mas por indagações, o que dá um tom de mistério para a nova imagem. O que é objeto de contemplação no poema não é nem nuvem, posto que “perdura”, nem montanha, uma vez que “vacila”. A beleza intuída a partir desses versos cria uma nova imagem, ou várias, no espírito do leitor: uma montanha vacilante ou uma nuvem-rocha. Cada uma dessas possibilidades abre um leque de associações de significados que perpassam o “corpo”, a materialidade do poema. O fato de o último verso do poema estar deslocado dos outros é também um traço material do poema, além da palavra possibilita mais uma via de significação. Assim, o objeto contemplado, que “vacila”, é associado ao conceito apresentado no segundo verso, a “lonjura”.

Na poesia de Leminski, a noite é tema recorrente. No poema abaixo a imagem da noite se desdobra em outras, fazendo com que ela, seu ambiente mais íntimo, ganhe proporções imensas:

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

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

Esse, eu mesmo carreggo. (LEMINSKI, 2013, p. 193)

O enunciador se refugia numa madrugada que lhe perturba com suas “paixões mal curadas” e o peso de uma lua inteira. A madrugada torna-se infinita ao ser associada a um saara de páginas. A beleza pode ser intuída pela associação de imagens feitas pelo poeta quando casa o conceito do deserto em relação à escrita da própria poesia. Ele, então, retirou-se da claridade do dia e passou a “viver de noite”. Entretanto, essa é a noite do sonho e não do sono, e não é a noite de descanso dada ao homem comum para a consagração do descanso do trabalho do dia, mas aquela atormentada, a noite do sonho. Ao estabelecermos um paralelo entre o primeiro e os dois últimos versos, intuímos que a imagem que o sonho corresponde a carregar o peso da lua nos leva a múltiplas possibilidades de interpretação.

De Plotino a Hegel, salvo algumas variações de pensamentos e conceitos, percebemos que a beleza da obra de arte não está no objeto em si, mas também no juízo que o apreciador faz dela pelo uso das faculdades do sentido e da imaginação que permitem essa transcendência do espírito que a arte proporciona. O fator humano presente na apreciação da beleza da obra de arte permite a abertura de várias possibilidades de interpretação a fim de tornar a experiência estética mais plena possível. Leminski atribui essa ação de intuir a beleza ao fato de que o leitor de poesia também deve ser um poeta.

Leminski, no ensaio “Tudo, de novo”, de **Ensaio e anseios crípticos**, faz uma leitura do belo no contexto do mundo urbano e industrial. Para ele, o quesito da novidade corresponderia à beleza concebida pelos clássicos. Como exemplo disso, o poeta afirma não existir nada de belo em uma obra de Duchamp, por exemplo. O belo teria mudado de forma nesse contexto ao qual se refere: “dá para dizer que o novo é a modalidade que o belo escolheu para aparecer no século XX” (LEMINSKI, 2012, p. 67). Dentre as novidades citadas pelo poeta, a poesia que “encolheu” é uma delas: “o fato é que o poema curto se impôs. O investimento de material verbal, na feitura do poema, foi, consideravelmente, diminuído”. Desse modo, “poema, estrofe, verso, palavra, versos, estrofe, poema: no meio, a palavra, não alienação da realidade, obra-prima do homem, lugar onde a História adquire senso” (LEMINSKI, 2012, p. 70). O poeta finaliza dando uma direção para se pensar o belo como o novo da poesia: “não que o bom e velho belo não tenha mais serventia [...]. Certas coisas parecem brigar quando estão apenas se somando”. O belo na escrita leminskiana reside na síntese

da linguagem do poema breve e na explosão de sentidos que se possa resultar dessa pequena pérola. “Quem sabe outra e nova categoria esteja para nascer. Talvez, o sentido. Em todos os sentidos. Naturalmente” (LEMINSKI, 2012, p. 75).

A noção de beleza da poesia, ligada à síntese da linguagem como revela Leminski, é bastante influenciada por seu gosto pela cultura oriental, pelo modo como o oriente concebe a beleza da arte. Na cultura japonesa, por exemplo, a beleza buscada pelos artistas vai além do “kirei”, ou seja, do bonito, formoso, e pretende-se atingir movimentos estéticos complexos de difíceis delimitações, como ‘fuwabi, yugên, hosomi, miyabi’ (LEMINSKI, 2012, p. 372). O conjunto desses conceitos constituem os fundamentos filosóficos de composição do haicai: os versos não devem ser apenas belos, mas contemplar esses conceitos também: fu (vento, elegância) e wabi (a simplicidade silenciosa); yugên (o mistério nebuloso); hosomi (o corte fino) “resultado profundo obtido com o mínimo de matéria; miyabi (a graça harmoniosa) uma “combinação de categorias como ‘elegância’, ‘sofisticação’, ‘gosto refinado (LEMINSKI, 2012, p. 377). O poeta tece uma comparação entre oriente e ocidente ao tentar traduzir o conceito de “Yugên” que:

parece envolver certa noção de fantasia ousada, profundidade de sentimento, inventividade intrigante. [...] Forçando-se uma transposição, pode-se conjecturar que “yugên” seria a qualidade predominante de certa poesia ocidental moderna, de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e o simbolismo para cá: Rilke, Yeats, Ungaretti, Blok, Pessoa, Eliot, Trakl, Drummond (LEMINSKI, 2012, p. 376).

A poesia atua como uma arte que tem por excelência a criação de novos mundos, imagens e possibilidades de significações proporcionando ao apreciador, no caso o leitor, desfrutar de uma experiência estética sem igual. Por meio da poesia passamos do material ao espiritual num livre jogo de significações, já que é palavra, é fundadora.

É possível perceber como se dá a beleza nos poemas de Paulo Leminski, tanto do ponto de vista dos filósofos aqui citados, quanto do ponto de vista defendido pelo poeta em suas reflexões ensaísticas. Há em sua escrita a peculiaridade de jogar com as palavras em busca da construção de sentido que proporciona tal beleza, sempre da maneira mais concisa possível. Esse poder de síntese é ainda mais evidente quando pensamos nos haicais que já pressupõem essa contenção das palavras devido sua estrutura formal pré-estabelecida de 17 sílabas poéticas, forma

de poesia que era uma das paixões de Leminski. Analisaremos a relação poética do autor com os haicais no capítulo seguinte.

4 O FAZER POÉTICO NA POESIA

4.1 Poesia e linguagem

Os poemas selecionados para este trabalho foram retirados da obra poética de Paulo Leminski, reunida por Alice Ruiz, no volume **Toda poesia** (2013), onde constam os poemas antes publicados em livros, jornais e revistas separadamente, tanto em vida quanto em publicações póstumas.

Ao percorrermos as poesias de Paulo Leminski sabemos que seremos sempre surpreendidos pela próxima palavra armadilha que estará à espreita no verso seguinte. Deparamo-nos também com sua intimidade para com as palavras e seu gosto pela forma breve, em muitos poemas, além do humor e experimentação da linguagem, em todos os âmbitos, seja som, sentido ou imagem. Como diz Leyla Perrone-Moisés, “com amor e humor, talento e lucidez, Leminski vai abrindo caminhos na selva da linguagem, no repertório caótico de nossas cabeças cortadas. Destila tudo com sabedoria, e suas dotes de poesia são colírio para nossos olhos poluídos” (2000, p. 238). Paulo Leminski viveu intensamente o ofício de poeta. “Uma vida totalmente dedicada ao fazer poético. Curta, é verdade, mas intensa, profícua e original (RUIZ, 2013b, p. 7)”, disse Alice Ruiz ao apresentar a poesia completa do autor. Nesse convívio tão intenso e rotineiro com a poesia, os textos de Leminski falam também da própria poesia e a nós interessa observar como se dá essa fala. Para isso, selecionamos alguns poemas que trazem a inquietação do fazer poético, seja em forma de busca por definição de poesia, do poema, seja por falar do ato de escrever, do ser-poeta.

No poema “Limites ao léu”, de **La vie en close** (1991), várias vezes são deslocadas de outros discursos para compor o poema a fim de tentar definir a poesia:

limites ao léu

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento de veras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Matthew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo

imposible hecho posible” (García Lorca), aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)... (LEMINSKI, 2013b, p. 246)².

O título do poema já nos permite inferir que os “limites” não são os convencionais quando se fala em poesia, já que “ao léu” pode ter a conotação de à toa, a esmo, segundo o Dicionário Houaiss. Não há delimitações e, por mais que haja tentativas de conceituar a poesia, elas são móveis e nunca chegarão a nenhuma conclusão. Não há um ponto de chegada, mas vários caminhos a se percorrer. O poema nos mostra, então, a beleza desses percursos e das variadas tentativas de concepções de poesia. Mas como nenhum deles é definitivo, fixo ou pode ser tomado como verdade absoluta, ele está lá “ao léu”, a esmo. O fato de a palavra poesia estar grafada em letras maiúsculas pode ser lido como ironia, uma vez que está no poema como se fosse um verbete de dicionário. A disposição tipográfica das palavras também nos leva a pensar essa ironia, pois o texto está em formato justificado, tal qual um artigo científico que tem a pretensão de chegar a uma conclusão, com citações de autores renomados.

As citações são de poetas e filósofos que têm obras e vidas dedicadas à poesia ou a pensar a linguagem, o que torna o poema um rico e denso passeio pela filosofia da linguagem ocidental, o que demonstra o poder de síntese e a abrangência de leituras de Leminski como poeta-crítico que é.

É interessante pensarmos na escolha dos autores dessas citações, pois temos nomes que vão desde a erudição, como Dante, até a música como Bob Dylan (que, aliás, é também poeta, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 2016); vai da “fundação do ser” de Heidegger até o “designer da linguagem” de Décio Pignatari. Leminski não segue uma rota ao tentar nos mostrar significados possíveis para a “POESIA”, seu verbete infinito, sem limites.

A última citação é a do próprio poeta Paulo Leminski, “a liberdade da minha linguagem” traz o pronome possessivo que passa a ideia de particularidade, intimidade. Tal liberdade permite que o poeta reúna várias vozes em um único lugar e, a partir daí, instaure outro texto com tudo o que já foi dito e falando tudo completamente novo. A literatura e a poesia estão sempre fazendo isso: por mais que

² Todos os poemas citados neste capítulo foram extraídos da edição de **Toda poesia** (2013), embora os situemos em quais livros foram publicados. Sendo assim, optamos por, a partir do poema seguinte, usar como referência apenas o número da página.

falem sempre das mesmas coisas, cada fala sempre será outra. Mesmo Pierre Menard, de Borges, quando decide escrever o **Dom Quixote** (1605), letra por letra, escreve algo completamente diferente.

Por fim, as reticências traduzem um caminho que não tem fim e será continuado tanto pelo leitor, quanto por qualquer outro poeta, filósofo que se dispuser a pensar a poesia.

“Limites ao léu” é um poema que suscita muitos assuntos a um crítico literário ao mesmo tempo em que o cala completamente, uma vez que tudo “tout est déjà dit/ dans un jardin/ jadis” (p. 276). A maioria das falas dos autores trazidas pelo poeta para definir a poesia evoca de alguma maneira a ideia da linguagem. O arremate do poema vem justamente com a “liberdade” proposta pelo nosso “(Paulo Leminski)”, o que é citado no poema. Cada um dos autores das citações presentes no poema, embora tenha sua autoria “assegurada” entre os parênteses, teve suas palavras completamente transformadas quando o poeta as instaurou como poesia, como um mundo novo feito de linguagem. A “liberdade”, da qual fala “(Paulo Leminski)”, dá esse direito ao poeta e isso não lhe pode jamais ser negado, ou então nunca haveria poesia. Segundo Octavio Paz, o humano moderno necessita dar sentido a seu mundo agora despedaçado e ausente de sentido, contrariamente aos poetas do mundo antigo cujas obras eram extensões de suas visões de mundo completas e dotadas de significação:

As obras do passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra: cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema que o cosmos diz a si mesmo. Símbolos do mundo e diálogos com o mundo: o primeiro, por ser reprodução da imagem do universo; o segundo, por ser o ponto de interseção entre o homem e a realidade exterior. Essas obras eram uma linguagem: uma visão do mundo e uma ponte entre o homem e tudo que o rodeia e sustém. (PAZ, 2009, p. 103)

Já o poeta moderno nasce quando a “técnica se interpõe entre nós e o mundo, fecha toda nossa perspectiva à nossa mirada” (PAZ, 2009, p. 103). Paz não define a técnica como uma única coisa, mas um conjunto de ações do mundo moderno que resultam no modo de ver esse mundo: o eu que se sobrepõe à alteridade: nosso mundo não é uno, mas vários. “A universalidade da técnica é de ordem diferente da das antigas religiões e filosofias: não nos oferece uma imagem de mundo e sim uma imagem em branco, o mesmo para todos os homens” (p.104). Cada um, então, preenche esse espaço em branco como lhe convém, e cada obra é um mundo à parte. Paz completa:

A técnica liberta a imaginação de toda mitologia e coloca-a frente ao desconhecido. Faz com que ela se defronte a si mesma e, diante da ausência de toda imagem de mundo, leva-a a configurar-se. Essa configuração é o poema. Fixado sobre o informe, tal como os signos da técnica, e como eles em busca de um significado incessantemente elusivo, o poema é um espaço vazio, mas carregado de iminência. Ainda não é a presença: é um conjunto de signos que procuram seu significado e que não significam outra coisa além de ser procura. (PAZ, 2009, p. 104)

Se a configuração da técnica é o poema, podemos entendê-la como a própria linguagem que está sempre em busca de uma significação, pois não se constitui como presença, pois é potência de significação. O poema “limites ao léu” nos mostra uma concepção de poesia que é a busca dessa linguagem e parece encontrar um caminho possível na liberdade da escrita que a linguagem da poesia proporciona.

Leyla Perrone-Moisés faz um rápido e contundente panorama da poesia:

A partir de Baudelaire, deu-se o passo a mais que constituiria a modernidade. A poesia não pretende mais, então, a simples primazia entre os discursos: assume-se como linguagem à parte, não comunicativa, hermética. Enquanto no classicismo a palavra poética tinha um valor representativo, e, no romantismo, um valor expressivo, na modernidade ela terá um valor em si mesma, tornar-se-á núcleo irradiador de sentidos infinitos, desafiando o leitor a dar prosseguimento ao ato criativo. Tudo isso está condensado na fórmula de Rimbaud. A literalidade, na poesia moderna, é a irredutibilidade da letra ao mundo, o fechamento da palavra no seu próprio universo, onde a imagem do real se estilhaça em mil parcelas de sentidos, possíveis mas jamais seguros. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 25)

Na visão de Perrone-Moisés, a linguagem desempenha papel central na poesia desde a ruptura com o clássico, e com mais veemência após os românticos. O pensar a poesia a partir da linguagem é, então, uma marca presente em vários autores, num contexto no qual Leminski está inserido.

O panorama de concepções poéticas de “limites ao léu” dialoga com as observações dos estudiosos citados acima e vai além: o poema em si é uma construção de linguagem, pois permite a abertura de muitas possibilidades de leitura que culminarão em outras possíveis definições de poesia, seja combinando todas as assertivas, ou algumas delas, em ordem ou não. “(Paulo Leminski)” entrega a “liberdade da sua linguagem” ao leitor de sua poesia.

Para Paz e vários outros estudiosos da literatura, esse hermetismo do qual fala Leyla Perrone-Moisés se deu de modo revolucionário, não com Baudelaire, mas com Mallarmé e seu livro-poema **Un coup de dés** (1897), em que o poema ganha a página como uma estrela no espaço: ele não acontece mais apenas na linearidade,

mas no espaço da folha, e comunicar de maneira mais ou menos prosaica não é o que o atrai. O ato de comunicar na poesia acontece de maneira diferente, mesmo em poemas ditos prosaicos, pois fazer-se entender não é o objetivo do poema. No poema a seguir, seis versos em **Caprichos e Relaxos** (1983) nos falam sobre a relação entre poesia e sentido:

um poema
que não se entende
é digno de nota

a dignidade suprema
de um navio
perdendo a rota (p. 71)

É interessante como a voz poética faz uma comparação que a priori parece ser negativa, mas que na verdade seria um dos traços mais marcantes da poesia. A nossa cultura ocidental, guiada pelas luzes do conhecimento, despreza tudo o “que não se entende”, não lhe atribui “dignidade”. O poeta se utiliza de palavras como “dignidade”, “suprema” e “entendimento” (usadas geralmente dentro do discurso da metafísica ocidental para exaltar/designar algo cuja natureza é correta, perfeita, acabada) e subverte seus sentidos a favor de caracterizar a poesia que não se entende, que não está a serviço de uma ideologia. Com a liberdade da qual a poesia dispõe, ela não precisa dessa dignidade no sentido teleológico. Sua “dignidade” é de outra ordem: é aquela que a faz sair da rota.

Se evocarmos a citação de Mallarmé do poema anterior, um poema não se faz com ideias, é “um navio perdendo a rota”, não está preso a um único significado e dispõe de um oceano inteiro de possibilidades de sentidos. Sobre a poesia de Mallarmé, **Un coup de dés**, Octavio Paz diz:

Assim, este poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, é ao mesmo tempo o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade. Autor e leitor de si mesmo, negação do ato de escrever e escritura que renasce continuamente de sua própria anulação. (2009, p. 113)

O poema é experimentação da linguagem e o poeta seu “experimentador” (p.78). A poesia não necessita, então, de orientação prévia; não dispõe uma significação pronta, nem conforta seu leitor. A esse respeito, Maurice Blanchot faz

reflexões interessantes ao nosso diálogo quando escreve sobre a poesia de René Char:

A linguagem fala erroneamente da poesia em geral, a palavra poesia atribui às obras poéticas uma forma ideal ou abstrata, que as superaria para explicá-las e julgá-las. Mas o poema não considera a poesia como uma força que lhe seria anterior e da qual ele deveria esperar sua justificativa ou sua existência: ele não é um reflexo iluminado por um astro, nem mesmo a manifestação momentânea de um poder sempre superior às suas obras. Compreender que o poema é criador e primeiro é compreender que, sempre nessa ordem, o que é geral depende do que é único. Mas é também compreender por que o poema é divisão, contrariedade e tormento. Ele não vem de uma realidade mais elevada capaz de garanti-lo; não acredita numa verdade que dure mais que ele; não é repouso, pois não repousa sobre nada, e dele o poeta só recebe a inquietação de um movimento sem começo nem fim. (BLANCHOT, 1997, p. 102-103)

Para Blanchot, o poema não é “criador primeiro”, assim como Paz fala da poesia de Mallarmé, “autor de si mesmo”, e não há um saber anterior que ilumine todos os sentidos e significações possíveis. Ao mesmo tempo, é preciso compreender que o poema é também “tormento”, e nunca será repouso, uma vez que está sempre se recriando, está sempre em movimento, “um navio perdendo a rota”.

Ao percorrer os caminhos da poesia de Paulo Leminski, percebemos como sua voz poética experimenta a linguagem em todas as suas facetas, ao movimentar significantes e significados, criando novos sentidos, sem desprezar aqueles já conhecidos. Embora o poema use a língua, código de comunicação corriqueiro, para se realizar, o poeta se apropria dela de maneira outra, diversa do comum e cria, assim, outra língua. No poema “invernáculo”, publicado em **O ex-estranho** (1996), o poeta fala de uma língua que usa, mas que não é a sua:

**invernáculo
(3)**

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece.
Quem sabe mal digo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.
Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,

eu, meio, eu dentro, eu, quase. (p. 329)

Vemos que a voz poética não reconhece como sua a língua pela qual fala, mas como não parece ter outra opção, segue: “o sentido caminha”, mas aquilo que fica é a “palavra”. Em nossa leitura, essa língua que fala o poeta é a linguagem da poesia, pois é aquela que se diferencia da linguagem referencial que pretende comunicar imediatamente. Ao mesmo tempo em que nega, “Esta língua não é minha”, o poeta, como não pode fugir a essa condição ele recria a linguagem e a transforma em outra, um “dialeto” que está “à margem esquerda da frase”; a linguagem do poeta é aquela que “trava uma canção longínqua”, é um “dialeto”. Diferentemente da linguagem referencial cotidiana, não é completamente transparente, mas opaca: “quando o sentido caminha/ a palavra permanece” ou “eis a fala que me lusa/ eu, meio, eu dentro, eu, quase”. É uma linguagem que deixa lacunas.

Em um de seus microensaios, “Ideia do único”, do livro **Ideia da prosa** (1985), Giorgio Agamben fala a respeito das experiências diante da língua, uma delas é o uso da língua materna: “uma experiência da língua que pressupõe desde sempre palavras – com as quais falamos, como se tivéssemos desde sempre palavras para a palavra” (2012, p. 40). De acordo com o filósofo italiano, existe uma outra experiência com a língua, a experiência que temos com a poesia:

[...] e há outra experiência na qual o homem está sem palavras perante a linguagem. A língua para a qual não temos palavras, que não finge, como a língua gramatical, ser mesmo antes de ser, mas que “é única e primeira em toda mente”, é a nossa língua, ou seja, é a língua da poesia. (AGAMBEN, 2012, p. 40)

A experiência com a poesia, aquela língua que o poeta busca, a língua do “infante”, uma língua “invernícula”, talvez. A língua única é a da poesia, pois se faz primeira em todas as mentes, funda significados não corriqueiros no cotidiano.

No ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, Paul Valéry dá início às suas reflexões sobre o fazer poético tecendo comparações entre o ofício do poeta e o do músico: este último dispõe, segundo Valéry, de uma matéria prima artística que lhe é única, a música, com suas variações tonais e arranjos sonoros. Já o poeta é o único artista que não dispõe de material de trabalho próprio para desenvolver sua arte:

Ele não tem diante de si, pronto para o uso da beleza, um conjunto de meios feito expressamente para arte. Ele tem que tomar emprestada a linguagem – a voz pública, esta coleção de termos e regras tradicionais e irracionais, extravagantemente criados e transformados, extravagantemente codificados e muito diversamente ouvidos e pronunciados. (1999, p. 202)

A linguagem, quando usada em sua função comunicativa, passa despercebida no nosso cotidiano, já que é apenas um instrumento. O poeta faz do instrumento sua finalidade, sua arte: retira a linguagem do seu lugar de uso e a experimenta de todas as maneiras que lhe convém. Deleuze evoca as palavras de Proust quando diz que fazer literatura é um ato de criar uma língua estrangeira dentro da sua própria língua, “uma língua que trava uma canção longínqua”, talvez. Para Leminski, a poesia é uma espécie de “antidiscursos”. Ela seria um “modo de dizer como não se diz. Poesia, num certo sentido, é o torto do discurso. O discurso torto” (LEMINSKI, 2012, p. 72)

Em outro poema, de **Distraídos venceremos** (1987), a voz poética nos fala de um idioma impossível, mas sonhado, buscado:

o par que me parece

Pesa dentro de mim
o idioma que não fiz,
aquela língua sem fim
feita de ais e de aquis.
Era uma língua bonita,
música, mais que palavra,
alguma coisa de hitita,
praia do mar de Java.
Um idioma perfeito,
quase não tinha objeto.
Pronomes do caso reto,
nunca acabavam sujeitos.
Tudo era seu múltiplo,
verbo, triplo, prolixo.
Gritos eram os únicos.
O resto ia pro lixo.
Dois leos em cada pardo,
dois saltos em cada pulo,
eu que só via a metade,
silêncio, está tudo duplo. (p. 187)

Esse idioma que nunca foi feito e que “pesa” dentro do poeta é uma língua infinita, ambígua. Uma língua múltipla, hieroglífica, uma escrita animalesca, feroz, até, já que é comparada a um leopardo, pois surpreende a cada salto, a cada pulo, e mesmo no silêncio ainda comunica. Essa é a linguagem da poesia, da literatura. Leminski pôs a linguagem em experimentação, criando esse idioma-leopardo ao escrever o romance-ideia **Catatau** (1975), assunto do qual falaremos no terceiro capítulo. O título do poema pesa em nossa leitura, pois essa linguagem é o par desse poeta, é seu duplo, aquilo que ele enxerga, ou seja, seu mundo. Segundo Deleuze,

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (1997, p. 15)

Essa outra língua é “aquela língua sem fim”, da qual fala o poema, que é pura fantasia, “feitiçaria que foge ao sistema”, como afirma Deleuze, já que esse idioma é tal como uma praia do mar de Java, era “música, mais que palavra”. É um idioma inebriante, a língua da poesia. Deleuze arremata suas reflexões sobre a linguagem da literatura:

Assim, a literatura apresenta dois aspectos quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. [...]. Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos. Quanto ao terceiro aspecto provém do fato de que a língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite a um fora ou a um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem à língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte como numa eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias. (1997, p. 15-16)

Para Deleuze, o escritor sente o mundo como linguagem e só desse modo é que pode causar essa “reviravolta” em sua própria língua. Para Leminski, o mundo só poderia ser visto como poesia: “haikai do mundo/ haikai de mim” (2013b, p. 113).

Segundo Leyla Perrone-Moisés, o escritor sofre de uma dupla falta que ele pretende suprir por meio da linguagem, entidade essencialmente em falta: “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta.” (1990, p. 103). A primeira falta é aquela inerente a todo e qualquer ser humano, o sentimento de incompletude diante do mundo; e a segunda falta é a da linguagem, pois o poeta, o escritor, busca suprir sua falta no mundo por meio da linguagem, mas esta, por sua vez, é incompleta, ou seja, há sempre algo que ela não consegue comunicar:

A literatura empreende suprir uma falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciar-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o

mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto (1990, p. 105).

A linguagem, de maneira geral, é utilizada com o intuito de representar o real, mas nunca conseguirá substituí-lo, mesmo em situações que pretendem ser fieis à verdade, como no discurso científico, jurídico e histórico. Nessas situações, a linguagem só consegue aludir ao mundo real, nunca substituí-lo. Quando essa linguagem passa, então, a ser usada como literatura e poesia esse traço é levado ao extremo, a ponto de o poeta não encontrar em sua língua materna as palavras, termos e expressões capazes de representar, ou fundar, o mundo que se passa em seu íntimo. É então que o poeta cria esse “idioma perfeito”, como diz o poema, pois sua língua é essa espécie de “invernáculo” que “trava uma canção longínqua”. Como fala Deleuze, o poeta faz uma reviravolta na linguagem, e sua outra língua, dentro da materna, tem “dois leos para cada pardo”. Sendo assim, vale lembrar que

o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irreduzíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a refenciabilidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32)

É por meio da literatura, do poema, que a linguagem se mostra em sua forma mais enganadora e, ao mesmo tempo, reveladora: engana porque seus sentidos são deslizantes, e revela porque se mostra capaz de instaurar novos mundos por meio da linguagem literária e da poesia. Entretanto, a linguagem não-literária é ainda mais enganadora, de acordo com a estudiosa brasileira, pois ela pretende ser unívoca, quando nenhuma linguagem pode sê-lo.

A relação entre o poeta e a linguagem poética é um tema inquietante e que aparece sob diferentes facetas, na obra de muitos escritores, além de Leminski. Dentre eles, destacamos os nomes de Borges e Adélia Prado e seus textos “O espelho e a máscara” e “Antes do nome”, respectivamente.

No conto borgeano de **O livro de areia** (1975), um glorioso rei incumbe um renomado/capacitado poeta e selam de escrever em poesia todos os seus feitos heroicos. O poeta, então, parte com essa missão e retorna depois do prazo previsto com o resultado de seu trabalho. Embora dotado de completo domínio sobre a arte da escrita, já que toda a sua vida fora dedicada ao estudo do bem escrever, e sabe “de

cor as trezentas e sessenta fábulas que são a base da verdadeira poesia” (BORGES, 2009, p. 62), o poema que é perfeito em técnica, como analisa o rei:

Atribuístes a cada vocábulo a genuína acepção e a cada substantivo o epíteto que os primeiros poetas lhes deram. Não há em toda loa uma única imagem que os clássicos não tenham usado. A guerra é o belo tecido de homens e a água da espada é o sangue. O mar tem seu deus e as nuvens predizem o futuro. Manejaste com destreza a rima, a aliteração, a assonância, as quantidades, os artifícios da doura retórica, a sábia alternância dos metros. (BORGES, 2009, p. 63-64)

Entretanto, o rei continua sua análise crítica do texto e conclui dizendo que apesar da perfeição da linguagem e do bem manejar das palavras, nada havia se alterado com sua loa, pois “nos pulsos o sangue não corre mais depressa. As mãos não procuraram os arcos. Ninguém empalideceu. Ninguém proferiu um grito de batalha, ninguém opôs o peito aos vikings” (BORGES, 2009, p. 64). O poema de louvor ficou perfeito sob a ordem imperativa da linguagem, mas não alterou em nada o cotidiano de todos. O rei procurava, porém, algo mais emocionante no poema. Ele buscava mais. Sendo assim, como sinal de sua aprovação, o rei e seus literatos, o poeta recebeu um presente, um espelho de prata, e no prazo de mais um ano voltaria a lhes apresentar outra loa.

Seu segundo poema estava bastante diferente do primeiro. Em vez da ordem e da organização anterior, o que reinava era uma desordem que causa certa insegurança até mesmo na leitura do próprio poeta. “Não o repetiu de cor leu-o com visível insegurança, omitindo certas passagens, como se ele próprio não as entendesse completamente ou não quisesse profaná-las.” (BORGES, 2009, p.64). Nas palavras do rei, o segundo poema “não era uma descrição da batalha, era a batalha. Em sua desordem bélica agitavam-se o Deus que é três e Um, os numes pagãos da Irlanda e os que guerrearão centenas de anos depois, no princípio da *Edda Maior*” (BORGES, 2009, p.64).

Depois de ser avaliado positivamente pelo rei e por sua corte culta o poeta é agraciado com outro presente, uma máscara de ouro, e tem o prazo de mais um ano para lhes apresentar outro poema. E o dia chegou. O poeta, desta vez, não levava manuscrito algum e tinha uma aparência alucinada, como se houvesse testemunhado algo tão incomum que fora capaz de cegá-lo. Tristemente o poeta declamou o poema, que não passava de uma linha, rogando a “Nosso Senhor Jesus Cristo” para que o tivera proibido de o compor. O rei ficou completamente maravilhado com o que ouvira.

Nada de tão mágico que ele vira em toda a sua experiência de vida poderiam ser comparadas àquele poema tão extraordinário. Então, o poeta narra sua experiência do ato de criação:

— No alvorecer – disse o poeta – acordei dizendo palavras que de início não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que tinha cometido um pecado, talvez o que o Espírito não perdoa.

— O que agora nós dois compartilhamos – murmurou o rei. – O de ter conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca expiá-lo. (BORGES, 2009, p. 66)

Em tempos outros, mas aproximados por uma afinidade inexplicável, Adélia Prado parece reviver a narrativa de Borges nos versos do poema “Antes do nome”, em que o caos da linguagem é o que mais encanta e assusta o poeta:

Não me importa a palavra, esta corriqueira
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
aos sítios ocultos onde nasce o “de”, o “aliás”,
o “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível
muleta que me apoia.

Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.

Em momentos de graça infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror. (PRADO, 1991, p. 22)

O caos da linguagem é que move a admiração do eu-lírico. Tomando essa linguagem como a linguagem literária, a segunda loa do poeta borgeano constitui, a nosso ver, um diálogo com a voz enunciadora do poema de Adélia, já que a desordem do seu texto é capaz de abalar até Deus. A linguagem, a linguagem literária, se conhecida, é aterradora, é mortal. O poeta do conto de Borges parece aterrado com aquela linguagem que se mostra pra ele. Uma linguagem que foge a todo o seu domínio, como se ele estivesse prestes a “entender a linguagem”, como diz o poeta.

Como no poema de Adélia, o poeta borgeano conheceu a linguagem em sua mais esplêndida pureza, pecado que Deus, ou o “Espírito”, não poderia perdoar. O segredo da linguagem literária tinha sido testemunhado por um homem que agora deveria ser punido, já que quem conhece a linguagem, conhece Deus, e quem entender morre. Sendo assim, o rei dá o terceiro e último presente ao poeta, uma adaga. O poeta cumprindo seu castigo, matou-se. O rei abandonou seu reino, virou mendigo e nunca mais repetiu o poema.

A escrita literária, com sua ordem desordenada, guarda seus próprios segredos e o ato de criação, torna-se um mistério principalmente para quem o faz. De nada adiantou ao poeta borgeano tantos anos de estudo e de domínio sobre a linguagem, já que a escrita literária tem suas regras próprias e não se deixa ser dominada. Ela domina, transforma, e é até capaz de matar.

O magnífico Ollan, dono de uma sabedoria suprema e de uma segurança quase absoluta em relação à escrita, não conseguiu manter sua soberania em relação à experiência do mistério do ato de criação.

Em Leminski, o ato de criação e o envolvimento do poeta com a linguagem de mistério é recorrente em sua obra, como podemos ver no poema “desencontrários”, de **Distraídos venceremos**:

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

Mandei a frase sonhar,
e ela se foi num labirinto.
Fazer poesia, eu sinto, apenas isso.
Dar ordens a um exército,
para conquistar um império extinto. (LEMINSKI, 2013b, p. 190)

A voz poética pressupõe um certo poder sobre a escrita, assim como a personagem poeta do conto de Borges, mas a palavra não obedece, ela desvaria, fala “em mar, em céu em rosa”; a palavra fala por si só e faz com que a poesia seja envolta no mistério do ato de criação. Na prosa, a linguagem da literatura envereda por labirintos, sem que o sentido seja o objetivo a ser conquistado. O sentido é apenas um império extinto. A criação literária se faz por si mesma, num mistério que não condiz com a sanidade, no caso do poeta borgeano, capaz de matar quem descobrir o nome desse deus, no poema de Adélia Prado, e tornar-se palavra errante, no poema leminskiano.

4.2 O poeta e o poema

Pensar em concepções de poesia nos leva a indagar sobre o olhar do poeta para o poema e sua experiência com o fazer poético. Em todos os livros de poesia de

Paulo Leminski sempre nos deparamos com metapoemas. Especialmente em **Distraídos Venceremos**, livro de 1987, quando a produção poética de Leminski já tinha percorrido uma longa estrada em sua vida, a metapoesia apresenta-se de forma mais evidente. Cid Bylaardt ao fazer um itinerário de leitura dos poemas de **Distraídos Venceremos** na coletânea de ensaios **A insensatez da escritura** (2017) atenta para o fato de quase metade do livro seja composto de poemas que falam de poesia. Isso evidencia “a preocupação de Leminski como o fazer poético e nos mostra o ponto de partida ou a porta de entrada para a poesia do agitador cultural curitibano” (BYLAARDT, 2017, p. 209). Segundo o autor, essa poética leminskiana se mostra desde a construção do título do livro, composto por uma desmontagem e remontagem do dito popular “unidos venceremos”. Com a substituição de “unidos” por “distraídos” “a expressão se liberta de sua carga cultural e prisão etimológica” e passa a compor outras conotações: “desatentos, inadvertidos, descuidados, divertidos, alheios, abstraídos, desviados, desencaminhados, extraviados, esquecidos...” Com essas conotações variadas, chegamos ao questionamento “Venceremos mesmo assim?”, ao que o crítico responde: “Sim, a poesia vai nos encontrar de várias maneiras, ela só não vai mostrar caminhos, ela não tem que esclarecer coisas, ditar regras, sistematizar, e sim dispersar, produzir possibilidades” (BYLAARDT, 2017, p. 210). Esse jogo de montagem e remontagem de frases feitas não aparece só na poesia leminskiana, mas principalmente no texto do romance-ideia **Catatau**, composto por anexins reconfigurados que criam possibilidades múltiplas de interpretação ou subvertem o sentido primeiro, como por exemplo em “Amor com amor se paga, que sai mais barato” (LEMINSKI, 2013, p. 48). Tal traço da escrita-liberdade de Leminski no romance-ideia será analisado mais adiante no capítulo seguinte deste estudo.

Nesse viés, no poema “sem budismo” de **Distraídos venceremos** o poeta fala a respeito da composição do poema:

sem budismo

Poema que é bom
 acaba zero a zero.
 Acaba com.
 Não como eu quero.
 Começa sem.
 Com, digamos, certo verso,
 veneno de letra,
 bolero. Ou menos.
 Tira daqui, bota dali,
 um lugar, não caminho.
 Prossegue de si.

Seguro morreu de velho,
e sozinho. (p. 196)

O título do poema já nos instiga pela desestabilidade causada pelo trocadilho “sem budismo” em vez de zen budismo. E tal negação está ligada ao fazer poético, ou seja, sem doutrina pré-estabelecida a ser seguida, não há uma exatidão, não há um plano. O poema leminskiano é mais um “lugar” a ser descoberto e “não caminho” com rota traçada. Composição como um bolero que tem seu próprio ritmo, nem rápido, nem lento, sem uma finalidade, pois “acaba zero a zero”. Percebemos, através desse poema, o quanto Leminski “faz poesia com as palavras”, o quanto ele penetra em seus sons e sentidos, sempre em busca desse “certo verso”, desse “veneno da letra” que a poesia possui e que a torna diferente de todas as outras artes, que a torna outra língua. A relação de composição entre o poeta e seu poema, a partir da leitura do poema acima, lembra uma dança livre, sem passos pré-definidos, em que poeta e poema são os pares dançantes.

No poema seguinte, de **Caprichos & Relaxos** podemos sentir a angústia do poeta em um quase diálogo com o poema. Aquele se encontra sem possibilidade de escolha, pois o fazer artístico o chama:

sabendo
que assim dizendo
— poema —
estava te matando
mesmo assim
te disse

sabendo
que assim fazendo
você estava durando
foi duro
mesmo assim
te trouxe

mesmo assim
te fiz
mesmo sabendo que ias
fugaz
ser infeliz
sempre infeliz

mesmo assim
te quis
mesmo sabendo
que ia te querer
ficar querendo
e pedir bis (p. 52)

Na primeira estrofe, o poeta tem consciência de que o ato de fazer o poema, ou seja, de tirá-lo do plano das ideias, traria a consequência de matá-lo, porém a vontade de falar a poesia é maior: “mesmo assim te disse”. O ato de criação do poema foi o momento em que o poeta o “trouxe”, mesmo com trabalho “duro”, o que prenuncia a angústia do poeta que sabe que sua busca pela poesia é infinita, como se seu trabalho estivesse sempre a começar novamente em um ciclo: “mesmo sabendo/ que ia te querer/ ficar querendo/ e pedir bis”. A obra do poeta, do artista, nunca está terminada, ele está sempre em busca de preencher aquilo que lhe falta e tenta isso com a poesia, mas ela não tem ponto final. Já dizia Heidegger em “A linguagem na poesia”: “Todo grande poeta só é poeta de uma única poesia” (2003, p. 27). O poeta está sempre em busca de realizar sua poesia, e cada poema é uma manifestação dela. Assim, continua o filósofo alemão: “A poesia de um poeta está sempre impronunciada. Nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez” (HEIDEGGER, 2003, p. 28). É uma relação paradoxal, mas que reflete o interdito do poema: “mesmo sabendo/ que ia te querer/ ficar querendo/ e pedir bis”; mesmo tendo ciência de que “ias fugaz ser infeliz”, algo instiga o poeta a buscar esse poema, porém, mesmo depois de pronto, a poesia, por sua essência inacabada, inesgotável, iria sempre “pedir bis”.

Blanchot descreve a relação entre poeta e seu poema da seguinte maneira: “O poema é a verdade do poeta, o poeta é a possibilidade do poema, e, no entanto, o poema continua injustificado; mesmo realizado, permanece impossível” (1997, p. 106). Poeta e poema estão em uma relação de dependência mútua e incessante.

Nesse outro poema também de **Caprichos & Relaxos**, alguém espreita:

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

quem está por fora
não segura
um olhar que demora

de dentro do meu centro
este poema me olha (p.35)

Nas duas primeiras estrofes há um “eu” que demonstra saber e segurança em relação a “quem está por dentro” ou “por fora”; para isso, basta olhar nos olhos: quem está por fora não sustenta “um olhar que demora”. Já na terceira estrofe, tudo isso fica suspenso quando outra imagem desestabiliza o discurso das duas estrofes anteriores: quem olha agora não é mais aquele “eu” do início (que sabia distinguir quem estava por dentro ou por fora), mas o poema que olha a partir de “dentro”, do “meu centro”. O “eu” que antes observava agora é espreitado pelo olhar do poema, e a tensão da poesia é saber se o “eu” segurou o olhar do poema, já que depois disso, já que a poesia termina. A tensão se dá também pelo fato de não sabermos a natureza desse olhar: se julga ou ameaça; se apenas observa ou quer apenas sair desse “centro”.

Podemos entender esse “olhar” do poema como uma exigência da obra, da qual fala Blanchot, para que se cumpra, para que seja escrita. O poema está lá, à espreita, esperando ser escrito. Essa espera, esse formar-se do poema é também despretensioso, como vimos antes, é “sem budismo”. No poema a seguir, de **La Vie en Close**, Leminski dá uma fórmula bem “definida” de como se fazer um bom poema:

um bom poema
 leva anos
 cinco jogando bola,
 mais cinco estudando sânscrito,
 seis carregando pedra,
 nove namorando a vizinha,
 sete levando porrada,
 quatro andando sozinho,
 três mudando de cidade,
 dez trocando de assunto,
 uma eternidade, eu e você,
 caminhando junto (p. 245)

Leminski escreve seus poemas parecendo que está comunicando, quando na verdade ele está descomunicando: ao iniciar um poema afirmando “um bom poema leva anos”, o leitor se prepara, a partir de uma cultura baseada num *lógos* ocidental, para explicações, regras, teorias e filosofias sobre a arte. Entretanto, o verso posterior, abala as convicções racionalizantes com “cinco jogando bola”, e segue numa sequência de atividades triviais e ínfimas, exceto, talvez, pela ideia do verso sobre estudar sânscrito, mas não é algo de grande seriedade, já que é uma língua quase não utilizada no cotidiano que requer atividades “sérias” e “produtivas”. Todo o poema-fórmula é, então, um poema-vida, um poema-ínfimo, um poema-“carregando pedra”. O contar dos anos nos passa essa ideia de que o poema acompanha a existência do

poeta, com todos os seus prazeres e percalços: “uma eternidade, eu e você, caminhando junto”.

Adélia Prado, em uma conferência sobre arte e psicologia, associa a experiência poética à experiência mística:

E aonde nós precisamos ir para encontrar essa vibração do Mistério? A parte nenhuma, é só abrir os olhos. Às vezes me perguntam, me perguntam sempre isso: “Você não gostaria de morar num centro grande para produzir livros? Você teria estímulos maiores”. O estímulo é abrir os olhos, é o cotidiano. Eu acho que a metafísica, a poesia, Deus repousam nas coisas, nos objetos mais inusitados, mais surpreendentes, porque a poesia não recusa absolutamente nada. Tudo é matéria de poesia. (1999, p. 21)

Para a poeta mineira, poesia é mistério assim como o mistério que envolve a experiência mística, e este está presente nas coisas pequenas do cotidiano e o olhar do poeta é que as vê de maneira poetizante. O poema é esse caminhar por anos perante um cotidiano igual, mas sempre surpreendente. Ainda evocando Adélia em sua fala, o poeta não se admira do extraordinário: “‘Olha lá uma galinha de três pernas!’ Fica no circo, a gente vê... Mas admirar-se de uma galinha comum, esse bicho estúpido que é uma galinha, admirável na sua estupidez e na sua aparente falta de sentido, é o trabalho da arte e da poesia” (1999, p. 22). Poderíamos citar muitos textos e poemas que dialogam com tal afirmação, além do poema de Leminski acima, porém lembremo-nos de alguns tão significantes, mas que são olhares lançados sobre acontecimentos rotineiros, como o “Tarde de maio”, de Carlos Drummond de Andrade, o poema “VI” (Chega de escombros centopeia antúria), do livro **O Guardador de águas** (1989), de Manoel de Barros ou “Ela canta, pobre ceifeira,” de Fernando Pessoa. O que há de mais regular e ordinário em um entardecer do mês de maio, uma centopeia se revirando na areia, ou uma ceifeira que canta enquanto trabalha como todos os dias? O olhar do poeta é capaz de encontrar beleza nas coisas mais ínfimas e corriqueiras da vida. Para citar Leminski mais uma vez e a admiração do poeta pelo comum:

minha mãe dizia

— ferve, água!
— frita, ovo!
— pinga, pia!

e tudo obedecia (p.39)

O olhar do poeta para coisas absolutamente corriqueiras, sem nenhuma importância aos olhos da maioria das pessoas comuns, transforma-as em matéria de poesia, mas que causa uma admiração na voz poética: o fato de o falar, ato que já remete ao ato poético, da “mãe” transformar-se em uma realidade, como um passe de mágica, em que “tudo obedecia”.

4.3 O ato de escrever

O ato de escrever também é tema de alguns poemas da obra poética de Paulo Leminski e se dá sob dois aspectos, por nós destacados, como a razão do escrever e o ato da escrita relacionado à figura da noite.

No poema “razão de ser” de *Distraídos Venceremos* a voz poética diz a que veio, ou por que escreve:

razão de ser

Escrevo. E pronto.
 Escrevo porque preciso,
 preciso porque estou tonto.
 Ninguém tem nada com isso.
 Escrevo porque amanhece,
 e as estrelas lá no céu
 lembram letras no papel,
 quando o poema me anoitece.
 A aranha tece teias.
 O peixe beija e morde o que vê.
 Eu escrevo apenas.
 Tem que ter por quê? (p. 218)

Mais uma vez vida e poesia são uma coisa só na escrita leminskiana. Existir e escrever são um só ato e não exigem porquês, não necessitam de explicação, acontecem como uma força inexplicável e que exige que se faça, pois “o poema me anoitece”. A ligação que a voz poética faz do ato de escrever com a natureza e as forças que a movem faz-nos pensar a escrita como uma força também natural que quer fazer-se existir, sem necessariamente haver explicação para tal. Para os leitores de literatura brasileira é fácil fazer alusão ao poema “Motivo” de Cecília Meireles, em que a voz poética também ressalta que canta apenas porque “o instante existe” e que o poeta canta porque não é alegre ou triste, é poeta. Ser poeta é o que basta, e cantar é suficiente pelo próprio ato em si.

Aquilo que move o poeta a escrever traduz-se inexplicavelmente como uma busca insaciável, uma necessidade: “escrevo porque preciso”. A busca do poeta pela

escrita é incontornável; ele busca criar na linguagem expressões e até palavras novas para expressar imagens que só são possíveis através da poesia.

É possível observar que a voz poética relaciona o ato de escrever a ações da natureza, a atos instintivos. Desse modo, escrever é inerente ao ser poeta assim como tecer teias o é para a aranha, e beijar e morder o é igualmente para o peixe. Há algo de inexplicável na criação artística, o que Adélia Prado chama de “mistério da criação, porque ele continua e permanece misterioso, inclusive para o próprio autor da obra” (1999, p. 21).

A figura da noite aparece diversas vezes ligada à ideia do ato de escrever: a inversão dos sentidos resulta na criação da bela imagem dos versos: “Escrevo porque amanhece/ e as estrelas no céu/ lembram letras no papel,/ quando o poema me anoitece”. Esse último verso reforça a ideia da união entre ser e poesia, pois o anoitecer se dá no ser por meio do poema. Noite, escrita e poeta são um só sem precisar de explicações para isso.

Retomemos o poema “Carrego o peso da lua”, de **Distraídos Venceremos** a fim de delinear o caminho que o poeta percorre para ligar o ato de escrever e à figura da noite:

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

Viver de noite
Me fez senhor do fogo.
A vocês, eu deixo o sono.
O sonho, não.
Esse, eu mesmo carrego. (p. 193)

A voz poética parece condicionada a viver na “infinita madrugada” em meio a muitas páginas em branco, já que a palavra “saara” remete a deserto. O “senhor do fogo”, aquele que detém o conhecimento, segundo a mitologia grega, o deus, o poeta, o criador de mundos, é condenado a carregar o sonho, pois a noite de “sono” e de descanso é aquela que merecem os homens que vivem na luz do dia. A noite do sonho é a noite do poeta. É na noite que se dá o trabalho do poeta, daí podemos retomar a ideia de inutensílio de Leminski e a de *désœuvrement* de Blanchot: costumamos remeter a noite ao descanso, ao que se está fora das obrigações e compromissos do dia. O peso da noite não é aquele da obrigação de produzir algo útil ao mundo, à sociedade. Isso está reservado ao dia, ao “horário comercial”.

As ideias de vazio a ser preenchido, ou não, como o “saara”, associada à da noite em relação ao fazer poético, em nossa leitura, estão presentes nesse outro poema de **Caprichos & Relaxos**:

sobre a mesa vazia
abro a toalha limpa
a mente tranquila
palavra mais linda

aqui se acaba
a noite mais braba
a que não queria
virar puro dia

somos um outro
um deus, enfim,
está conosco (p. 33)

Quando acaba aquela noite “mais braba”, a noite diferente das outras, pois é aquela “que não queria virar puro dia”, quando ela acaba um “outro” está presente, ou um “outro deus”, o poema. Nesses dois poemas, a noite é o habitat do poeta, seu refúgio para a escrita.

De maneira minúscula, ínfima, a noite mantém uma relação de intimidade e admiração com o poeta, como podemos apreciar no poema a seguir:

a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa (p. 91)

A noite parece ser o momento em que aflora os sentidos do poeta; é quando ele se sente à vontade:

Sete e dez.
Aqui jaz o sol,
sombra a meus pés.

Trevas.
Que mais pode ler
um poeta que se preza? (p. 279)

Para a voz poética, “um poeta que se preza” não lê nada além de trevas, quando o sol se põe e o poeta pode ser, então, senhor de sua escrita. No poema “luto por mim mesmo” de **La vie en close**, novamente a figura da noite toma lugar importante, dessa vez ligada tanto à ideia da escrita, quando à de dor:

luto por mim mesmo

a luz se põe
em cada átomo do universo
noite absoluta

desse mal a gente adocece
 como se cada átomo doesse
 como se fosse esta a última luta

o estilo desta dor
 é clássico
 dói nos lugares certos
 sem deixar rastos
 dói longe dói perto
 sem deixar restos
 dói nos himalaiaas, nos interstícios
 e nos países baixos

uma dor que goza
 como se doer fosse poesia
 já que tudo mais é prosa (p.293)

A figura da noite presente nesse poema é “absoluta”, já que o anoitecer não é só um evento da natureza, mas um estado do ser que atinge “cada átomo do universo”, uma dor universal. Essa “dor” tem um “estilo” que é “clássico”, palavras que lemos como ligadas ao universo da escrita literária, ideia que será arrematada na última estrofe. O poema faz um percurso desde a “noite” em cada “átomo” que “dói”, “como se doer fosse poesia”. A ideia de morte também está presente no poema, principalmente no título e sua ambiguidade: a palavra “luto” pode ser lida como substantivo e como verbo, ou seja, é a ideia de uma quase morte, visto que ainda há luta. É a morte pelas palavras, a morte pela literatura, uma morte suspensa.

O escritor leminskiano se refugia numa madrugada infinita com seu saara de páginas. Ele se retirou da claridade do dia e passou a “viver de noite”, “a noite mais braba”, “a que não queria virar puro dia”. Essa é a noite do sonho e não do sono, ou seja, a noite de profunda exigência da obra. E não é a noite dada ao homem comum para a consagração do descanso do trabalho do dia, mas aquela atormentada, a noite do sonho.

A noite da escrita do poeta leminskiano tem várias máscaras; é múltipla, como suas poesias: é a noite do sonho, a mais braba, a que pinga uma estrela no olho do poeta, uma sombra que se deixa dominar, mas é aquela que dói em cada átomo também. Entretanto, é quando o poeta se entrega a seu chamado, a sua escrita, sem precisar “ter por que”.

4.4 O somsilêncio da poesia

Os sons das palavras é um elemento bastante explorado nas poesias de Paulo Leminski. É como se cada palavra tivesse seu próprio ritmo e o poeta quer entrar nessa dança, trazendo para a sua poesia não só as palavras e seus significados, mas seus ecos, seus murmúrios, aquilo que nelas fala, mas não comunica de todo, ou seu comunicar é, como já vimos, de outra ordem, eis a fala da poesia. Ao jogar com as palavras, seus sons e sentidos, suas poesias não são apenas trocadilhos com graça, embora alguns sejam sim. Em ensaio de 1983 sobre **Caprichos & Relaxos** para o jornal *O Estado de S. Paulo* Leyla Perrone-Moisés fala que isso faz parte da vivência de Paulo Leminski com a linguagem e de seu modo de fazer poesia, designando-o “samurai malandro”:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo (2000, p. 235).

As palavras podem enfeitiçar com seus sons e significados, e Leminski é ao mesmo tempo feiticeiro e enfeitiçado por elas. O leitor também segue no mesmo ritmo: às vezes cai no compasso do malandro, levado pelo trocadilho do som e da letra, outras vezes é tolhido pela “lâmina” do “samurai das palavras que o deixa em suspensão, surpreendido, muitas vezes não pelo som, mas pelo que não é dito. No poema abaixo, de *Caprichos & Relaxos*, temos um exemplo desse jogo entre som e letra, além de outro elemento, a imagem:

de som a som
ensino o silêncio
a ser sibilino

de sino em sino
o silêncio ao som
ensino

(p.149)

Nesse poema, podemos perceber como o poeta articula som e silêncio no mesmo ambiente atribuindo a um características próprias do outro, deslocando o “silêncio” não para a ausência de som, como costumeiramente é comum se pensar, mas para ser sibilante. O som das palavras também saltam aos ouvidos: a palavra “silêncio” contém os sons sibilantes de /s/ que já é mencionado no terceiro verso, som

comum à palavra som e às palavras “sino” e “ensino” da segunda estrofe. A sibilante /s/ percorre todo o poema se repetindo a cada verso, e, ao final, junta o som e o silêncio em um só ato, já que o pedido de silêncio é também a reprodução desse som: /s/. A imagem tipográfica desse poema também é diferente, mais trabalhada, principalmente no que tange à letra “s”, que nos parece um desenho, um sino talvez. O fato é que temos imagem, som, significante e significado numa dança, num ciclo, todos arranjados em poesia. No livro, o poema ocupa a página inteira, como se fosse emoldurado por ela, o que confere um traço a mais de beleza ao poema, à imagem do poema.

Em “distâncias mínimas”, poema de **Distraídos venceremos**, o poeta dá imagem ao som por meio da repetição:

distâncias mínimas

um texto morcego
 se guia por ecos um texto cego
 um eco anti anti antigo
 um grito na parede rede rede
 volta verde verde verde
 com mim com com consigo
 ouvir é ver se se se se se se
 ou se me lhe te sigo? (p. 180)

Esse texto morcego do qual fala o poeta é todo composto de ecos não datados, com vozes de outras eras, de outros textos; é um texto que só pode ver se for ouvido: “ouvir é ver se”, e, como o texto é morcego, o eco se materializa na página pela repetição das sílabas. Essa fala da poesia lembra o a fala gaguejante de Deleuze:

Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala?” E sua resposta vem mais adiante no texto: “Nesse caso, a língua só se confunde com a fala quando se trata de uma fala muito especial, fala poética, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação própria da língua” (1997, p.123). A fala poética que gagueja, faz-se ecoar e ouve ecos antigos é essa fala da poesia de Paulo Leminski. Essa fala que gagueja é também a que encontramos em **Catatau**, a escrita-ruído que analisaremos no capítulo seguinte.

A forma mínima, inspirada pelo haicai, traço marcante dos escritos lemiskianos têm a peculiaridade de falar por meio da potência, característica da poesia naturalmente, mas levado a um nível maior devido a seu fim abrupto que deixa ao leitor nada mais que uma lacuna a ser preenchida, ou não.

Som e silêncio se encontram neste poema de **O ex-estranho** (1996):

no centro
o encontro
entre meu silêncio
e o estrondo (p. 347)

O primeiro verso nos faz lembrar outro poema já mencionado em nosso estudo (p. 12): “de dentro do meu centro este poema me olha”. Nesse, novamente, “centro” é onde há esse misterioso encontro, do qual nada mais é falado ou descrito. Apenas dois elementos: “meu silêncio” e o “estrondo”. E o que resultou disso? Seria um encontro pacífico, como uma união, ou seria um combate? O silêncio é o que vem após o último verso e as lacunas ficam suspensas. As respostas para tais perguntas podem ser respondidas pelo leitor. Em nossa leitura, as poucas palavras do poema podem evocar o silêncio já mencionado no segundo verso. O estrondo seriam as inquietações artísticas, e desse encontro resulta uma definição de poesia, pelo silêncio.

Sobre o silêncio na poesia de René Char, Maurice Blanchot diz: “Somos como chamados para fontes de nós mesmos, tudo nos convida a seguir não a palavra, mas o que vem antes da palavra, o silêncio, ‘a palavra do mais alto silêncio’” (1997, p. 104). A poesia nos convida ao silêncio. Adélia Prado, ainda ao comparar a experiência poética àquela mística, nos fala que o “lugar” dessa experiência é o vazio, o silêncio, o despojar-se de saberes e filosofias para aceitar tal mistério (1999, p. 23). Assim, a poesia também é a experiência do silêncio, daquilo que vem antes da palavra.

Outro poema breve que nos fala pela ausência é o seguinte, de **La vie en close**:

que pode ser aquilo,
lonjura, no azul, tranquila?

se nuvem, por que perdura?
montanha,
como vacila? (p. 250)

Vemos pelos olhos do poeta a contemplação de algo hesitante, longínquo, algo que o fascina: não é montanha, nem nuvem, mas a hesitação entre as duas coisas, um ser ambíguo, que permanece e oscila ao mesmo tempo. Essa descrição nos lembra a própria poesia e sua linguagem por natureza ambígua e vacilante, não

nos dá certezas, mas arrebatá-nos, leva-nos à contemplação. O próprio ato de contemplar é um ato silencioso.

No poema seguinte, de **La vie en close**, a voz poética diz de onde fala:

sintonia para pressa e presságio

Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.

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

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala. (p. 251)

No poema acima, vemos novamente o encontro ou a “sintonia” do som e do silêncio do poema. Uma leitura possível para esse texto é o processo de escrita do poema que passa de um espaço só para vários, para “o tempo” a “pele” a “pétala”: fazer poético incorpora-se ao mundo do poeta. Ele próprio devém poesia, “soo” naquele momento de suspensão que liga o grito e o calar. Uma poesia que paira no entremeio, na pausa entre o “percalço ao espasmo”. Na última estrofe, o advérbio “eis” mostra o que está feito: o poema, o deus, a fala. Sua imensidão se expande como a luz que não cabe na sala da casa, ele não cabe na página.

Maurice Blanchot, no capítulo “A morte do último escritor” de **O livro por vir** fala de um “murmúrio” que atrai o escritor:

É antes uma fala: isso fala, isso não para de falar, é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente, indiferente, que sem dúvida é o mesmo para todos, que é sem segredo e, no entanto, isola cada um separa-o dos outros, do mundo e dele mesmo, arrastando-o por labirintos zombeteiros, atraindo-o para um lugar cada vez mais longínquo, por uma fascinante repulsa, abaixo do mundo comum das palavras cotidianas. (2005, p. 320)

Para o filósofo francês, a fala da literatura e, conseqüentemente a da poesia, é um murmúrio que não comunica propriamente como a linguagem cotidiana, pois não há uma mensagem a ser transmitida ao leitor, é um “vazio falante”, uma vez que a literatura não está a serviço de nenhum discurso, embora possa falar de tudo, como atesta Roland Barthes em *Aula*: a literatura não fixa nenhum saber, mas isso

não quer dizer que ela não saiba de absolutamente nada; ela faz girar os saberes. (2007, p. 18). Blanchot continua suas reflexões sobre a fala da literatura:

Ela não é enganadora, pois não promete nem diz nada, falando sempre para um só mas impessoal, falando do interior embora seja o próprio fora, presente num lugar único onde, ouvindo-a, poderíamos ouvir tudo, mas é em lugar nenhum, em toda parte; e silenciosa, pois é o silêncio que fala, que se tornou essa falsa fala que não se ouve, essa fala secreta sem segredo. (2005, p. 320-321)

A escrita blanchotiana, embora deslizando e contraditória incorpora o espírito desse murmúrio do falar da literatura sem propósito de comunicar, visto que é silêncio e segue nesse “percalço” do qual fala o poema citado acima, nesse entremeio; uma voz que está em todo lugar e em lugar nenhum, como a “luz” que “não cabe mais na sala”.

No poema a seguir, de **Quarenta cliques em Curitiba** (1976), o silêncio está presente mais uma vez:

o silêncio
se mete a maltratar
me ditando
abreviaturas de mim
e,
quem sabe,
a mim mesmo me dilatando (p. 22)

Aqui o silêncio se põe a falar, a “ditar” até, como a fala incessante de Blanchot que arrasta o escritor por labirintos. O silêncio fala ao poeta e o transforma nessas “abreviaturas”, ou seja, aquilo que não é falado, o impronunciado, fragmentado, o que está no vão da linguagem. E isso é o que faz com que o poeta se dilate, cresça, expanda e continue sua fala incessante.

Heidegger fala-nos do silêncio na poesia a partir da leitura dos poemas de Georg Trakl:

Seu canto é poesia. Como? O que é poesia? Poetizar significa: dizer segundo a proclamada harmonia do desprendimento. Antes de tornar-se um dizer, um pronunciamento, poesia é na maior parte de seu tempo escuta. [...]. Sua linguagem torna-se um dizer seguindo, torna-se poema. O que nele se pronuncia abriga a poesia enquanto permanece essencialmente impronunciado. [...]. Por isso, seguindo uma escuta, o poeta pode cantar (2003, p. 59)

O silêncio é parte da linguagem poética, parte da poesia. Aquilo que Heidegger chama de “dizer” Blanchot chama de “murmúrio incessante”, e o poeta é

aquele que se põe a ouvir, que escuta e contempla o silêncio das palavras que nunca cessam de falar, sem ter nenhuma mensagem a dizer.

4.5 A poesia mínima

O poder de síntese é um traço inerente à essência da poesia, e, de acordo com Leminski, é o que constitui a beleza de sua escrita. Porém, quando pensamos em poemas breves, como o haicai, por exemplo, esse poder de síntese torna-se ainda mais instigante. Paulo Leminski cultivou em sua vida poética um gosto pelo mínimo, pela força de significação que cada palavra carrega em si antes mesmo de estabelecer conexões sintáticas. As influências da poesia japonesa, do haicai, especialmente da obra de Matsúo Bashô, bem como da filosofia da cultura Zen-budista se mostram nessas pequenas gotas de poesia que fingem ser despreziosas, mas carregam uma “força flor milagre e risco” (LEMINSKI, 2013b, p. 274) que instigam, impressionam, suspendem e ecoam ao fim da leitura. Eis um exemplo de poema breve tempestuoso de Leminski de **Quarenta clics**:

uma vida é curta
para mais de um sonho (p. 15)

Segundo o poema, uma única vida não é suficiente para comportar vários sonhos. O poema ecoa no silêncio do fim da leitura numa pergunta: onde mais seria possível viver mais de um sonho ou vários deles? As possibilidades de respostas a essa pergunta são vastas e buscá-las, mesmo sabendo que não são definitivas é o que mais nos fascina, e assusta.

Esse breve poema parece parafrasear a expressão popular “a vida é muito curta para...”, entretanto, a presença da palavra “uma” ao lado de “vida” em vez de usar o definido e fazer referência à existência de modo geral, como na expressão citada, dá a ideia de numeral, o que dá margem à seguinte interpretação: várias vidas, diferentes existências, é que devem ser suficientes para a realização de mais de um sonho. Seria preciso, então, mais de uma vida para viver os sonhos. Então há de se viver tais sonhos juntamente com outras vidas, outras pessoas: há de se sonhar junto. Outra possibilidade de leitura é a de que uma pessoa precisaria viver várias vidas, passar por várias existências, para viver mais de um sonho.

A palavra “curta” dialoga não só com o contexto do poema, mas com a inscrição do poema sobre o papel, ou sobre a tela, uma vez que é um texto mínimo. Uma das respostas para a pergunta que o poema suscita seria esta: na poesia, lugar onde é possível viver várias vidas. Pelos olhos da poesia é possível ver o quão breve é a vida, por exemplo, de muitas maneiras diferentes como em:

esta vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem (p. 313)

Nesse haicai de **La vie en close** só vivenciamos a ideia da efemeridade da vida no último verso, ao passo que no poema anterior ela aparece logo no primeiro verso. “Viagem” no primeiro verso lembra uma gíria (dizer que algo é uma viagem significa que é muito bom). A tensão do poema está na ambiguidade entre o primeiro verso e o último, já que “passagem” remete tanto a qualquer tipo de viagem, quanto à brevidade dessa viagem tão boa que é a vida. Além disso, há outro eco de expressão popular que ressoa no poema “estamos na vida só de passagem”. E ainda este outro: “na vida tudo é passageiro”.

Nesse outro poema de *Caprichos e Relaxos*, a vida presencia a brevidade do poema:

a vida varia
o que valia menos
passa a valer mais
quando desvaria (p. 96)

A vida não é composta de certezas absolutas, por mais que busquemos estabilidade, emocional e econômica, viver é um risco diário, viver “varia”. O momento do “desvario”, da queda, da não racionalidade, esse é o momento em que o mínimo é exaltado, admirado. A poesia é esse “quando desvaria”, o desviar-se do comum, seja do ponto de vista da linguagem ou do temático, a poesia desestabiliza o que é rotineiro. A poesia é a vida.

E mais do mesmo livro:

a vida é as vacas
que você põe no rio
para atrair as piranhas
enquanto a boiada passa (p.95)

Quatro versos e mais uma vez vemos que a vida não é fácil e exige sacrifícios, ou o viver em si já é um. A vida é as vacas que atraem as piranhas, mas também é a boiada que precisa passar.

Falar de poema breve em Leminski pode significar falar não apenas de haicai ou de poemas com dez palavras, ou quatro versos, mas poemas que são uma palavra só, como os poemas “sol-te” (p. 127) e “Perhappiness” (p.141), ambos de *Caprichos e relaxos*. São poemas de uma única palavra que ocupam o centro da página:

sol-te

(p.127)

Visualmente, temos a palavra “sol” como se fosse um verbo, acompanhada do pronome reflexivo “te”. Nesse processo, todas as características do sol e simbologias que são possíveis criar a partir delas são transformadas em verbo e se transformam no conselho do poeta. Sonoramente, esse mínimo poema também pode ser lido como derivação do verbo soltar, agregando a nossa leitura a ideia de libertação.

PERHAPPINESS (p. 141)

O poeta fundiu “perhaps” (talvez) e “happiness” (felicidade) e criou essa terceira, cujas possibilidades de significados são multiplicadas, como, por exemplo, um conceito de felicidade baseado em não-certezas ou quanto mais houver incertezas mais haverá felicidade. Leminski parece soltar as amarras das palavras que ganham os oceanos de significações possíveis e se transformam em poesia, em “navios perdendo sua rota”

Sobre o estilo de poesia curta de Leminski, Leyla Perrone-Moisés comenta, por ocasião do fim da também breve vida do poeta, em 1989:

A forma breve, por ele cultivada, oferece grandes riscos. O breve pode ser apenas pouco, o menos obtido por subtração. O grande poema breve é concentração sem perda, o máximo no mínimo. Leminski conhecia essa arte e colhia o poema com golpe certo da espada zen. (2000, p. 239)

Poesia e vida para Leminski são sinônimos: experimentadas ao máximo, pois viver e escrever não poderiam jamais ser dissociados. Sua poesia fala de tudo o que o ato de existir é: composta de “talvez”, de “felicidades”, de “brevidades”, “libertações”,

“sóis”, “viagens”, “desvarios”, “sacrifícios”, e infinita. Esse é o rastro do caminho de poesia deixado por Leminski em **Caprichos e Relaxos**:

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha. (p. 178)

O poeta traça o percurso de vida e poesia que se confundem: “a linha” é “uma vida inteira” fazer poesia é viver poesia, é uma “mínima linha vazia”. Esse percurso não é retilíneo, nem fácil, mas prossegue, pois é “a linha que nunca termina”, e a “boiada” tem que atravessar o rio de piranhas porque tanto vida quanto poesia continuarão a existir na Terra.

Dizer que Leminski via vida e poesia como uma única coisa não significa afirmar que estamos defendendo uma poesia mimética, mas que seu olhar de poesia enxerga a vida, o existir, do mesmo modo como fita o poema, o fazer poético. Afinal, não se faz literatura com recordações, como defende Gilles Deleuze no ensaio “A literatura e a vida”, pois escrever é sempre um ato de devir:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado informe ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível. [...]. Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não pré-existentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (1997, p. 11)

A escrita de Leminski está sempre nessa busca e inacabamento; está sempre na tensão do interdito, “em via de fazer-se”, nas palavras deleuzianas. O viver e o vivível nunca estão presentes em sua poesia tais quais presenciamos em vida, ou seja, de forma mimética, mas de maneira deslizante e desconstruída. Embora reconheçamos em seus escritos elementos do cotidiano, como alusões a gírias ou expressões cristalizadas para usarmos os exemplos dos poemas citados mais acima, esses elementos aparecem sempre reconfigurados ou desfigurados, deslocados, como é o caso do título do livro **Distraídos venceremos** (que subverte a expressão

popular “unidos venceremos”). Ele faz isso não só com elementos ou com a linguagem do cotidiano, mas com os nomes da literatura: “um dia/ a gente ia ser homero” ou “dava pra ser aí um rimboud/ um ungaretti um fernando pessoa qualquer” (LEMINSKI, 2013b, p.71); com poemas considerados clássicos ou o rito religioso: “profissão de febre” (LEMINSKI, 2013b, p. 279). A poesia de Leminski transforma “palavras num misto entre o óbvio e o nunca visto” (LEMINSKI, 2013b, p. 342). A escrita leminskiana está sempre em devir, sempre em busca do:

o tempo
entre o sopro
e o apagar da vela (p.23)

O gosto pela poesia mínima é expresso também em poesias maiores, como em “iceberg”, de **Distraídos venceremos**:

iceberg

Uma poesia ártica,
claro, é isso que desejo.
Uma prática pálida,
três versos de gelo.
Uma frase-superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma.
Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar do espírito,
a única coisa única.
Mas falo. E, ao falar, provoço
nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?).
Sim, inverno, estamos vivos. (p. 181)

Percebemos uma angústia causada pela busca de uma poesia mínima em um poema cujo título é “iceberg”, excelente imagem para representá-la, já que a parte visível dessa imensa pedra de gelo que fica à deriva nos oceanos é bem menor do que aquela submersa. Da mesma maneira, o poema flutua na página e sua parte visível esconde uma imensa potencialidade de sentidos e interpretações, além de ser um risco, pois não é apaziguador, mas desestabilizador, provocativo, deslizante. Seus versos ecoam em seus textos, “textos morcegos”. A “frase” aqui não é bem-vinda, absolutamente negada, mas a fala do poeta é incessante. Confundem-se com insetos: “enxame de monólogos” ou seriam letras no papel?

4.5.1 O haicai leminskiano

A admiração de Leminski pela poesia breve e pela cultura japonesa se apresenta em sua obra sob a forma do haicai. Inspirado pela obra de Matsuo Bashô, sobre o qual escreveu uma biografia, o poeta curitibano se apropria do gênero de poema breve japonês e faz chover haicais em nossos quintais de poesia.

Nos poemas “hai” e “kai” de **Distraídos Venceremos**, temos uma homenagem ao gênero:

hai

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

Percebemos o fascínio que a voz poética tem pelo gênero ao descrevê-lo: “eis o que nasce perfeito” o pequeno poema que procura captar o instante vivido sem perder de vista a tradição, “para que eu seja quem fui”. E ao seu fim, o haicai é apenas o “germe” da poesia lida, visto que ela continua ecoando no silêncio de sua brevidade: “ao morrer, morre germe”. No poema seguinte, o poeta fala de como o haicai é seu guia de composição:

kai

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

O poeta faz alusão, no primeiro verso, à mínima forma do haicai, composto por dezessete sílabas poéticas dispostas em três versos na sequência 5-7-5: “mínimo templo”. Este é a morada desse “deus pequeno” que, por sua vez, lhe serve de guia: “Meu extremo anjo de vanguarda”. Ao poeta não interessa tanto seguir ou louvar a

história das máscaras assumidas pelo gênero, mas perseguir sua sombra, seu rastro: “a mim me basta/ a sombra que se deixa,/ o corpo que se afasta”.

O haikai japonês é parte de uma poesia já existente, o *renga haikai*, “gênero leve, cômico ou epigramático” (PAZ, 2009, p. 157), cuja forma segue o padrão da poesia clássica japonesa: “um poema curto – *waka* ou *tanka* – de trinta e uma sílabas, divididas em duas estrofes: a primeira de três versos (cinco, sete e cinco sílabas) e a segunda de dois (ambos de sete sílabas) (PAZ, 2009, p. 157)”. O *renga* é uma composição poética produzida coletivamente, em que cada poeta compõe no instante da fala, ou seja, improvisadamente, uma estrofe e um mote é deixado ao final para que o poeta seguinte comece o verso seguinte, algo que lembra os desafios de violeiros. Assim, o haikai, *hokku* ou *haiku*, antes de ser gênero símbolo da obra de Bashô, é o isolamento dos três primeiros versos do *renga*. Octavio Paz, acerca de Bashô e o haikai, afirma que ele

não inventou estas formas; tampouco alterou-as; simplesmente transformou seu sentido. Quando começou a escrever, a poesia tinha se convertido em passatempo: poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de salão. Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela procura o mesmo que os antigos: o instante poético. (2009, p. 158-9)

O que Bashô adicionou ao haikai foi a essência da filosofia Zen: o silêncio como princípio, o apreço pela pergunta em detrimento da resposta, serenidade, desinteresse e retidão das atitudes na vida, bem como a meditação. Leminski (2013b, p. 111), na biografia de Bashô, nos fala desse haikai japonês que obedecia a uma regra de composição de sentido: “o primeiro verso expressa, em geral, uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai”. Já o verso seguinte, “exprime o evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual” (p.112). E o último verso “representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (p.112). Ao explicar, Leminski exemplifica cada verso com o mais conhecido haikai de Bashô, e que, segundo PAZ “resistiu a todas as traduções”:

velha lagoa
o sapo salta
o som da água (BASHÔ *apud* LEMINSKI, 2013c, p.112)

Percebemos as três situações descritas por Leminski: uma situação de calma do cosmos, de imutabilidade, no primeiro verso; o segundo verso é o evento casual que

abala essa quietude, ou seja, o salto do sapo, e, por fim, o resultado dessa interação: o som da água causado pelo pulo do sapo. Seria tudo? Vejamos a leitura de Octavio Paz desse mínimo haikai:

Nada menos “poético”: palavras comuns e um feito insignificante. Bashô nos deu simples apontamentos, como se nos mostrasse com o dedo duas ou três realidades desconexas que, de algum modo, têm um sentido que nos cabe descobrir. O leitor deve recriar o poema. Na primeira linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro desses dois elementos deve brotar a iluminação poética. E esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que agora carregado de significação. (2009, p. 163-4)

Leminski cultivou bastantes haicais em seu jardim poético, e alguns deles nos falam de poesia, e nós buscaremos ler os vazios deixados por esse “deus pequeno”.

O primeiro haikai que nos instiga a leitura é este de **La vie en close**:

mallarmé bashô

o salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço (p. 306)

A primeira coisa que observamos é a presença de um título que nos permite inferir o encontro de duas poesias, a moderna ocidental, de Mallarmé, e a Japonesa medieval de Bashô, ambas separadas por séculos, mas pautadas sobre o silêncio da palavra. Leminski faz uma amálgama de poesia: subverte as regras de composição de sentido do haikai e casa o velho poço de Bashô com os dados ao acaso de Mallarmé, e continuamos a ter poesia. O primeiro verso, que deveria ser a calmaria do universo, já é o evento perturbador, ao passo que a calmaria está nos dois versos seguintes. A mudança na ordem dos versos dialoga diretamente com o título da obra (contido na própria obra) mais significativa de Mallarmé e da poesia ocidental, como vimos na primeira seção deste trabalho: **Un coup de dés**: “um lance de dados jamais abolirá o acaso”.

No poema seguinte, de *Caprichos e Relaxos*, temos uma definição de poema em forma de haikai:

poema na página
mordida de criança
na fruta madura (p. 83)

Essa breve definição de poesia traz à tona tudo que a poesia é, a nosso ver, em mínimas palavras: deparar-se com o poema é o encontro de todo o despropósito da criança e sua maneira outra de ver o mundo, com o prazer dos sentidos e não da razão. Do mesmo livro, o seguinte haicai traz o eco sonoro da poesia leminskiana:

entro e saio
dentro
é só ensaio (p.88)

Temos aqui um jogo de contrários nos dois primeiros versos com palavras que ecoam dentro das outras, o que projeta uma imagem dinâmica de “dentro” e “fora” do primeiro verso. Já por dentro, não há nada definido, apenas “ensaio”. Há uma definição de poesia: aquele que está nesse meio, nesse quase.

No haicai abaixo, de **Caprichos e Relaxos**, estrelas chovem:

as coisas estão pretas
uma chuva de estrelas
deixa no papel
esta poça de estrelas (p.120)

A noite de escrita do poeta é interrompida pela chuva de estrelas que resulta na poesia estrelada na página, como resultado dessa intimidade com a natureza e a noite que o poeta traz para sua poesia.

Os haicais de Leminski não seguem à risca as regras de composição do mestre Bashô, mas mantêm o silêncio dessa poesia mínima e a suspensão necessária que desestabiliza os sentidos. A poesia de Leminski, aliás, não segue regra, a “liberdade da sua linguagem” é a sua meta, o seu estilo. Suas poesias nos trazem, com o mínimo de palavras e o máximo de incertezas, ecos e imagens na página, potencialidades múltiplas de sentidos que nos suspendem até o próximo virar de página.

É interessante para nossa reflexão acerca da escrita poética de Leminski, entender como sua concepção de literatura, da liberdade da linguagem, conversa com uma forma de poema pré-estabelecida, como o haicai. Lembramos que o percurso de Leminski como poeta está em constante movimento e o paradoxo está sempre presente em sua vida e em seus textos. Ao mesmo tempo que o haicai tem uma forma fixa, sua essência está em apreender um instante no espaço-tempo, “o tempo/ entre

o sopro/ e o apagar da vela (p. 23)”. O poeta assemelha o haikai a uma fotografia, porém feita de palavras: “o verdadeiro haikai é aquele que desponta de súbito, inteiro, íntegro, sólido objeto do mundo, num momento decisivo que não depende da vontade, do arbítrio do poeta. Como o ato de bater uma foto” (LEMINSKI, 2012, p. 142). A linguagem poética, para Leminski, alcança sua beleza não pelo uso de palavras rebuscadas, mas por sua síntese, de modo que desestabilize o ato de pensar corriqueiro. Deve ser rápido, uma explosão que arrebatada o leitor e o retira de um estado de marasmo. O haikai guarda tudo isso por essência, assim como o fazer poético leminskiano como um todo.

5. A ESCRITA MOVEDIÇA DE CATATAU

5.1 Catatau, o múltiplo

Entre a primeira e última linha do romance **Catatau** de Paulo Leminski, escrita e fala parecem se fundir em uma amálgama que constitui o corpo do livro sem parágrafos, um bloco de palavras que se desdobram umas sobre as outras, caracterizando o que o título já prenuncia: um catatau de palavras. A palavra “catatau” não foi escolhida sem propósito, pois possui muitos significados, cuja maioria poderia adjetivar o primeiro romance de Leminski. Dentre os sinônimos, segundo o dicionário **Houaiss**, catatau pode ser um “livro volumoso”, uma “pancada”, uma “porção de qualquer coisa”, um “tijolo” ou uma “carta de baralho em jogo de truque” (HOUAISS, 2009). Leminski subintitula seu livro como um “romance-ideia”, que “passou muito bem sem mapas” durante anos (seu processo de criação durou cerca de 8 anos), sentencia o autor em seu prefácio, além de deixar claro que não irá “ministrar clareiras para a inteligência deste catatau”, e a dica que nos sobra dessa conclusão é: “virem-se”. *Catatau* permaneceu sem clareiras até sua segunda edição, na qual o autor decidiu dar algumas “Descordenadas artesianas” e pôr uns “Quinze pontos nos iis” em forma de apêndices. Apesar dessas clareiras, tais notas não dão conta de explicar o romance (tarefa impossível), mas apontam alguns nortes para per(seguir) essa escrita-fala tão singular. Catatau traz a linguagem em sua forma experimental, em seu extremo; “não fornece pistas nem mapas, entrega o leitor à selva das palavras, dos conceitos, da mistura admirável de idiomas...” (RIBEIRO, 2013, p. 224). “O Catatau não é romance nem ensaio. Texto conceitual e poético, além ou aquém de gêneros. Rede de signos...” (RISÉRIO, 2013, p. 230). “Catatau é um texto comprido e grosso... É um porre verbal (COSTA, 2013, p. 233). Haroldo de Campos caracteriza-o como “compacto, complexo, às vezes tautológico livro-limite de Leminski”; é “uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado” (CAMPOS, 2013, p. 238).

Um fio de narrativa permeia algumas partes do romance-ideia: o filósofo René Descartes, pai da lógica do pensamento filosófico moderno, numa “hipótese-fantasia” (LEMINSKI, 2013a p. 211), juntamente com Maurício de Nassau e a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, está em meio às terras do Novo Mundo. Munido de uma luneta e sob efeito de “ervas de negros”, ou, em outras muitas palavras, “riamba, pemba, gingongó, chibata, jererê, monofa, charula, ou pango” (LEMINSKI, 2013a, p. 17), Renatus Cartesius, nome latino do filósofo-personagem,

espera seu amigo Articzewski³ enquanto admira o ambiente ao seu redor: “Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (LEMINSKI, 2013a, p. 15).

Os dicionários Houaiss (2009) e Aurélio (2010) citam alguns desses nomes, riamba, jererê, pango como sinônimos da *cannabis sativa*, a maconha. O efeito dos “fumos de ervas” desencadeia pensamentos — ou despensamentos —, sobre tudo que está ao seu redor e em sua mente, desestabilizando, assim, vários conceitos pautados na razão. Esse imenso e, aparentemente, irracional Mundo Novo, revés da então civilização europeia, não segue a lógica cartesiana, uma vez que tudo nessa terra existe de maneira diferente: a razão e o pensar são desalojados, não apenas pelo efeito entorpecente da erva, mas pelo modo como todo esse mundo se constitui. Prova disso é o fato de haver vários nomes para uma única coisa, reflexo da multiplicidade de falas, costumes e gentes desse lugar estonteante. Essa inquietude da personagem quanto à pluralidade da linguagem e de todos os elementos do ambiente ao seu redor se estende por todo o romance-ideia por meio do arranjo linguístico do texto. Tudo em “Brasília” parece não ter definição segura, “conforme as incertezas da fala destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta” (p. 17). A partir daí até a chegada de Articzewski, os devaneios do viajante dão forma ao corpo do romance seguindo a linha da desrazão, tanto na linguagem quanto no pensamento, numa escrita ébria que desafia os tinos da compreensão: “Bêbado, quem me compreenderá?” (p. 208).

A personagem Renatus Cartesius, a voz que fala em *Catatau*, faz alusão ao filósofo francês René Descartes consagrado como o pai da filosofia moderna devido a seus estudos voltados para a valorização da razão. Descartes é referência intelectual não apenas na Filosofia, mas nas ciências em geral, principalmente na Matemática. Antes de publicar seus textos filosóficos de maior repercussão no meio acadêmico, sejam eles **Le Discours de la Méthode** (1637) e **Meditationes de Prima Philosophia** (1641) nos quais explicitou as formulações das ideias do *cogito*, condensado em sua famosa sentença “*cogito ergo sum*”, e do “*malin génie*”, temas explorados e subvertidos em *Catatau*. Descartes foi um perseguidor do conhecimento

³ O autor atenta para as diversas grafias do nome de Krzysztof Arciszewski na época, nobre polaco que “talvez tenha sido o primeiro personagem polonês da História do Brasil. Importante cabo de guerra de Nassau”. (LEMINSKI, 2013a, p. 16). A grafia do nome da personagem muda ao longo das páginas do romance-ideia.

em suas mais variadas áreas, como nos mostra o autor de **Descartes**: uma biografia intelectual (1999), Stephen Gaukroger. Prova disso, são seus tratados e ensaios sobre as mais variadas áreas do conhecimento desenvolvidos ao longo de seus 53 anos de vida. O próprio filósofo fala de sua busca pela razão no **Discours de la Méthode**: « je ne pouvais mieux que de continuer en cela même où je me trouvais, c'est à dire que d'employer toute ma vie à cultiver ma raison, et m'avancer, autant que je pourrais, en la connaissance de la vérité, suivant la méthode que je m'étais prescrite ». Assim como o romance-ideia leminskiano a produção intelectual de Descartes não tinha uma direção única, pelo contrário, ele sempre esteve em meio a uma profusão de ideias das mais diversas áreas. Sua vida sempre girou em torno de tentar sistematizar o conhecimento de maneira mais global possível. Descartes levou uma vida solitária, pois não cultivava muitos amigos nem mantinha uma vida social muito ativa; vivia imerso em seu mundo de ideias, além de viajar e mudar de endereço com frequência.

Diante de tudo isso e “imagens de uma *persona* particular” (GAUKROGER, 1999, p. 23) construída a partir da figura de Descartes, Leminski constrói uma personagem de ficção baseada na personagem histórica, mas em um contexto completamente diverso, em outras palavras, inconcebível para um intelectual europeu do século XVII: o mundo selvagem, assimétrico e imprevisível, com sua lógica própria, o Brasil holandês de Maurício de Nassau. Essa ambientação de Descartes sob o sol tropical no Novo Continente seria o desdobramento hipotético, mas completamente possível, de um dado biográfico quase sem importância comparado a tantos outros relacionados a sua atividade intelectual: em ano tal, aos 22 anos, Descartes se alistara voluntariamente: “vai à Holanda no verão de 1618 e se alista como voluntário no exército do príncipe Maurício de Nassau” (GAUKROGER, 1999, p. 15).

5.2 Escrita-ruído

A escrita experimental de Catatau desliza por vários aspectos da linguagem: sintático, sonoro e imagético. Além disso, história, tempo e espaço são tão movediços quanto a linguagem, o que resulta numa experiência de leitura surpreendente e, por vezes, frustrante, já que o sentido do texto leminskiano nesse romance não se tece a partir da lógica, seja ela linguística ou teleológica.

Nesse viés, a escrita de **Catatau** assemelha-se bastante à oralidade por conta da constante presença de coloquialismos, ditos populares, frases feitas e

sequências semelhantes a trava-línguas. Entretanto, esses traços não aparecem em forma de citação no romance, mas fazem parte da sua tessitura enquanto texto, uma vez que em **Catatau** o autor não preza pela elaboração de um enredo com ideias encadeadas com o objetivo de formar um todo coeso e significativo. O texto se constrói a partir de si mesmo: os sentidos e significados surgem de acordo com as possibilidades que as palavras oferecem. A escrita de *Catatau* nos faz tropeçar na leitura e em cada palavra ou frase que se segue. Cada expressão parece um abismo por vir, no qual nos deixamos cair. Aqui, interessa-nos analisar como se dá esse processo. O romance-ideia de Leminski é uma fermentação de ideias que explodem em forma de frases sem conectores lógicos e de palavras cujos significados deslizam uns sobre os outros arrastados pelo som dessas mesmas palavras que contaminam umas às outras. Como numa boneca russa, cada palavra dá origem a outra que estava contida sonoramente na anterior, e, a partir daí, pelo gancho sonoro, elas se espalham formando frases que dão continuidade ao texto, o que proporciona relações semânticas possíveis e, muitas vezes, desestabilizantes, inesperadas:

Faça-se conforme o seu bel parecer, ó decadente em cada dente, descendente desde todo o sempre! Se volatilizam e nem um véu de veludo volúvel se sensibilisca. Os brutos, o bruto, a besta, o bicho e o homem de barro, corpo é corpo, fico só no toco, o coto do tronco, o coco, o coice, o coito, o couro, o cóccix, o cu. Animália, gentalha, alimária, genitália. (LEMINSKI, 2013a, p. 26)

No trecho acima, há o jogo sonoro entre os sons [d] e [t] que se repetem nas palavras “decadente”, “dente”, “descendente”, “desde” e “todo”, o que culmina no jogo semântico entre as palavras decadente, dente e descendente, nas quais a palavra “dente” está contida graficamente nas outras duas. Os sons [v] e [l] também servem como um ímã para as palavras da frase seguinte do trecho em “volatiliza”, “véu”, “veludo” e “volúvel”. O neologismo em “sensibilisca” é feito a partir da fusão das palavras “sensibiliza” e “belisca”, em que o autor aproveita a semelhança sonora entre essas duas palavras e as mescla. Constrói-se, então uma relação de sentido, já que sensibilizar é tornar algo sensível, diz respeito ao ato de sentir, característica do sentido humano do tato. A carga semântica de “belisca” também está ligada ao tato, e ainda lembra a expressão popular “me belisca pra ver se estou acordado”. Funde-se em “sensibilisca” tanto as palavras quanto todo o potencial de significados que elas oferecem dando movimento a seus sentidos. O texto continua se formando por

palavras-írmãs: os sons de [b] em “bruto”, “besta”, “bicho” e “barro” se repetem. Essa sequência de palavras também constrói uma linha semântica que vai desde os “brutos” até o “homem” feito de barro, resgatando a referência bíblica da criação do ser humano. A repetição de som [b] nessa sequência de palavras sugere uma evolução que vai do bicho até o homem, porém, ao mencionar que o homem é de barro, o ciclo se fecha novamente, pois se está falando do homem enquanto matéria que, nesse caso, embora haja o resgate do mito bíblico, é semelhante ao animal bruto. Em seguida, é o som [k] de “corpo” que se repete, e o [t] de “tronco”, resgatando o gancho semântico deixado por “homem de barro”, ou seja, a composição do corpo do homem. Partindo daí, temos “corpo”, “toco”, “tronco”, “coco”, “coice”, “coito” e “cu”, palavra que deixa o gancho para a sequência sonora seguinte: palavras sonoramente semelhantes a “genitália”. O processo da composição do texto segue essa valsa entre som e sentido, na qual um puxa o outro, e assim a escrita de **Catatau** se desenrola, volumosa e densa, na qual o leitor persegue os sentidos enquanto tropeça nas palavras.

A escrita de **Catatau** se desenvolve por meio de uma fala que persegue palavras-írmãs, o que evidencia o gosto pelo jogo linguístico com os sons e sentidos das palavras, traço típico da escrita leminskiana presente também em seus poemas. No haicai seguinte, por exemplo, percebemos o mesmo processo descrito em **Catatau**:

entro e saio
dentro
é só ensaio (LEMINSKI, 2013b, p. 88)

Nesse poema, um paralelo pode ser assinalado entre palavras que estão graficamente contidas em outras, como “entro”/“dentro” e “saio”/“ensaio”, contribuindo para a composição de sentido do poema. Dessa forma, o som na poesia de Leminski desempenha um papel que vai além da rima: no primeiro verso, temos uma ideia de inquietude, instabilidade, movimento; nos versos seguintes, podemos ver o que se passa por “dentro”: no interior “é só ensaio”, nada definitivo, nada acabado, assim como no primeiro verso. A palavra “dentro” serve como ponto fixo entre os dois pratos de uma balança que oscila. As palavras-írmãs também compõem o poema seguinte:

você me alice
eu todo me aliciasse
asas

todas se alassem
sobre águas cor de alface
ali
sim
eu me aliviasse (LEMINSKI, 2013b, p. 55)

Nesse poema de **Caprichos e relaxos**, notamos uma palavra que puxa outras. “alice” é transformada em verbo e está em harmonia com o verbo final do verso seguinte, “aliciasse”, palavra que comporta sonoramente a primeira. Em todo o poema há a repetição dos sons presentes em “alice”, [a], [l], [s], não só em palavras contidas em outras, mas em palavras diferentes: “alasse”, “alface”, “ali”, “sim” e “aliviasse”.

Como pudemos perceber, esse procedimento de contaminação das palavras pelo som umas das outras é algo que aparece não apenas em *Catatau*, mas também nos poemas de Paulo Leminski, configurando-se como traço recorrente de sua escrita. A esse processo, Elizabeth Leite chama de jogo da “falsa etimologia”, e afirma que “Leminski rompe os limites dos vocábulos e faz os fonemas deslizarem na frase para produzir uma escrita ‘audiovisual’, de pura sinestesia, em que sons e tons movem-se e se misturam”, o que leva a pesquisadora à conclusão de que “o que o poeta nos revela, afinal, é seu fascínio pelo movimento incessante da linguagem” (LEITE, 2012, p. 54).

Podemos reconhecer que o trabalho com a palavra que vemos em Leminski aparece de forma similar em muitos poemas de Arnaldo Antunes. O poema visual “Agá” reproduzido a seguir mostra esse diálogo:



(ANTUNES, 2005, p. 10-11)

No poema acima, há um jogo com as palavras, tanto do ponto de vista da sua junção, quanto de sua grafia. As palavras do poema estão justapostas, ligadas pelo termo “quase” que aparece num degradê até o fim do poema, numa representação da mudez da letra “h” que dá título ao texto. Enquanto notamos no poema de Leminski um desalojar das sílabas das palavras para formar outras, em

Antunes há a junção de todas elas para dar o aspecto dúbio da palavra que é som e silêncio, a palavra poética. O “quase” do poema nos mostra como a poesia, cujo pilar é a palavra, consegue atar esses dois extremos.

A sonoridade da língua aparece em **Catatau** explorada de outras maneiras, como por exemplo expressões semelhantes a trava-línguas e neologismos cujos sons se sobressaem ao sentido. No trecho a seguir é possível experimentar essa língua leminskiana:

A máquina da infelicidade trabalha cececeremente. Pelo visto, tiro a base do porver. Pelo pensado, traço uma linha por baixo dum quadrado inscrito num triângulo isósceles, o equivalente a três cubos de um outro sisteminha que penso, de joguinhos humildes e subminúsculos, adminúsculos pequeninhos, o diabrete no saquitel, microminimequenhilmirim! Colossomausoleão! Rei é o leão, matem os outros! Cabeçorrabarroca de cachorrallouca! Macacomecomam! (LEMINSKI, 2013a, p. 79)

Nesse trecho, a voz delirante de Cartesius ecoa neologismos com a finalidade de enfatizar ainda mais o sentido que carregam: o advérbio “cececeremente” nos remete a essa máquina da infelicidade da qual fala o texto, que trabalha de modo veloz, incessante e barulhento; o mesmo processo se dá nas palavras usadas para passar a ideia de pequenez exacerbada: aqui a construção desse sentido é progressiva, começa com “sisteminha” passa por “minúsculo”, “pequeninhos”, “diabrete” e “saquitel” até chegar a “microminimequenhilmirim”, um neologismo composto dos prefixos micro- e mini-, as palavras latinas meque (me) e nihil (nada), além do sufixo de origem tupi “mirim”, que também significa pequeno. Depois disso, o sentido agora é de grandiosidade em “colossomausoleão”, palavra formada por “colosso”, algo imenso; já em “mausoleão” temos a fusão entre “mausoléu”, monumento funerário imponente, e leão, o rei dos animais. Esses neologismos com tons de exagero não se constituem apenas pela justaposição de palavras, mas pelos sons que elas carregam, pois ao pronunciá-las é que a ideia de pequenez ou de imensidão torna-se mais evidente, como ocorre no trecho acima. Por conta disso, para SANTANA e GALINDO (2010), é possível ver em **Catatau** um encontro sutil entre Guimarães Rosa e James Joyce, conclusão baseada nas declarações do próprio Leminski a respeito dessa comparação: “O *Catatau* é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano e pós-joyciano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no *Catatau*” (LEMINSKI *apud* SANTANA e GALINDO, 2010, p. 81).

É interessante para a nossa reflexão sobre a escrita leminskiana em **Catatau** explorar um pouco mais essa aproximação entre as escritas de Leminski e

Joyce, uma vez que alguns estudiosos já apontaram similaridades entre os dois escritores. Para nosso trabalho é importante visualizar algumas dessas semelhanças. Santana e Galindo admitem as semelhanças presentes na escrita de **Catatau** com a de Joyce em **Ulisses** e, principalmente em **Finnegans Wake**, mas acreditam que Leminski pode realmente incorporar o modo de pensar a linguagem típico de Joyce por meio da atividade de tradução, uma vez que “o tradutor-autor precisa de fato se pôr na pele do autor e tentar jogar conforme suas regras originais” (SANTANA e GALINDO, 2010, p. 89). Isso justificaria, segundo eles a influência da obra joyceana sobre Leminski, o que torna a aproximação desses autores mais profunda que “meramente por causa das pirotecnias verbais”, em suas palavras. Acreditamos que aquilo que os autores chamam de “pirotecnias verbais” seja o entrosamento que Leminski e Joyce mantinham com a linguagem a ponto de concebê-la em incessante movimento sempre inquietante. É interessante visualizarmos a linguagem de **Finnegans Wake** e compará-la àquela de **Catatau**. Para isso, transcrevemos a seguir um trecho do texto de Joyce seguido da tradução feita por Leminski publicada pela primeira vez na revista **Nicolau**, publicação cultural lançada em 1987 em Curitiba sob patrocínio do Governo do Estado do Paraná, de 12 de junho de 1988 e republicada no volume 8 da revista *Scientia Traductionis*, periódico da UFSC, em 2010. Nas palavras de Leminski,

Finnegans Wake (O Despertar de Finnegans) é a mais alta realização literária deste século! talvez de todos os séculos. [...] é um sonho colossal, tendo por personagem a Humanidade. Esse sonho é a História, essa História da qual Joyce dizia que era ‘um pesadelo do qual queria acordar’ (LEMINSKI, 2010, p. 282)

Finnegans Wake é o último romance do escritor irlandês, foi publicado em 1939 em inglês, mas desfruta das inovações linguísticas neste idioma (junção de palavras, onomatopeias), além de incorporar línguas diversas em seu texto, traço presente também em **Catatau**. O romance é iniciado em minúscula: “riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs⁴” (JOYCE, 2017, n.p.). A primeira palavra do romance, uma junção de “river” (rio) e “run” (corre) passam a ideia de

⁴ riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação de volta a Howth Castle Ecercanias. (Tradução de Augusto e Haroldo de Campos).

movimento contínuo, ou seja, o começo da obra está em curso e assim segue ao longo das mais de 600 páginas de linguagem experimental.

O trecho traduzido por Leminski corresponde à quinta parte do Episódio I que consiste na “abertura da carta de Shem *the Penman*” (LEMINSKI, 2010, p. 284). Transcrevemos aqui o primeiro parágrafo do referido capítulo: “In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!” (JOYCE, *apud* LEMINSKI, 2010, p. 285). Em sua tradução, Leminski tenta recuperar a linguagem típica do romance joyceano: “Em norme (sic) de Annah Anipatente Sempresente, Linfia de Plurabilidades, ovacionado seja seu evo, seu somtempo soado, seu rio seja chão, desigual no seu desigual!” (LEMINSKI, 2010, p. 285). Podemos perceber a proximidade entre a linguagem do romance de Joyce e a de Catatau não só pela presença constante da junção de palavras, mas pelo olhar lançado sobre a língua na qual se escreve e suas possibilidades de combinações de significados e significantes. A escrita de Catatau segue esse mesmo curso de “riocorrente”: é sempre movimento, configurando-se como uma concepção de escrita e linguagem. Ao comentar sobre seu *Catatau*, o escritor curitibano reconhece essa proximidade:

Mas tudo isso (que é muito exato do ponto de vista documental, me especializei em Brasil holandês para escrever o Catatau) é apenas o contexto para uma aventura textual, que parte de James Joyce e da macarrônica, donde Joyce partiu, de Rosa, de Haroldo de Campos, da poesia concreta e da oralidade humorística do “Mad” e do “Pasquim”. O fundamental era refazer, dissolver a liquidifucar (sic) as categorias convencionais da narrativa. (LEMINSKI, 1992, p. 174)

Diante de um texto cuja escrita faz as palavras se desdobrarem umas sobre as outras, a leitura acaba por não ter a fluidez que um texto em prosa costuma proporcionar ao leitor. Essa escrita que faz as palavras quicarem em seus sons remete-nos à gaguez presente na escrita, conceito que Gilles Deleuze desenvolve quando analisa a escrita de autores, como Beckett e Melville. Segundo o filósofo, alguns escritores não apenas criam personagens gagos, mas produzem uma escrita plena de gagez, traço por ele considerado excepcional: “Quel plus beau compliment que celui d’un critique disant de *Sept piliers de la sagesse*: ce n’est pas de l’anglais. Lawrence faisait trébucher l’anglais pour en extraire musiques et visions d’Arabie⁵”

⁵ Que elogio mais bonito o de um crítico falando de *Sept piliers de la sagesse*: isto não é inglês. Lawrence fazia o inglês tropeçar para extrair dele músicas e visões da Arábia. (Tradução nossa).

(DELEUZE, 1993, p. 138). Fazer a língua gaguejar, para Deleuze, consiste no modo como o escritor interage com a língua na qual produz sua obra, um trabalho de minoração da língua para que surja outra. Como se o autor inventasse a língua de sua obra, sem necessariamente ultrapassar as fronteiras de sua língua materna. Não consiste em plurilinguismo, mas no fato de transpor os limites do código para fazê-lo vibrar em si mesmo e instaurar uma experiência de linguagem inédita.

Esses escritores criam uma língua estrangeira dentro de sua própria língua ao fazê-la gaguejar:

Ils ne mélangent pas deux langues, pas même une langue mineure et une langue majeure, bien que beaucoup d'entre eux soient liés à des minorités comme le signe de leur vocation. Ce qu'ils font, c'est plutôt inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même.⁶ (DELEUZE, 1993, p. 138)

A nosso ver, o filósofo descreveu, sem ter lido, a escrita de *Catatau*: completamente bifurcada, que não segue as normas da língua padrão, e o leitor aventura-se a aprender essa nova língua que o faz repensar as palavras e suas imprevisíveis associações de som e sentido. Cada nova sequência de palavras-ímãs é como um leque que se abre de novas possibilidades de significados e sinestésias que acompanham os tropeços do leitor na busca da narrativa desse “romance-ideia”, num trabalho de leitura que se faz a cada página e se desfaz na seguinte.

⁶ Eles não misturam duas línguas, nem sequer uma língua menor e uma língua maior, embora muitos deles sejam ligados a minorias como signo de sua vocação. O que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feiticeira e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma. (Tradução nossa)

Para tornar mais evidente suas observações sobre a língua vibrante Deleuze analisa um pequeno poema de Gherasim Luca:

C'est comme si la langue tout intière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant : *les deux bégaïements*. Si la parole de Gherasim Luca est ainsi éminemment poétique, c'est parce qu'il fait du bégaïement un affect de la langue, non pas une affection de la parole. C'est toute qui file et varie pour dégager un bloc sonore ultime, un seul souffle à la limite du cri JE T'AIME PASSIONNÉMENT⁷. (DELEUZE, 1993, p. 139)

A escrita gaguejante desloca os elementos da língua em todas as direções de modo que não ocorre na linguagem comum. Ao utilizarmos a língua para nossa comunicação fazemos escolhas e junções fonéticas combinatórias como em “mala” e “vala” em que a escolha entre [m] e [v] varia conforme o que se pretende comunicar. Já na escrita vibrante deleuziana, explorar essa propriedade da língua no texto literário é uma propriedade dessa língua literária, língua estrangeira do escritor, pois quando essas variações de combinação estão presentes no poema, no texto, não se trata mais de um processo de fala. O texto de Luca é um longo poema que traz palavras com mesma pronúncia e/ou escrita, mas com significados diferentes como a palavra “pas” presente ao longo do poema com seus vários significados possíveis como “não”, “passo” e “soleira” nos versos “le pas pas le faux pas le pas” e “il passe le pas du pas du pape” (LUCA, 2001, p. 169). Nos versos finais a técnica de explorar os sons das palavras continua:

Passioné nez passionem je
je t'ai je t'aime je
je je jet je t'ai jetez
je t'aime passionem t'aime. (LUCA *apud* DELEUZE, 1993, p. 139)

Os sons das palavras introduzem outras como uma corrente em que um todo é formado por pequenas partes entrelaçadas. A leitura torna-se travada, e estanca a cada som que se repete. Daí, a escrita adquirir o que Deleuze chama de língua gaga. Tal processo ocorre nas linhas de **Catatau** e em muitos dos poemas leminskianos como discorreremos logo no início deste capítulo.

⁷ É como se a língua inteira se pusesse em movimento, à direita e à esquerda, e balouçasse, para trás e para frente: *as duas gagueiras*. Se a fala de Gherasim Luca é tão eminentemente poética, é porque faz da gagueira um afecto da língua, não uma afecção da fala. A língua inteira desliza e varia a fim de desprender um bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito JE T'AIME PASSIONNÉMENT [Eu te amo apaixonadamente]. (Tradução nossa).

Em **Catatau**, Leminski cria uma nova língua dentro da língua portuguesa e vai além: torna sua escrita espaço propício para a profusão de línguas estrangeiras propriamente ditas, uma vez que trechos em latim são recorrentes ao longo do seu bloco de escrita. Até holandês, em menor recorrência, passeia pelo português gago do texto. Desse modo, Leminski não faz gaguejar apenas a língua portuguesa, mas as línguas das quais tem conhecimento, como uma torre de babel literária:

Penso mas não compensa: a sibila me belisca, a pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra. Dédalos de espelho de Elísio, torre babéu, hortus urbis biaboli, furores de Thule, delícias de Menrod, curral do pasmo, cada bicho silencia e seleciona andamentos e paramentos. (LEMINSKI, 2013a, p. 16)

5.3 “a vida, por frases, se regula”

Outro aspecto interessante da escrita leminskiana em **Catatau** é como expressões e ditos populares se incorporam à fala ébria de Renatus Cartesius. É possível reconhecer alguns ditos populares, não em sua forma já conhecida, mas deslocados de seus usos corriqueiros e ressignificados, muitas vezes a partir do que suas próprias sonoridade sugerem. Dessa maneira, “A cavalo não se olha o dente do donatário, que dói! (p. 48)” remete ao dito “cavalo dado não se olha os dentes”, mas subvertendo seu sentido: não se olha o dente do cavalo, mas de quem o dá. Tal subversão de sentidos se dá por meio da repetição do som [d] nas palavras em sequência: dente, do, donatário e dói. Já em “Amor com amor se paga, que sai mais barato. Vão os anéis e fiquem os dedos, fuçando o nariz, cutucando a mesma tecla, unha na ferida” (p. 48) e em “Como diz o outro, os outros é que digam (p.63)”, Leminski traz o dito e a expressão populares reconstruídos a partir de uma informação a mais, fato responsável por deslocar o sentido original a fim de criar outro, mais contundente e provocativo.

Cartesius parece ter incorporado o falar dos nativos da terra tropical que ora visita:

Deus só dá nozes a quem nogueira! A ralé em geral com sua aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagem, de acreditar em deuses, de ver errado em linhas certas, de cair na dança sem saber latim — o povo, digo, esse sim. Duma nau em avante, — terra cega, quem tem ouvidos afinados na oitiva, cale-se! (LEMINSKI, 2013a, p. 48)

No trecho acima é possível notar uma reflexão da personagem acerca do falar do povo que ele mesmo incorporou, a “aptitude de fazer provérbios” e segue, por meio desses provérbios, subvertendo seus sentidos e tecendo seu discurso nada cartesiano. Vemos que a fala da personagem foi contaminada pelo que ele mesmo critica: falar por frases prontas. A fala da “ralé” agora sai de sua boca.

Jacques Derrida, filósofo francês cuja produção intelectual busca demonstrar e questionar as estruturas subjacentes aos discursos, tece uma longa reflexão a respeito do significante da escrita literária e seu “referente” ao analisar a escrita de Rousseau. Em **De la Grammatologie** (1967), o filósofo busca tecer uma crítica ao que ele chama de fonocentrismo, como um dos fatores constituintes da sua “metafísica da presença” ocidental que sempre concebeu a fala como o que remete à presença de um sujeito falante em detrimento da escrita. Em « ...Ce dangereux supplément... » (Este perigoso suplemento), segundo capítulo da segunda parte de **De la Grammatologie**, Derrida comenta o texto **Confessions** (1813) de Rousseau e discorre sobre a relação ausência/presença daquilo a que a escritura remete: a ausência devém presença a partir de sua evocação, por meio da escrita: “restitution de la présence par le langage, restitution à la fois symbolique et immédiate. [...] Le signe, l’image, la représentation, qui viennent suppléer la présence absente sont des illusions qui donnent le change⁸” (1967, p. 221). Para Derrida, se pensarmos a escritura como um suplemento da fala, assim como Rousseau considera a masturbação como um suplemento da prática sexual em suas **Confessions**, a representação passa a ser presença imediata do objeto ausente. Desse modo, a escritura, como um suposto suplemento da fala, carrega em sua essência a presença da ausência, paradoxo que a caracteriza. Mesmo a presença da coisa em si não se torna possível, uma vez que se vive num sistema de signos e só somos capazes de compreender algo por meio dele: “c’est dire que entre l’auto-érotisme et l’hétéro-érotisme, il n’y a pas une frontière, mais une distribution économique. C’est à l’intérieur de cette règle générale que se découpent les différences⁹” (DERRIDA, 1967, p. 223). Para Derrida, não há uma divisão clara e precisa entre masturbação como suplemento da prática sexual, assim como não a escrita não se constitui como um suplemento da

⁸ presença pela linguagem, restituição ao mesmo tempo simbólica e imediata [...]. O signo, a imagem, a representação, que vem suprir a presença ausente, são ilusões que dão falsas impressões. (Tradução nossa).

⁹ Isto significa que entre o auto-erotismo e o hétero-erotismo não há uma fronteira, mas uma distribuição econômica. É no interior desta regra geral que se recortam as diferenças. (Tradução nossa).

fala, pois cada uma tem suas particularidades e se fazem presentes em suas materializações.

Acreditamos que a escrita de **Catatau** se aproxima da oralidade, não para simplesmente resgatar formas (não como forma de elaboração ou transmissão), mas para fundar uma linguagem outra que transgride e confunde as fronteiras entre fala e escrita. O romance-ideia é escrito em uma língua que se aproxima tanto da oralidade quanto da escrita, o que a torna única.

Ainda nesse capítulo, o filósofo estende sua reflexão para, embasado nas ideias discutidas, discutir a relação entre a escritura, a leitura e seu referencial:

l'écrivain écrit *dans* une langue et *dans* une logique dont, par définition, son discours ne peut dominer absolument le système, les lois et la vie propres. Il ne s'en sert qu'en se laissant d'une certaine manière et toujours à un certain point gouverner par le système. Et la lecture doit toujours viser un certain rapport, inaperçu de l'écrivain, entre ce qu'il commande et ce qu'il ne commande pas des schémas de la langue dont il fait usage. Ce rapport n'est pas une certaine répartition quantitative d'ombre et de lumière, de faiblesse ou de force, mais une structure signifiante que la lecture critique doit *produire*¹⁰. (DERRIDA, 1967, p. 227)

Para Derrida, a escritura não constitui um suplemento à fala, pois não considera esta como a primeira forma de representação da linguagem. A escrita dispõe de seu próprio jogo de significações como uma dinâmica própria. Nessa perspectiva, a leitura também é compreendida como um processo de produção de significados.

la lecture ne doit pas se contenter de redoubler le texte vers autre chose que lui, vers un référent (réalité, métaphysique, historique, psycho-biographique, etc.) ou vers un signifié hors texte dont le contenu pourrait avoir lieu, aurait pu avoir lieu hors de la langue, c'est à dire, au sens que nous donnons ici à ce mot, hors de l'écriture en général¹¹. (DERRIDA, 1967, p. 227)

A leitura de *Catatau* não se pode prender nem às narrativas fora dele, muito menos aos referentes históricos, pois sua escrita, a cada frase, cria possibilidades de universos de significados diferentes que não deixam o leitor repousar, pois o texto

¹⁰ o escritor escreve *em* uma língua e *em* uma lógica de que, por definição, seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida próprios. Ele dela não se serve senão deixando-se, de uma certa maneira e até um certo ponto, governar pelo sistema. E a leitura deve, sempre, visar uma certa relação, despercebida pelo escritor, entre o que ele comanda e o que ele não comanda, dos esquemas da língua de que faz uso. Esta relação não é uma repartição quantitativa de sombra e de luz, de fraqueza ou de força, mas uma estrutura signifiante que a leitura crítica deve *produzir*. (Tradução nossa).

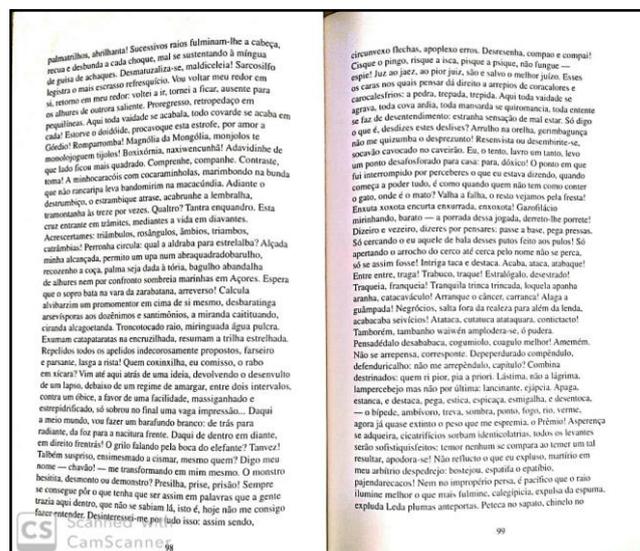
¹¹ a leitura não deve contentar-se em reduplicar o texto em direção a outra coisa a não ser ele mesmo, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.) ou a um significado fora do texto cujo conteúdo poderia dar-se, teria podido dar-se fora da língua, isto é, no sentido que aqui damos a esta palavra, fora da escritura em geral. (Tradução nossa).

sempre se desdobra sobre si mesmo, seja por meio dos sons ou das imagens que dão esse incessante movimento de escrita e, conseqüentemente, de leitura.

5.4 A lentes de luneta: escrita e imagem

O recurso da imagem é traço importante na linguagem literária, principalmente por meio da metáfora. Entretanto, em *Catatau*, o uso da imagem a serviço da escrita se dá no plano literalmente visual quando consideramos a mancha tipográfica na página do livro, ou seja, o desenho que a tinta da impressão forma no todo da página. O romance é escrito de forma contínua, sem paragrafação visível, num só fluxo. Essa continuidade da escrita nos mostra uma mancha tipográfica em um só bloco, um “tijolo”, tal qual um dos significados possíveis para o termo “catatau”, segundo o Houaiss, como afirmamos logo no início deste capítulo. Eis a imagem de apenas duas das páginas do livro:

Figura 1: Bloco de escrita



Na figura acima, temos a reprodução de duas páginas de *Catatau* que ilustra o formato de sua escrita em um bloco contínuo que constitui todo o romance, da primeira à última frase: um bloco difícil de penetrar pela leitura.

A referência às lentes de uma luneta segurada por Renatus Cartesius é sempre constante durante o texto de Leminski. A personagem, então destituída de sua tão preciosa razão, busca enxergar tudo com mais clareza com a ajuda desse

instrumento revelador. Essa busca é abordada no texto muitas vezes por meio da imagem tipográfica como podemos visualizar a seguir:

Figura 2: Lente de aumento

esbugalham orelhas. Lógica perfeita, lágrimas portáteis. Há divinha?
 Ih, imagina! Afo a lente às pressas, deixo Praga às avestruzes, indo
 fazer misérias com as mil maravilhas desta papirossa. Confiro as
 horas. Meiodia sai mal tratante de um arcabúzio, mancando vinte
 cinco minutos para as seis. Formigas. Lente. FORMIGAS.
 Tamanha família, TAMANHO FAMÍLIA. Reinício, raciocínio.
 Me numismata de desgostoso. Preparusky! O touro glodita a
 transladear o gluglugrudista. São pelo bumbo. Salvo pelo gongo.
 Chicote, couro de asno do alembatejo. Lombo, homoplita da nação
 cassange. Preso por ter fugido. Preciso por ter ficado. Quantos
 cais este oceano permite? Excesso de bagagem? Omnia mecum
 porto. Flechas embandeirilham carroções em círculo: penas novas

(LEMINSKI, 2013a, p. 195)

Na figura 2, o autor faz um jogo de imagem tanto com o significado das palavras contidas no texto quanto com o desenho delas no todo da página. É possível ler o trecho “Formigas. Lente. FORMIGAS. Tamanho família, TAMANHO FAMÍLIA”, que nos faz visualizar uma cena quase cinematográfica, devido ao efeito de sequência proporcionado pelo ponto final entre as três primeiras palavras. A imagem provocada pela leitura é que Cartesius percebe formigas, faz uso das lentes com o objetivo de elucidar sua visão, e o resultado disso é o efeito visual proporcionado pela lente. A sequência evoca, ainda, as formigas enfileiradas, uma atrás da outra, fato que enriquece ainda mais o aspecto visual do texto. Tal efeito transborda o sentido das palavras em direção a sua grafia em meio a todo o texto da página por meio da fonte em caixa alta.

A reflexão sobre a relação entre imagem e literatura data desde Horácio, mas ainda hoje não esgotou suas possibilidades depois de muitos anos de pesquisas de muitos estudiosos desse domínio. A pesquisadora Márcia Arbex, em *Poéticas do visível* (2006), traça um panorama dos estudos e pensadores da imagem relacionada à literatura mais importantes das últimas décadas, e conclui que embora haja muitas concepções diferentes acerca do assunto, as possibilidades de abordagem de tal temática não estão esgotadas. Arbex mostra como a poesia de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) quebrou paradigmas e trouxe inquietações que ecoam até hoje tanto na poesia quanto na crítica literária ocidental:

Restituir a plenitude ativa da escrita, reintegrando sua parte visual e espacial é, de fato, o projeto de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, poema que rompe em inúmeros pontos com a tradição poética. Em seu prefácio, o poeta adverte o “leitor ingênuo” da novidade introduzida no

poema: “um espaçamento da leitura”. Os espaços em branco assumem, com efeito, grande importância, como um “significante silêncio” envolvendo o texto, e têm por função destacar cada imagem poética: “o papel intervém a cada vez que uma imagem, por ela mesma, cessa ou surge, aceitando a sucessão de outras (...)” (ARBEX, 2006, p. 26)

O que é marcante na fala acima é o destaque dado à visão de Mallarmé quanto à importância dos espaços brancos na composição de um poema, o significado que carregam em contraste com a imagem das letras dispostas sobre a página. Dessa forma, a leitura, principalmente dos poemas, dos espaços em branco da página como significantes assim como as palavras tipografadas. Então, como pensar em espaços vazios no *Catatau*, um bloco de texto contínuo que preenche quase por completo todas as páginas do livro? A escrita do romance-ideia de Leminski se compõe de uma “fala que fermenta” (p. 17), ou seja, uma profusão de palavras e frases que se amontoam umas sobre as outras, numa tagarelice que teima em falar, em crescer. A escrita de *Catatau* é paradoxalmente fala e silêncio: a leitura de cada frase silencia as que estão em redor, principalmente quando tomamos como exemplo o processo descrito logo acima na figura 2 que ocorre também a seguir:

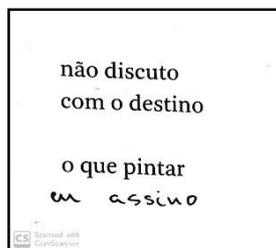
Figura 3: Impossível não ver

de uma imagem vermelha: o ser, temperado por seus acidentes.
 Uma pequena montanha, uma taba, uma vastidão vazia: os
 arquétipos são as estruturas. Não vá por um erro, tirar-se o juízo
 é o caminho mais breve: palavras de súbito censuradas como se
 por violando leis inesquecíveis. *Hominem hic nascet novum*: hoje
 estou tão total que, se entrar numa ruim, termino. O que se passa
 entre uma fase e seu lapso, gargarismo neutro: passa-se o tempo,
 o espaço cessa, produzem-se os seres, os dez mil objetos cheios
 de coisas fazendo barulho e fazendo-me pensar — um barulhinho!
 Quase extinto, começo a contar meus nomes, enumerei os títulos,
 descotei o canto dos bichos, narrei a história das coisas: aqui
 se escamoteia. Num dia solar de Atenas, envolveu-se na magnífica
 ilusão de que a matéria — o mundo da vida, da morte e do
 nascimento — não é toda a realidade. Interessa salvar a existência
 humana das essências que lhe querem atribuir? **É IMPOSSÍVEL
 QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI**. Nisso, o monstro
 — qui verba torquet — nada behemothween! A trágica prucida
 os arebolores da normalândia, a dor nas minhas lombardias se
 noruga às expensas boécias. Xlept! Labirinto ou colosso? Belisco-o.
 Orão, naufrago e cego, chega na ilha para ser monge, esse vai

O nosso olho de leitor, ao se deparar com uma página plena de palavras é atraído rapidamente pelo componente destacado em caixa alta que deixa todo o seu redor opaco. Não estamos apenas lendo a frase “É IMPOSSÍVEL QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI”, nós a estamos visualizando em destaque em meio a um bloco de escrita, pois um “objeto só se torna visível na medida em que torna cego o que o cerca”, como diria Anne-Marie Christin (2008). Segundo a estudiosa francesa, embora o sistema alfabético das civilizações ocidentais, em teoria, seja dissociado da iconicidade da imagem, esta, por sua vez “tem reinvestido o alfabeto, sempre que possível por caminhos diversos: ortografia, diagramação etc”. (CHRISTIN, 2006, p.

72). O recurso da diagramação da letra para fundir texto escrito e imagem tipográfica também é uma marca do estilo leminskiano que aparece principalmente em sua poesia, por vezes de maneira sutil como no poema a seguir:

Figura 4: Poema “não discuto”



(LEMINSKI, 2013b, p. 94)

Tanto no poema quanto no texto de **Catatau** há a exploração da imagem tipográfica como recurso para transbordar o sentido do texto escrito, numa associação semântica entre o visível e o legível. No poema, o verso “eu assino” quando grafado de forma manuscrita não consiste apenas em uma mudança de fonte, mas contribui para a formação do sentido, reforçando o verso anterior, “o que pintar”. O mesmo ocorre em **Catatau** quando o significado do que se lê nas figuras 3 e 2 é potencializado pela grafia da escrita em caixa alta.

2.5 Occam, o espírito do texto

Em **Catatau**, há uma figura que está presente durante todo o percurso do texto: Occam. Para melhor visualizarmos a principal personagem textual de **Catatau**, Occam, iremos recuperar alguns dos trechos em que ele se faz visível. Embora o próprio Leminski descreva Occam no anexo da segunda edição do romance-ideia, é interessante para nossa pesquisa seguir o traçado que o próprio texto faz desse personagem tão emblemático, o monstro que habita e desarranja as palavras e os pensamentos de Cartésius.

Segundo Leminski, no anexo da segunda edição de **Catatau**, Occam seria “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira”; e ainda “um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o ‘malin génie’ da célebre teoria de Descartes” ou seja, “o próprio espírito do texto” (LEMINSKI, 2013a, p. 212). De acordo com essas declarações, Occam seria um espírito que habita as entranhas da linguagem, constitui-se em texto que culmina em um discurso, tal qual o “malin génie” cartesiano, cujo objetivo é de

enganar, de ofuscar os domínios da razão e da lógica conhecida. Faz-se necessário, então, delinear as aparições de Occam ao longo do texto de Catatau, de acordo com os momentos em que o monstro é nomeado, quando emerge das profundezas do “Loch Ness” textual.

A primeira aparição de Occam se dá nas primeiras páginas do romance-ideia como um monstro em meio às dificuldades de Cartesius perante seu próprio pensamento, o que nos leva a supor que a criatura é responsável pela tormenta do viajante:

Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam águas do dilúvio. Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aqui monstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde acontece isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Reconstituo-me, aqui — o monstro. Occam está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom. Isto revela boa apresentação. Assim foi feito isso (LEMINSKI, 2013a, p. 20)

A figura de Occam corresponde à de um monstro que também está inserido na voz de quem fala, uma vez que ele é “aquimonstro”. A junção das palavras monstro e mim sugerem uma espécie de possessão: o monstro e o eu falante são agora um só, e o resultado desse entremear de entidades é uma perturbação do pensar. Occam, está presente na voz do nosso viajante, cuja razão, seu maior triunfo, é chacoalhado por ele, o monstro, e isso reflete nessa mesma voz, no texto que se faz: Occam vive e é o próprio texto. “É um orixá asteca-iorubá encarnando num texto seiscentista” (LEMINSKI, 2013a, p. 2012).

O monstro, então, nos é apresentado em meio a um momento de perturbação do pensamento de Cartesius. Se considerarmos todas as “descoordenadas” dadas por Leminski sobre Occam, é possível visualizar o emergir do monstro do texto e seu mergulho posterior para misturar-se novamente a seu todo textual. Ele está presente no texto ao mesmo tempo em que é o próprio texto, composto a partir da linguagem de um pensar atormentado, “carunchado”. É isso que faz Occam, o gênio malvado da teoria cartesiana: ludibria a razão por meio das sensações, falsas mensageiras da verdade. Ser composto por linguagem, Occam já habita o pensamento de Cartesius, invade-o, torna-se “monstromim” e está “aquimonstro” ao mesmo tempo que “está na Pérsia”. Percebemos, a partir do trecho acima, que a figura de Occam é movediça, escorregadia e não substancial: encontra-se concomitantemente no presente do

delírio de Cartesius, materializado no texto e também na Antiguidade e torna-se “aquimonstro”, “monstromim”. Occam, a própria linguagem, que tenta laçar o real sem se deixar laçar, como em Guimarães Rosa. A presença de Occam no trecho acima nos remete ao poema de **Caprichos e Relaxos** que espreita de dentro do ser:

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

quem está por fora
não segura
um olhar que demora

de dentro do meu centro
este poema me olha (LEMINSKI, 2013b, p. 35)

A voz poética se depara com um ser, o poema, que o habita e o encara de “dentro”. Occam como o espírito do texto, ou o próprio tecido textual pode ser comparado ao ato poético, ao ato da escrita literária quando realizamos o diálogo do poema com o trecho de Catatau. A linguagem do romance-ideia como um todo traz ressonâncias da linguagem poética, uma vez que as frases não estão a serviço de compor um sentido previamente definido, com uma lógica coesiva. A construção desse sentido, como em poesia, se faz no decorrer do texto guiado mais pela expressão do significante que flutua sobre seus possíveis significados, resultando num sentido fluido e multifacetado.

Para delinear essa primeira aparição de Occam, vejamos como o monstro se mostra duas páginas seguintes:

Algomonstro está oculto atrás do ato nulo. O fato? Occam. O mapa é este. Não quero me precipitar, creio num abismo aí. Ele disse, ele se calou que só vendo, veio falando e foi desaparecendo. Um abismo, quem o mora? Nunca é demais voltar atrás, desde quando estamos caindo? Uma lei vai vigorar aqui. A lei é esta: assim não vale. (LEMINSKI, 2013a, p. 21)

A ideia de que o monstro faz parte do tecido textual pode ser visualizada na junção dos vocábulos “algo” e “monstro” no trecho acima, procedimento já visto no trecho anterior em “monstromim” e “aquimonstro”. Occam também é abismo: desconhecido, imprevisível, perigoso, mas impalpável; é um quedar-se na linguagem. Não é contraditório, pois é o próprio antagonismo que fala e cala ao mesmo tempo. A fala

contínua de Catatau não comunica, é uma viagem, uma queda pelo abismo da linguagem, em que o chão do sentido, base sólida e confiável, não chega.

No trecho a seguir, Occam se mostra um pouco mais:

Conosco, conosco, eis Occam. O qual já vem aí ver no que deu. Sem se esforçar faz jus à voz corrente. O verbo acende um fogo, o sujeito vem se aquecer, esse sou eu, como é? Daqui dá pra ver o objeto muito bem, além — a terra de ninguém do silêncio. [...] Occam occultus, Occam, o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. Aonde vai com tanta pressa? Vou a toda Pérsia, vai depressa. Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa numa oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta. A análise começa em casa, palavra. Para limpar lágrimas, uma lápide. Passou por aqui um desconhecido. Assim é que se faz, viu. [...] O evidente acaba de ser visto. Entre o monstrolusco e monstrofusco, entre o colosso e a esfinge, Occam fica como está. Fica como ficará, fica com quem cessou. O extravagante dá um passo avante devagar e fica perante: é o óbvio e assim não vale. Estou ciente como se deve. Acontece que tudo que eu digo, acontece portanto. Isso, por exemplo, já está havendo há muito tempo. (LEMINSKI, 2013a, p. 22)

Cartesius apresenta Occam como uma entidade que se faz presente, um verbo que acende o fogo, numa referência ao Messias da bíblia cristã. Ao mesmo tempo em que se mostra presente, Occam está oculto, o que nos leva a resgatar a ideia de que o monstro está impregnado sob o texto. Percebemos que elementos dos trechos anteriores ressurgem, mas não da mesma maneira, como a referência à “Pérsia”, num trocadilho com a palavra “pressa” da expressão “à toda pressa”. Todo o texto de Catatau se constrói a partir da subversão de expressões e ditos cristalizados na cultura popular, e Occam, o bruxo oculto do texto, seria o responsável por todo esse desarranjo dessa linguagem, uma vez que “vê o óbvio”, “pensa numa oração e o óbvio desaparece”. Tal método faz deslizar os sentidos uns sobre os outros quando buscamos relações entre expressões já conhecidas e a inserção de novos elementos carregados, por sua vez, de significados prévios. Sendo assim, ao lermos a passagem “aonde vai com tanta pressa? Vou a toda Pérsia.” nos leva a tentar associar a civilização que precedeu à grega e à romana, base da cultura ocidental, com a ideia de pressa, o que resulta numa associação antitética: o tempo e desenvolvimento de uma civilização e sua cultura leva bastante tempo para servir de base a outras. Outro procedimento presente nesse trecho e também recorrente em todo o Catatau é a justaposição de vocábulos aos estilos joyceano e roseano: “monstrolusco” e “monstrofusco” em trocadilho com lusco-fusco.

O monstro de linguagem dilui-se nela e reaparece em todo o corpo do texto, sempre sendo associado à desordem do mundo e da linguagem que o cerca. O

discurso de Cartesius está sempre em busca de defini-lo, mas Occam não permite definições lógicas e acabadas. Para melhor delinear o perfil de Occam, compilaremos algumas das passagens em que ele se deixa mostrar, ou pelo seu nome, em sentenças mais ou menos definidoras:

Occam, mero inspírito, puro explícito, espião. Pequena pecúnia, calada calúnia, coluna. (p. 45)
 Occam, o antitantã, no puro acáusaso, alísios no promontório alto, — ácaros, e no azul do nadir, Occam! (p. 47)
 Fungo: Occam! (p. 75)
 Rochas escritas, descoberta de Occam: o local do acidente, o lugar do ausente. (p. 95)
 Visto sob o ângulo esquerdo do travessão — Occam, um princípio de justiça, desabordem! Desordem, não nesta grandeza! (p. 123)
 Posto Occam, ó compota descomposta! (125)
 Occam, O implicante! Tem me levado às raias do deslumbre, mas para cá duns tempos o mesmo não se faz de aparente: horas procura um quiproqué, cai num solecismo, satisfeito com qualquer rebus de dúbia raiz: realiza-se em paus, tranca-se em copas, senta a pua! (p. 145)
 Enganei um bobo na casca de Occam. (p. 165)
 Occam, o mais estilista dentre os estilistas da Babilônia se candidata a nefelibata. (p. 166)
 Occam, o eulálio, o bem falante, o grilo velante, o grito de elefante... a brutamala desceu para gonçá-lo! (p. 168)
 O Monstro, porém, estala a língua a cada sete sílabas e vomila uma fita de frases perfeitas no sotaque carregado pelas nações descidas dos sótãos do sertão. (p. 170)
 O esconderijo perfeito a Occam pertence, o significado. (p.198)
 Assassínios! Assassinatos! Quem como Occam. Não vence: não é de vencer. Passa por ele, passa a existir. Na pedra. No pau. Papiro. Pergaminho. Papel. (p. 205)
 Occam. O cõnscio. O plenipotenciário. (207)

De acordo com este compilado de passagens podemos traçar um esboço de Occam a fim de entender como essa personagem se dilui no texto. É importante ressaltar que o monstro semiótico de Leminski incorpora-se e se constitui da escrita de Catatau. Desse modo, ao caracterizarmos Occam estaremos vislumbrando a própria concepção de escrita leminskiana. A partir dos trechos acima, Occam se mostra como o “inspírito” do texto: espírito instável ou espírito que inspira? A aglutinação dessas possíveis palavras não exclui nenhuma dessas possibilidades. Occam é então espião, antitantã, fungo, lugar do ausente, desordem, descomposto, implicante, grito de elefante, não é de vencer, cõnscio e plenipotenciário e candidato a nefelibata. O monstro, a escrita leminskiana é aquela que vai contra a toda e qualquer regra imposta, o próprio código quando “vomila uma fita de frases perfeitas” fazendo a língua vibrar ao ponto de desalojar sons/letras a serviço da dramatização

da linguagem. A escrita leminskiana, na figura do monstro semiótico, “não é de vencer” o jogo da linguagem, uma vez que faz do significado um esconderijo.

A figura do monstro Occam nos remete a um personagem do folclore brasileiro, o Pé-de-Garrafa que Câmara Cascudo descreve como um ente demoníaco que vive embrenhado nas matas cujos gritos atordoam caçadores:

E quanto mais rebuscam, menos o grito serve de guia, pois, multiplicado com todas as direções, atordoa, desvaria, enlouquece. Os caçadores terminam perdidos ou voltam a casa depois de luta áspera para reencontrar a estrada habitual (1988, p. 595).

Esse monstro que desvia os caçadores do seu caminho nunca é alcançado por ninguém, pois, além de causar-lhes desvaria, deixa um rastro redondo, tal qual a impressão de uma garrafa no chão. Desse modo, é impossível seguir o rastro da entidade, uma vez que não há direção a se seguir, afinal rastros redondos não apontam para nenhum norte. Não há como guiar-se por rastros do Pé-de-Garrafa. Se compararmos tal demônio ao monstro Occam percebemos que o grito daquele se reflete no embaralhar provocado no texto por este último. E o resultado é exatamente igual ao que ocorre com os caçadores aterrorizados: um texto que não segue uma direção norteadora, mas perturbadora; o próprio desvio da linguagem. Seguir o rastro de Occam a fim de delinear sua figura é como seguir o rastro deixado pelo Pé-de-Garrafa: andar pelo texto num caminho que sempre será desvio, um desvario constante.

Occam também faz referência ao nome de William Ockham, um filósofo inglês da ordem franciscana que viveu entre 1285 e 1349 e foi difusor do Nominalismo, corrente filosófica medieval fundada por Roscelino de Compiègne. Os nominalistas questionam os universais, conceitos metafísicos agrupados em um mesmo signo linguístico para designarmos um número de coisas particulares diferentes. Como por exemplo, os universais “animal” e “homem”, termos únicos aplicáveis a uma diversidade de indivíduos particulares, que, por sua vez, são dotados da essência do que é animal ou humano. Os nominalistas, por sua vez, não acreditavam na existência da essencialidade que caracterizaria os indivíduos particulares, eles acreditam que o universal não passa de um puro nome, uma representação vocal. Deste modo, humanidade seria apenas um nome dado de forma arbitrária a algo que não existe em essência, mas consiste apenas na manifestação linguística da palavra em si, ou seja, a palavra “humanidade” não implica na existência de uma coisa geral nomeada por ela; apenas o nome existe (VIGNAUX, 2017, n. p). Ao tecermos a relação entre o

monstro Occam de **Catatau** e o citado filósofo inglês nominalista, percebemos como “o personagem semiótico” incorpora as atribuições filosóficas de William Ockham, filósofo medieval que pensou na relação arbitrária de nomear as coisas, conceito desenvolvido na linguística moderna. O significante é a base da escrita do romance-ideia e, por conseguinte, da conceituação do monstro de linguagem que a faz estar sempre em movimento, desdobrando-se sobre si mesma. O significante é o guia sem olhos da escrita leminskiana em **Catatau**; uma escrita que segue tateando pelos rastros imprecisos do significante.

Ao filósofo inglês, William Ockham, também é atribuída o princípio filosófico de “Ockham’s razor” ou “Navalha de Ockham” que consiste em cortar precisamente todo o excesso inútil e com parcimônia a fim de atingir o mínimo possível das coisas, sua simplicidade suprema (VIGNAUX, 2017, n. p). Princípio esse que dialoga com a essência da escrita poética leminskiana, e que evoca, por sua vez, com a filosofia dos haicais japoneses.

Não podemos deixar de pensar Occam comparando-o à figura do “*malin génie*” da teoria de René Descartes, exatamente como o próprio Leminski cita em um dos anexos do romance-ideia quando compõe o retrato verbal do monstro.

Descartes detém o status de pai da filosofia moderna graças ao desenvolvimento de seu método cartesiano: o método da dúvida. E foi por meio da dúvida que o filósofo chegou a sua formulação mais famosa: *cogito ergo sum* ou “penso, logo existo”. O método da dúvida consistia em questionar todo o conhecimento já absorvido e decantado para selecionar apenas o que seria mais claro e preciso. Lembramos que até Descartes, o conhecimento filosófico firmava-se no conhecimento desenvolvido sob os preceitos cristãos, a escolástica, formada por filósofos que adaptaram a filosofia de Platão e Aristóteles à visão cristã com o objetivo de torna-la aceitável pela Igreja. Com o advento da Reforma e das ideias iluministas, os ares tornaram-se propícios à dúvida e ao questionamento das certezas da época. Em busca de chegar ao conhecimento pleno, Descartes atribui à razão a tarefa de filtrar tais conhecimentos, já que os sentidos não são confiáveis, são passíveis de enganação e levam ao erro. Em **Discours de la Méthode**, Descartes desenvolve o método da dúvida que, resumidamente, consiste em: só aceitar o que se tem a certeza de que é verdadeiro; dividir tais verdades em unidades menores, o quanto for possível; direcionar o pensamento de forma ordenada a fim de resolver os problemas mais simples até chegar aos mais complexos e, por fim, listar minuciosamente outros

possíveis problemas sem deixar nada de fora. (DESCARTES *apud* COTTINGHAM, 1995, p. 120).

Em torno das formulações que culminaram no *cogito* vários questionamentos filosóficos aparecem na obra cartesiana como a figura do “malin génie” a que Leminski faz referência no texto apêndice ao romance-ideia, “Descordenadas artesianas”. Nas **Méditations**, Descartes faz algumas suposições sobre o que já conhecemos duvidando de nossas certezas a fim chegar ao conhecimento do que é claro e verdadeiro. Sendo assim, o filósofo parte da ideia da existência do Deus que é onipotente; já que ele tudo pode, esse deus poderia nos iludir nos fazendo acreditar em ilusões que temos por verdadeiras. Desse modo, o que temos por verdade absoluta seria uma ilusão provocada por esse deus onipotente, como a soma de dois mais dois que resulta em quatro, por exemplo, seria apenas uma ilusão provocada por ele. Se, por outro lado, pesou Descartes, se em vez de um “*dieu trompeur*” existisse um “*mauvais génie*”, cuja natureza seria de enganar e iludir, isso ampliaria ainda mais a dúvida sobre o que temos por verdade. Vejamos a descrição desse gênio maligno para comparar a figura enganadora cartesiana com a de Occam, o espírito enganador do texto de **Catatau**:

Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucun sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses. Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée ; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement¹² (DESCARTES, 1999, n. p.)

Considerando a analogia entre o gênio maligno cartesiano e Occam, o espírito do texto de Catatau, concebemos a ilusão como a essência de ambas as entidades, cujos objetivos são tecer a ilusão das coisas vistas e/ou sentidas. O texto

¹² Suporei, pois, que não há um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte de verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria a enganar-me. Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender a minha credulidade. Considerar-me-ei a mim mesmo desprovido de mãos, de olhos, de carne, de sangue, desprovido de quaisquer sentidos, mas dotado da falsa crença de ter todas essas coisas. Permanecerei obstinadamente apegado a esse pensamento: e se, por esse meio, não está em meu poder chegar ao conhecimento de qualquer verdade, ao menos está ao meu alcance suspender meu juízo.

inspirado por Occam não se fixa sobre bases da verdade, mas, assim como o “malin génie” está sempre a estender uma cortina nas janelas abertas pelo leitor em busca de sentido. Desse modo, o alívio para a leitura ludibriante e sufocante de **Catatau** seria, como diz Descartes, “suspender o juízo” e aceitar que “os sucessos seguem por outras séries de trilhas?”, e saber “como penso mal! Elefantíase do meu cogito!...” (p. 40); talvez seja preciso pausar a busca por um sentido e apenas deslizar nas frases movediças emprestadas de infinitas fontes, sejam os dizeres cristalizados nas bocas dos falantes de “Brasília”, sejam os volumes impalpáveis lidos na “noite escura das bibliotecas” (p. 30).

A referência ao filósofo Descartes aparece na obra de Leminski não só no corpo do romance-ideia, mas em uma das epígrafes do livro, na qual as palavras cartesianas resgatadas do **Discours de la Méthode** prenunciam a escrita de **Catatau**:

A obscuridade das distinções e dos princípios de que se servem é a causa de poderem falar de todas as coisas como se as soubessem e de sustentarem o que dizem contra os capazes e os mais sutis, sem que se tenham meios de os convencer. Por isso, tornam-se comparáveis a um cego que, para lutar sem desvantagens contra alguém que não é cego, levasse o adversário para o fundo de um subterrâneo muito escuro” (DESCARTES apud LEMINSKI, 2013a, p. 13)

A passagem acima, que serve de epígrafe para **Catatau**, está na sexta parte do **Discours de la Méthode** e faz referência aos espíritos medíocres que não têm capacidade para discutir claramente sobre determinado assunto. São comparados a cegos que levam seus adversários não cegos para a escuridão de modo que não lutem em desvantagem. Pensando no trecho como uma epígrafe de um texto como esse do romance-ideia inferimos que somos levados às profundezas mais obscuras da linguagem, nas profundezas da escrita leminskiana, lugar onde a claridade da razão não penetra. Tal epígrafe demonstra o quão **Catatau** é uma escrita de laboratório, de experimentações que acontecem no escuro do texto, sob o domínio ébrio de Occam, e como Leminski tinha de seu experimento.

5.6 O fazer literário no romance-ideia

É possível pensar em **Catatau** não só como um laboratório de escrita, mas que guarde no próprio tecido do texto as concepções de criação literária da escrita leminskiana, como a proximidade da oralidade, o apreço pela sonoridade das palavras

e a evidenciação do significante. Algumas passagens do romance-ideia trazem esse olhar sobre o fazer literário de maneira mais aparente, como temática. A própria construção da figura de Occam como espírito que subjaz ao texto traz esse olhar direcionado para o ato da escrita, e em muitas vezes nas quais o “monstromim” se deixa observar é possível observar seu modo de:

Occam ocultus, Occam ocultus, Occam o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. Aonde vai com tanta pressa? Vou a toda Pérsia, vai depressa. Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta. A análise começa em casa, palavra. (p. 22)

Se considerarmos Occam como o espírito do texto de Leminski, vemos que a caracterização acima coincide com a escrita de **Catatau**: sinalização torcida; uma escrita nada óbvia, um pensar que não se faz presente, uma escrita que nasce a partir da palavra e não do pensamento. Temos, então, uma escrita movediça que perpassa o próprio código, as línguas, o tempo e os espaços; Percebemos, a partir de **Catatau**, que a escrita leminskiana não está a serviço de uma ideia, mas é um fermentar de palavras. É em torno desse paradoxo que gira a escrita de **Catatau**.

Como afirmou Antônio Risério (2013), “há algo de Borges no *Catatau*”: a escrita circular do romance-ideia faz-nos remeter ao estilo do autor argentino, ícone dos escritores-críticos, em cujas obras a literatura e os livros são temas sempre recorrentes. Em *Catatau*, o trecho destacado abaixo, remete-nos a uma visita na “Biblioteca de Babel” borgeana:

Sabe com quem está falando? Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constituí-me. Letras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios e me abeberei das noções das nações. Compulsei índices e consultei episódios [...]. Lanterna à mão, bati à porta dos volumes mendigando-lhes o senso. E na noite escura das bibliotecas iluminava-me o céu a luz dos asteriscos. (LEMINSKI, 2013, p. 30)

Nesse trecho do livro de Leminski, vemos um ser nutrido desde a infância nos “compêndios”, em busca de “senso”, vagou pelas bibliotecas e seus volumes, e a luz que viu foi aquela provocada pelos asteriscos. Tal ser parece ter visitado o universo de Borges que consiste em uma Biblioteca, composta de “um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas” (BORGES, 1970, p. 61). Já no conto do autor argentino, o narrador, ao comentar sobre um dos volumes da biblioteca infinita, nos parece estar falando de **Catatau**:

Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjectura decifrara: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros. Um, que meu pai viu em um hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha até a última. Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz “Oh, tempo tuas pirâmides”. Já se sabe: para uma linha razoável ou uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências. (BORGES, 1970, p. 66)

Essa aproximação nos permite ver que nos dois textos há seres envolvidos no universo da escrita e dos livros, um mundo que é constituído de “cacofonias, confusões verbais e de incoerências”, de acordo com o texto de Borges, a própria escrita literária.

Podemos destacar trechos de **Catatau** que remetem ao fazer literário, revelando como a escrita literária é concebida no romance-ideia, momentos em que a escrita de laboratório leminskiana volta-se para si, como o que ocorre frequentemente na poesia do escritor:

Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses. Fazemos uma hipótese, por exemplo, este livro. Eu não estou ouvindo música, é outra coisa que está acontecendo. Signos evidentes por si mesmos, por incrível que cresça e apareça, multiplicai-vos. [...]Tudo tem muito que crescer ainda. Faz de conta que eu não conto. Dobre a língua, deixe de ler. O que você está fazendo aí parado, sei fazer melhor que você. Tenho o condão mesmo quando não há nada para dizer. Melhor. Escreveremos à sombra sobre sombras, sonhando. Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço. Desenvolvo uma lógica. O ritmo é a lógica, quando esta se estingue, ponho um ponto final. É a música da carência. Ouvimos em direção ao nada. Abri a porta: nada. Nada dizia nada. O nada no ar. O nada no som, A cidade não era nada. Eu não era nada. Mas eu voltei do nada. Nada tenho a declarar. O nada é o maior espetáculo da terra. Quase ouvir é melhor que ouvir. (LEMINSKI, 2013a, p. 60)

No trecho acima, a voz do viajante Cartesius volta-se para falar sobre sua própria escrita que é feita de suposições e “hipóteses” e de “signos evidentes por si mesmos que crescem e se multiplicam ao longo de todo o **Catatau** resultando numa escrita/ “fala que fermenta” (p. 17). Podemos relacionar as hipóteses lançadas neste supracitado ao método cartesiano da dúvida, entretanto a hipótese aqui lançada por Cartesius não encontra um fim, não se pretende chegar a nenhuma conclusão por meio dela como no método do filósofo francês; a hipótese lançada, assim como a escrita do romance-ideia, permanece à deriva. Temos, então, uma escrita feita de sombras e às sombras; a escrita do quase, do nada, “A arte de Escrever por Cifra”

(LEMINSKI, 2013, p. 81), pois “quase ouvir é melhor que ouvir”. A escrita do romance-ideia parece estar sempre em movimento, embora não avance de fato a lugar algum: como no mito de Sísifo, ela é a rocha empurrada pelo escritor (e por que não dizer pelo leitor também?) infinitamente sem deixar a montanha do castigo: “em rolar cogitações, [fui] Sísito¹³ (sic)”.

Em outro trecho do texto leminskiano, é possível recuperar uma reflexão acerca do fazer artístico e sua relação com a figura do mestre, levando-nos a, mais uma vez, inferir sobre a concepção de escrita presente em **Catatau**:

Na arte, detalhe é tudo, todo cuidado é pouco em se tratando dos mínimos detalhes que lhe derem na telha. Veja um mestre, por exemplo; como move, como se levanta, como sabe fazer bem as coisas que todo mundo sabe. Mas há mestres e mestres. Nem todo mestre é próspero. Alguns cultivam artes sutilíssimas. Esses, às vezes, não têm apóstolos. São os últimos pioneiros. Livro não adianta. O dedo do mestre é sempre mais que o centro aonde aponta, ou não então? A cara dos mestres é o modelo das máscaras. Que cara alguém terá para erguer a máscara que jaz sobre a cara dos mestres? Tem uma palavra muito boa para dizer isso mas os mestres não ensinam a falar, só a fazer. O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela. O mestre é onde a arte já morreu; por isso mestres não lutam. Sempre há coisas que aprender: um pequeno truque, um meneio mais rápido, um trejeito gaiato, um grito junto. O que os mestres sabem é o que há para aprender. Dizer é mais difícil. (LEMINSKI, 2013a, p. 53-54).

No excerto acima, Cartesius disserta sobre a arte e os mestres que supostamente a produzem ou que se pretendem como detentores de certos saberes sobre a arte. Divide os mestres em categorias: “mestres e mestres”, embora use a mesma palavra para diferenciá-las entre o que se acredita ser um mestre e o que realmente significa, ao menos para quem fala, ser um mestre. De acordo com Cartesius, uma aura imponente cerca o mestre do senso comum, mas na verdade nada faz de extraordinário, uma vez que “sabe fazer as coisas que todo mundo sabe”. Alguns mestres são prósperos e outros não. Estes últimos parecem constituir a categoria de mestres na qual Cartesius acredita, pois “cultivam artes sutilíssimas” e não são soberbos, pois “não lutam”: os mestres, para nosso narrador ébrio, sabem que “sempre há coisas que aprender”. A busca pela arte é uma ciranda sem fim, e o verdadeiro mestre está sempre a girar, ou a cair, se pensarmos na escrita abismo de **Catatau**. E o que há para se aprender é “um pequeno truque, um meneio mais rápido, um trejeito gaiato, um grito junto”. Se pensarmos na escrita de Paulo Leminski, tanto

¹³ Na 3ª edição revista e anotada de 2004, fruto de um projeto desenvolvido pela Professora Dra. Marta Morais da Costa (PUCPR) e sua equipe, consta a nota de que Paulo Leminski havia alterado “Sísifo” da 1ª edição (1975) publicada pela editora Grafipar para “Sísito” na 2ª edição publicada pela Iluminuras.

na poesia quanto na prosa do romance-ideia, o que dela sobressai são os truques e o jeito gaiato de fazer literatura, ou seu jeito, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, “samurai malandro” de escrever.

Ressaltamos no fragmento a seguir esse constante quedar-se nas palavras e na linguagem, o que demonstra, paradoxalmente, a consciência do devaneio vivido por Cartesius:

Perdi um punhado de sentidos, tracicípio onde o príncipe se pracispista! Fiquei muito sentido! Todo um quarteirão de mortos! Primácio tem colher? Entendimento em ascensão, à luz da fonte do sentido [...]. Me seguro aqui para não cair, só então percebendo: o que mais falta lhe faz é um chão, bom de pisar é pedra, o resto é queda, ruína, jeito meio sem graça, gesto parado no meio. (LEMINSKI, 2013a, p. 171)

Neste momento do texto leminskiano, atestamos o que sentimos na leitura de suas primeiras páginas: o chão a que estamos habituados a caminhar durante uma leitura corriqueira, ou mesmo diante de um texto literário, é retirado de nossos pés, de modo que perdemos “um punhado”, ou muito mais, “de sentidos”.

O nome do romance-ideia já é associado por Leminski, no primeiro apêndice da segunda edição, ao ruído de uma queda: “A palavra ‘catatau’, de origem provavelmente onomatopaica (o ruído de uma queda?) exhibe inúmeros sentidos em português e em brasileiro” (2013a, p. 212). A recorrência da ideia de queda ao longo do **Catatau** nos proporciona explorar tal tema relacionando-o à concepção de escrita presente no livro. Destacamos alguns trechos da obra associados à ideia de queda e de abismo:

Não quero me precipitar, creio num abismo aí [...]. Um abismo, quem o mora? [...]. Eu assumo várias formas, ou arrumo vários casos. Caí em mim e nos que me equivocam, arranjem um outro eu que eu não dou mais para ser o próprio. (LEMINSKI, 2013a, p. 21)

A primeira menção à ideia de abismo se dá logo na página 21, como pudemos perceber, ligada diretamente à noção de queda, de inconsistência, de múltiplas formas, de algo desarranjado. No fragmento a seguir, temos o abismo já relacionado ao ato de escrever:

Olho no turno e diurno, palmilhei as letras em estradas: tropecei nas vírgulas, caí no abismo das reticências, jazi nos cárceres dos parêntesis, rolei a mó das maiúsculas, emagreci o nó górdio das interrogações, o florete das exclamações me transpassou, enchi de calos a mão fidalga torcendo páginas (LEMINSKI, 2013a, p. 30)

No excerto acima, vemos que Cartesius caracteriza sua relação com a escrita como um traçado cambiante, um caminhar tropeçante até cair no abismo das palavras. Todo seu percurso pela linguagem é de constante quedar-se nos abismos e armadilhas da escrita. A atividade de lidar com as palavras é trabalho árduo, capaz de “encher de calos a mão fidalga”.

Ao longo do romance-ideia, a ideia de abismo emerge constantemente à superfície do texto-oceano de **Catatau**, como destacamos nos fragmentos a seguir:

Cabeça em cima de cabeça, aqui no Capitólio se sonha o sonho dos outros! Cai num abismo e caindo vai encarando as estrelas, todo encrencas! (p. 70)
 Vire para dentro a cara que forachove. A sengas arengas, parlongas flamengas: abismo na cabeça, jogo a cabeça no abismo, um hiato nos abismos, pelo prisma dos sofrismas, espicho a cabeça de lado, abismado. (p. 84)
 Estamos falando sem medir as consequências pelo obscuro gabarito dos antecedentes. Vá em frente, eis o abismo. Cai o eu, a gente fica onde? (p. 86)
 É só me destropedaçar, fiquei abismado, pior que dar nó em pião de ló, me transformou em abismo. (p. 112)
 ora, mas onde é que nós estamos? Franstártica, MDCXLIII, a um passo do abismo! (p. 119)
 A chave de tudo perdida, a fechadura? Perderam junto. A pressa é a mãe do precipício, desempenhar é cair de uma rocha. (p. 138)
 Quase virei estante, o que não me talenta; filho de cinza como fênix, pisei com pio pé o abismo invisível. (p. 140)
 O óbvio com licença. Cada entrada está de saída, muitas saídas atrás da porta, um abismo dá para o universo, o sistema anula-se no inteiro, a fonte de todo o sentido entre a boca e o prato. Sopa: entre o corpo e a roupa — a liberdade. (p.141)
 Um precipício virá para nos salvar. Eu sei. Aqui dentro. Ali fora, ele sabe. (p. 189)
 Mostrar o que é. Pelo contrário. Facilidade a criança tem de ver um abismo numa dobra de lençol. (p. 193)
 Ondediabo [sic] terei deixado meu significado? Leva desta vida — o que não se disser. Sul, o fundo do abismo? Absurdo, Oeste, abismo algum em cima: fim da linha. Do chão na passapassagavião, até não mais poder: se cair. Presença, trajetória, ímã: concebe um abismo sem fundo. E sai donde, daí? Por diante. (p. 199)
 Me indigno, para todos os efeitos. Reta, o pior dos labirintos: altíssimo abismo — o tal ponto. (p. 207)

Romulo Valle Salvino ressalta em seu trabalho sobre **Catatau** o tema da queda no romance-ideia de Leminski fazendo algumas associações bem interessantes como a simbologia do fracasso da razão cartesiana, a expulsão de Eva e Adão do Paraíso e, por fim, a relação entre queda e linguagem. Para o estudioso, a “queda no livro é, assim, tanto a falência da razão quanto a vitória da matéria dos sentidos” (SALVINO, 2000, p. 83). Ele associa ainda a queda à escrita, guiada por Occam, seguida pela espera de uma elevação, como diz Haroldo de Campos em

Galáxias: “(...) como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas” (CAMPOS *apud* SALVINO, 2000, p. 83). Para Salvino, a escrita de **Catatau** seria um mergulho guiado por Occam, uma queda da qual se espera uma elevação (2000, p. 83). E conclui que “*Catatau* então é uma narrativa de uma queda que é ou poderia ser, paradoxalmente, um renascimento num mundo/texto que é Paraíso e Inferno ao mesmo tempo (2000, p. 85).

A nosso ver, a recorrência das ideias de abismo e de queda nos remetem à concepção de escrita a que alude Maurice Blanchot em **L'Écriture du désastre** (1980), um livro composto de fragmentos em que o autor busca uma concepção de escrita literária, uma escrita do desastre. Blanchot é um pensador que sempre subverte o sentido usual das palavras para tentar relacioná-las às suas ideias sobre literatura. Sua escrita crítica tem mais um tom filosófico do que teórico propriamente dito. Uma escrita do desastre não seria algo mal feito, mas uma escrita que não é pacificadora, em que todos os sentidos são empregados de maneira única, sem margem para dubiedade, pelo contrário, a escrita do desastre é desestabilizante.

Segundo Blanchot,

Le désastre inexpérimenté, ce qui se soustrait à toute possibilité d'expérience — limite de l'écriture. Il faut répéter : le désastre dé-crit. Ce qui ne signifie pas que le désastre, comme force d'écriture, s'en exclue, soit hors écriture, un hors-texte¹⁴ (1980, p. 17)

O desastre da escrita do qual fala o filósofo francês é a força da escrita que a faz “desescrever”, e que também está contida nela, o que resulta numa escrita do fora, um fora do texto, ou seja, a escrita do desastre é aquela que experimenta os limites da linguagem para compor um texto fora do que é tido como centralizado, feito para comunicar de forma direta. O texto de **Catatau**, a partir de todos os seus traços de escrita, se aproxima da escrita fora-do-texto blanchotiana, tanto por levar a linguagem ao limite da experimentação quanto por desafiar os limites da lógica da razão.

No fragmento a seguir, Blanchot relaciona o ato de escrever à ideia de queda, o que nos remete, como vimos, à escrita leminskiana em **Catatau**: “vouloir écrire, quelle absurdité: écrire c'est la déchéance du vouloir, comme la perte du

¹⁴ O desastre inexperienced, aquele que foge a toda possibilidade de experiência — limite da escrita. É preciso repetir: o desastre de-screve, o que não significa que o desastre, como força de escrita, se exclua dela, seja fora-da-escrita, um fora-texto. (Tradução nossa)

pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore¹⁵ (1980, p. 24). A perda do poder de dizer da escrita literária é ainda o desastre: a literatura tem o poder de tudo dizer, pois instaura um mundo que só a ela pertence. Entretanto, esse poder é, ao mesmo tempo uma perda de poder, já que o texto literário não tem o poder epistemológico de afirmar algo. A escrita do desastre blanchotiana está sempre a falar porque é fala incessante, não é o querer falar para afirmar algo. Dessa maneira, a escrita de **Catatau** é composta dessa fala incessante que instaura um Cartesius que, embora inspirado no Filósofo Descartes, é único no universo ficcional do romance-ideia. A figura de Occam como espírito do texto torna o diálogo com o texto de Blanchot ainda mais pertinente, já que o monstro tece a escrita do desastre.

Outra recorrência marcante ao longo do romance-ideia é a referência à flecha que, na maioria das vezes, faz alusão à Zenão e seu famoso paradoxo, no qual defende que uma flecha quando lançada não está em movimento, pois isto seria impossível, já que a flecha sempre ocupará o espaço igual ao seu volume em todos os pontos de seu trajeto. Por conseguinte, tudo aquilo que ocupa um espaço idêntico está em repouso. A flecha em **Catatau** pode ligar-se tanto ao paradoxo de Zenão, quanto à arma indígena dos povos de “Brasília”: “Toda vespa quer pôr sua agulha, toda besta, sua bosta cobra sua peçonha, todo toupinambaoults sua seta: calma, Messieurs, haverá para todos (p. 26). Nesse trecho mais adiante a alusão a Zenão é evidente: “senão é flecha de Zenão, a que faz que vai, mas não, não sei a quem acomenta esse germe a errar como um cometa!” (p. 40). A presença recorrente da flecha de Zenão representa o paradoxo absoluto que é **Catatau** e sua escrita: movimento e estanque simultaneamente. Se compararmos a escrita do haikai à do romance-ideia, notamos que a linguagem daquele, talvez por sua essência breve e precisa, seja mais semelhante à leveza da flecha; enquanto que a linguagem de **Catatau**, por percorrer trilhas cambiantes e pôr em cheque a lógica de si mesma, é como uma rocha, aquela de Sísifo, densa e dura que insistimos em querer perfurar, em quere rolar montanha acima. Entretanto, a construção do jogo imagético e semântico em alguns fragmentos do romance-rocha, segundo Salvino, lembram os versos dos haicais que “estão diretamente relacionados com essa lógica não aristotélica, não cartesiana” (SALVINO, 2000, p. 99).

¹⁵ Querer escrever, que absurdo: escrever é a degradação do querer, como a perda do poder, a queda da cadência, o desastre ainda. (Tradução nossa).

Catatau é um livro cercado de narrativas: tanto sobre a sua concepção, seu projeto de romance-ideia, quanto pelo paralelo que faz com eventos históricos. Entretanto, quando nos aventuramos na difícil tarefa de navegar em suas páginas é imprescindível ter a noção de que o leitor participa desse evento de maneira ativa e perspicaz, numa constante produção de sentidos possíveis e oscilantes e não preso a significações fixas fora do texto. **Catatau** desafia não só a lógica desenvolvida por Descartes, mas todo o prestígio que sua filosofia ganhou ao longo de centenas de anos e que perdura até hoje como a referência das ciências. Para se ler o romance-ideia é preciso abraçar o que Descartes tanto rejeitou em sua teoria, os sentidos, já que fazer sentido não é a finalidade do texto leminskiano, mas tecer vários sentidos. Dessa maneira, os elementos da escrita de **Catatau** aqui analisados apontam para uma concepção de escrita literária que carrega os traços desse romance-ideia e que ecoam em outros textos leminskianos: uma escrita que se constrói em constante movimento. A desestabilização dos sentidos e, por conseguinte, a possibilidade de sempre multiplicá-los é um dos traços que nos leva a seguir essa linha de pensamento, pois ela está presente não só no nível da escrita, como vimos ao longo desta reflexão, mas ao fazer deslizar discursos já solidificados, como é o caso do personagem histórico presente no romance. O som e a imagem na escrita são outros fatores que mostram como se compõe a escrita leminskiana, pois o autor os manuseia sempre em busca de fazer os sentidos vibrarem, deslocarem-se. Nas palavras de Paulo Leminski, a respeito de sua linguagem, “a palavra, a frase, a sintaxe, todas essas coisas do verbal, para mim, têm cor, sabor, peso, cheiro” (LEMINSKI, 1992, p. 177). Por fim, a figura de Occam, espírito subjacente ao texto, contribui ainda para esse desenho de escrita de Paulo Leminski em **Catatau**: um ser, uma entidade sem identidade fixa que percorre os meandros da frase e recusa o óbvio.

Catatau, enquanto escrita, faz jus, portanto, aos possíveis significados no início estabelecidos pelos dicionários, pois pode significar: a) “livro volumoso”, com uma densidade imensa de frases numa escrita contínua e impenetrável; b) uma “pancada”, pois sua leitura é capaz de causar tontura, faz tremer a língua; c) uma “porção de qualquer coisa”, é uma porção de muita coisa, de muitas ideias, de qualquer coisa que componha uma ideia; d) um “tijolo”, um bloco (quase) impenetrável de escrita; e) uma “carta de baralho em jogo de truque”, mais um truque leminskiano, uma brincadeira com a linguagem, a história, os espaços, as línguas e o tempo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paulo Leminski deixou sua marca na literatura brasileira com seus textos, concepção de fazer literário e sua presença na produção literária e poética de sua época para ecoar nos tempos que o sucederam. Sua vasta produção escrita, da poesia aos textos ensaísticos, passando pela prosa experimental de **Catatau**, nos mostra que o fazer poético sempre esteve presente em sua escrita, e que a liberdade de manusear a linguagem a fim de extrair-lhe todas as possibilidades de sentidos é o que move sua escrita.

Para Leminski, a poesia é o “inutensílio” que é indispensável à vida de qualquer pessoa, faz parte das coisas da vida que não necessitam ter uma explicação para sua existência e que nos tiram do automatismo do cotidiano. A beleza da poesia reside na propriedade de ela estar sempre inovando no campo da linguagem. Porém, isso não significa dizer que o poeta deve sempre estar em busca de palavras novas ou rebuscadas para inovar, mas criar significados possíveis, numa “mistura do óbvio com o nunca visto”. E a poesia leminskiana segue esse percurso: poemas despretensiosos que brincam com a sonoridade das palavras, com a imagem delas, muitas vezes, a fim de inventar sentidos plurais e surpreendentes. Muitas vezes, tal manejo não passa de uma malandragem, um jogo de palavras, mas com uma técnica de samurai, para remeter ao epíteto cunhado por Leyla Perrone-Moisés, “o samurai malandro”.

Como crítico e ensaísta, Leminski pensava a literatura, assim como toda obra de arte, como algo que não tem uma utilidade a ser desempenhada no mundo, já que nosso contexto e sistema capitalista nos induzem a sempre buscar uma serventia para tudo que nos cerca. No entanto, o ser humano vive muitas experiências dotadas de inutilidade, sem que haja uma finalidade ou uma explicação para que possamos delas fruir: o amor, o orgasmo, o estado de graça, são alguns exemplos citados por Leminski. Algumas concepções de nomes importantes da teoria da literatura foram elencadas neste texto, como Wellek e Warren, Rosenfeld, Eliot, Poe e Compagnon, a respeito da função da literatura: todos eles ressaltam o caráter de fruição e contemplação da beleza a que se destina a literatura, mas sempre destacam sua possibilidade de contribuir para o desenvolvimento do caráter humano. Já Blanchot, assim como Leminski, fala do caráter de *désœuvrement* da obra que se assemelha à ideia de “inutensílio” do poeta. O “des-obramento”, em tradução literal,

mas não completamente abrangente, blanchotiano corresponderia ao aspecto de impotência de atuação no mundo, ou seja, a obra de arte não dispõe de poder para agir no mundo como instrumento deliberado de intervenção. Segundo ele, a obra, para realizar-se, exige do seu autor esse desapego da ideia de utilidade. A essa exigência da obra podemos relacionar a ideia de liberdade de composição leminskiana: a literatura não suporta amarras. O ápice do exercício de tal liberdade, segundo ele, se dá pela constante inovação da linguagem que o poeta faz, levando-a a extrapolar os limites do significante em busca de múltiplos sentidos. A síntese do poema breve, do haikai, em particular, proporcionam essa inovação da linguagem de maneira mais encantadora, proporcionando a beleza que é própria da poesia.

Como um desdobramento das reflexões sobre função da literatura como fruição estética, coube também pautar algumas concepções de base da contemplação do belo na obra de arte a partir de Kant, Plotino, Hume, Schelling e Hegel. Salvo algumas variações de pensamento e conceitos desses estudiosos, percebemos que a beleza da obra de arte não está no objeto em si, mas também no juízo que o apreciador faz dela pelo uso das faculdades do sentido e da imaginação que permitem essa transcendência do espírito que a arte proporciona. Em palavras mais diretas, a seu modo relaxado e caprichado simultaneamente, Leminski fala do juízo de gosto: o leitor, o receptor da poesia, também seria um poeta, pois é preciso sensibilidade poética para entender e senti-la. O fator humano presente na apreciação da beleza da obra de arte permite a abertura de várias possibilidades de interpretação, a fim de tornar a experiência estética mais plena possível.

A noção de beleza da poesia, ligada à síntese da linguagem, como revela Leminski, é bastante influenciada por seu gosto pela cultura oriental, pelo modo como o oriente concebe a beleza da arte. Na cultura japonesa, por exemplo, a beleza buscada pelos artistas vai além do “kirei”, ou seja, do bonito, formoso, e pretende-se atingir movimentos estéticos complexos de difíceis delimitações, como ‘fuwabi, yugên, hosomi, miyabi’ (LEMINSKI, 2012, p. 372). O conjunto desses conceitos constitui os fundamentos filosóficos de composição do haikai: os versos não devem ser apenas belos, mas contemplar esses conceitos também: fu (vento, elegância) e wabi (a simplicidade silenciosa); yugên (o mistério nebuloso); hosomi (o corte fino) “resultado profundo obtido com o mínimo de matéria; miyabi (a graça harmoniosa) uma “combinação de categorias como ‘elegância’, ‘sofisticação’, ‘gosto refinado’ (LEMINSKI, 2012, p. 377).

O fazer literário se mostra nos poemas leminskianos sob diferentes aspectos, dentre eles, a linguagem poética, a figura do poeta, o ato de criação literária, a complementaridade entre o som e o silêncio da palavra poética e a expressão poética pelo mínimo da palavra e do haicai. O fazer poético de Leminski possibilita a leitura de uma poesia que se pretende comunicativa, mas que contém um trabalho com a linguagem sempre buscando extravasar o significante; as palavras deslizam umas sobre as outras, misturam-se e se fundem novamente criando uma linguagem nova, inovadora, bela, surpreendente, às vezes, com palavras mínimas.

Nossas reflexões acerca do fazer poético na escrita de Leminski culminam na apreciação de **Catatau**, o romance-ideia que é um bloco massivo de escrita. Essa obra desafia os limites da escrita literária, da linguagem e mesmo da legibilidade. O fazer literário está presente em **Catatau** principalmente na figura do Occam, um “monstro semiótico” que habita as profundezas do texto. Occam pode representar a concepção de literatura presente no romance-ideia: a escrita que não se deixa vislumbrar, habita nos interstícios da linguagem e não se deixa revelar facilmente. É a escrita à beira do precipício; a própria linguagem em queda, destituída do seu uso.

Há a desestabilização dos signos, tanto linguísticos quanto históricos. Assim como na poesia, o significante sobressai ao significado no compilado de frases sem encadeamento lógico deslizando novamente uns sobre os outros, a partir dos sons de palavras-íãs, apropriação da linguagem corriqueira na figura dos ditados e expressões populares cujos significados são subvertidos e da imagem tipográfica como potência de significação. A desestabilização histórica reside no fato de pôr à prova o método racional cartesiano deslocando a personagem histórica de Descartes para um Brasil seiscentista, cujas regras de organização, como às da escrita literária, são de outra (des)ordem.

O fazer literário leminskiano, sua palavra poética, tanto nos poemas quanto em **Catatau**, é deleite e incômodo, utiliza-se do que já é conhecido para criar possibilidades de sentidos múltiplos que apontam nas mais variadas direções. É a palavra-pedra, raio e trovão, espada; a palavra que move e que está sempre em movimento. O fazer literário leminskiano acompanha esse movimento numa pretensão despreziosa, um “misto do óbvio” com o nunca dito.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Ideia do único” *In Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + Corpos no Mesmo Espaço**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARBEX, Márcia. “Poéticas do visível: uma breve introdução”. In ARBEX, Márcia (Sel. e Org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. “Estética” In **O Belo autônomo**: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

BLANCHOT, Maurice. “René Char” *In A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **L'Écriture du Désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BYLAARDT, Cid Ottoni. “Leminskrituras delirantes: itinerário de *Distraídos venceremos*, de Paulo Leminski. In **A insensatez da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma lemiskíada barrocodélica”. In LEMINSKI, Paulo. **Catatau**: um romance-ideia. 3. Reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6ª ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CHRISTIN, Anne-Marie. “A imagem e a letra”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. In **Revista Escritos**. Ano 2, nº 2. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/sumario02.php>
Acesso em: 10/05/2019.

CHRISTIN, Anne-Marie. “A imagem enformada pela escrita”. In ARBEX, Márcia (Sel. e Org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, Ivan da. “A literatura destronada (a literatura reconstruída)”. In LEMINSKI, Paulo. **Catatau**: um romance-ideia. 3. Reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Trad. Helena Martins; rev. técnica Ethel Alvarenga, consultoria Raul Landim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida” In **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16

DELEUZE, Gilles. “Bégaya-t-il” In **Critique et clinique**. Paris: Les Editions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...” In **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Paris : Les Editions de Minuit, 1967.

DESCARTES, René. **Le Discours de la méthode**. Association de Bibliophiles Universels. Obra do domínio público, 1999.

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/aa000016.pdf>

Acesso em: 11/09/2019.

DESCARTES, René. **Les Méditations**. Association de Bibliophiles Universels. Obra do domínio público, 1999.

Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/aa000015.pdf>

Acesso em: 12/09/2019.

ELIOT, T.S. “A função social da poesia”. In: **Ensaio de doutrina crítica**. 2ª ed. Trad. Fernando de M. Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GAUKROGER, Stephen. **Descartes**: uma biografia intelectual. Trad. Vera ribeiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. “Cursos de estética” In **O Belo autônomo: textos clássicos de estética**. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

HEIDEGGER, Martin. “A linguagem na poesia: uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl In **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário da língua portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUME, David. “Do padrão do gosto” In **O Belo autônomo: textos clássicos de estética**. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. First digital edition. Kindle Edition, 2017, não paginado.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LEITE, Elizabeth Rocha. **Leminski: o poeta da diferença**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. “Joyce Finnegans Wake” In: **Scientia Traductionis**. Nº 8, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, ISSN 1980-4237, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/issue/view/1590> Acesso em: 31/10/2019.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-ideia**. 3. Reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013a.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-ideia**. 3ª edição, crítica e anotada. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaios e anseios críticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista In **Nicolau**. Ano III. N. 19. Secretaria de Estado da Cultura. Governo do Estado do Paraná. Curitiba: Imprensa oficial do Estado do Paraná, 1989.

Disponível em: http://www.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/af_nicolau19.pdf Acesso em: 19/10/2019

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

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

LEMINSKI, Paulo. **Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino 1976 – 1981**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 Biografias – São Paulo: Companhia das Letras, 2013c.

LUCA, Ghérasim. **Héros-limite, suivi de La chant de la carpe et de Paralipomènes**. Paris: Gallimard/ Poche, 2001, pp. 169-179.

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

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário” *In Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

PLOTINO. “Sobre o belo” *In O Belo autônomo*: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

POE, Edgar Allan. “O princípio poético”. *In Poemas e ensaios*. 4ª ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

PRADO, Adélia. “Arte como experiência religiosa” *In MASSIMI, Marina e MAHFOUD, Miguel (org.)*. **Diante do mistério**: psicologia e senso religioso. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 17-32.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

RIBEIRO, Leo Gilson. “Um Catatau: felizmente”. *In LEMINSKI, Paulo*. **Catatau**: um romance-ideia. 3. Reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

RISÉRIO, Antônio. “Catatau: artesanato”. *In LEMINSKI, Paulo*. **Catatau**: um romance-ideia. 3. Reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ROSENFELD, Anatol. “Problemas literários [função, sociedade, ideologia, crítica]”. *In Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUIZ, Alice. “Apresentação” *In LEMINSKI, Paulo*. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

RUIZ, Alice. “Prefácio” *In LEMINSKI, Paulo*. **Gozo fabuloso**. São Paulo: DBA artes gráficas, 2004.

RUIZ, Alice. “sobrevida”. *In LEMINSKI, Paulo*. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013c.

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

SANTANA, Ivan Justen e GALINDO, Caetano Waldrigues. “James Paulo Joyce Leminski” In SANDMANN, Marcelo. (Org.) **A pau a pedra a fogo a pique**: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. “Sistema do idealismo transcendental” In **O Belo autônomo**: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

VALÉRY Paul. “Poesia e pensamento abstrato” In **Variedades**. Org e Intro.: João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

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

VIGNAUX, Paul D. “William of Ockham”. **Enciclopædia Britannica**. 2017. Não Paginado. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/William-of-Ockham>. Acesso em: 12/09/2019

WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXO A – MEMORIAL DE PAULO LEMINSKI – FUNDAÇÃO CULTURAL PREFEITURA DE CURITIBA

Em 23 de agosto de 1989, a Fundação Cultural da Prefeitura de Curitiba, por ocasião da morte do poeta, publicou um jornal em forma de memorial em homenagem a Paulo Leminski, no qual compila textos de vários escritores e admiradores de sua obra, bem como poemas, entrevistas, textos e fotografias do poeta curitibano. O documento foi digitalizado e anexado a este trabalho como forma de ilustrar a expressiva presença de Leminski e de sua escrita no cenário da literatura brasileira e sua participação ativa na vida cultural de sua cidade natal. Além disso, a disponibilização de tal material amplia a possibilidade de consulta para futuras pesquisas sobre o escritor. O memorial aqui reproduzido foi gentilmente compartilhado conosco pelo escritor Raimundo Caruso, a quem agradecemos prontamente, contemporâneo de vida e de poesia de Leminski.

M E M Ó R I A D E V I D A

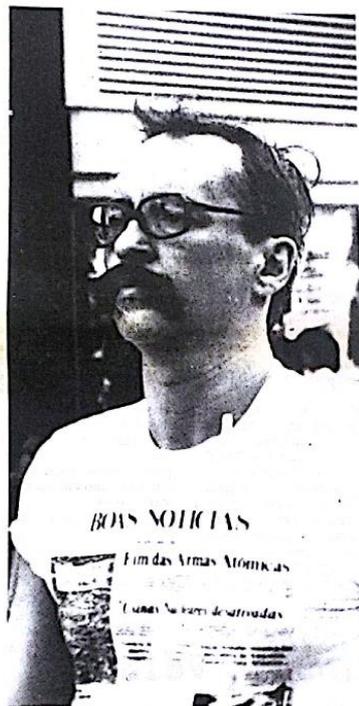
PAULO POETA LEMINSKI

1944-1989

Curitiba, 23 de agosto de 1989.

*esta vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem*

*inverno
é tudo o que sinto
viver
é sucinto*



Fernanda de Castro

CABEÇA A MIL

Jamil Snege

Ao contrário de uma poesia bovina, que ruma os quintais da lírica deixando atrás de si aquelas bolotas de pasto processado...

Ao contrário do poeta dominical, tomador de mingau, que aguça seus dentinhos antes do bote errático sobre o vulto da quimera...

Ao contrário do versejador de suspensórios, da poetisa encadernada de celulite, do amestrador de pulgas, do engolidor de espadas,

do Pindaro de galochas, do Safo tomador de ki-suco, do provençal de proveta, do Ovídio que se relaciona com a poesia usando jamicinha-de-vênus...

Ao contrário dos verbi-voco-visuais que jamais olfatarem uma carreira de cocaína, uma laranja espremida com álcool, uma maconha misturada com bosta de cavalo...

... O Exocett-Leminski, brevê de haikai/micase, curto-circuitando, fundindo seus chips em busca do inexprimível que habita a zona morta de todos os códigos.

Make it new, Ezra Pound dixit.
Leminski foi mais fundo.

**abrindo um antigo caderno
foi que eu descobri
antigamente eu era eterno**

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha.

UM ÍMÃ DE MODERNIDADE

Wilson Coutinho

Paulo Leminski morava em Curitiba, que chega a ser um sinal de provincianismo num país como o nosso, onde o cosmopolitismo é dividido entre o Rio e São Paulo. Mas de lá ele conseguiu ser um ímã de modernidade, o que já é muito. Sua preocupação básica extrapolava o clã regional. Leminski era um habitante da linguagem, que é mais difícil do que habitar um bairro, porque corre-se o risco de não se estar em lugar nenhum. Devido a esta opção, ele correu foi o risco de estar deslocado e ao, mesmo tempo, no centro. *Catatau*, por exemplo, publicado em 1976, tornou-se um *cult book*, badalado, conhecido e pouco lido como é também *Pan América*, de José Agripino de Paula. A história do filósofo francês Descartes

em Olinda, não era uma peripécia ficcional como é agora comum escrever romances sobre escritores com Baudelaire ou pensadores como Pascal. Para Leminski era um evento da linguagem, sem entredo, psicologia dos personagens ou colorido local. Eram 220 páginas, com um único parágrafo, com ritmos uniformes, aliterações, rimas, paronomásias — métodos poéticos para sugerir o espanto de um racionalista tragado pela loucura tropical. Mas a sua questão, na verdade, era a da cultura da sintaxe. Hoje, pode ser tido como um livro enfadonho, mas quando foi escrito representava o pulso vanguardista da época, e será estudado por isto.

A linguagem para esse zen-marxista (escreveu para a editora Brasiliense uma

biografia sobre Leon Trótski e foi au de inúmeros e contundentes *hai-kais*) era um espécie de cadinho da cultura universal, onde o poeta podia aspirar mais alto do que o rame-rame da tradição. Leminski assumia a linguagem como se ela estivesse a serviço do puro prazer. "A gente precisa resgatar a grandeza da idéia de brincar com a linguagem. Para algumas pessoas é até a brincadeira suprema", dizia, apoiado em Freud e no linguísta Ramon Jakobson. Brincando com a linguagem, Leminski na sua provençal Curitiba, acabava por fazer uma poesia que interessava — e muito — às antenas cosmopolitas.

Jornal do Brasil - 4 de junho de 1989

SAYONARÁ,
LEMINSKI-SAN

Jaques Brand

Nós que lamentamos a ausência de Paulo Leminski sabemos bem porquê. Os que não a lamentam também sabem. O alívio que eles sentem é porém precipitado. Leminski deixou para trás uma carga de mensagens que somente agora começa a revelar o pleno teor explosivo.

Ele era um poeta singularmente bem talhado para cumprir a tarefa mais urgente e mais difícil da poesia atual: a de ultrapassar o hiato entre as tradições do humanismo e as demandas estéticas, políticas e existenciais da sociedade industrial (e pós). Não foi à toa que Leminski procurou a canção eletrônica. Nem foi a esmo que ele foi a fundo na criação publicitária. O seu programa poético tinha por mais alta meta a de comunicar-se e comunicar entre si mundos díspares.

Para chegar a tanto, era preciso saber traduzir de todas as diferenças, transitar no campo do inimigo, fazer um ostensivo contrabando de sinais, abrir clareiras e, sobretudo, fazer-se professor-aluno, aluno-professor.

Atento às lições de Ezra Pound, Leminski levou longe a divisa — "Make it New" — do Fabbro. Neopitagórico — como Alice Ruiz insistia, nas noites de neblina do Pilarzinho, em considerar-nos a todos — buscava as linhas do homem novo baseado em valores — alguns em largo desuso nesta Idade da Lata — que alcançava pela disciplina do sentimento, o exercício monástico da renúncia, a concentração "zen". Considerava essencial essa ténpera íntima para dar conta do recado.

O sucesso espetacular da práxis poética que cumpriu e deixou formulada foi o melhor sinal de que Leminski estava certo nas suas avaliações do papel do artista em nosso tempo. Este sucesso, avesso exato da solidão e do confinamento ressentido, lhe valeu também o ódio e a inveja de muitos senhores do pedaço. Ele conseguia porém batê-los em seu próprio terreno e com suas próprias armas. E empregava neste jogo, que o divertia, uma erudição monumental, traduzida para aqui e agora.

Leminski abriu caminhos novos, inventou novos territórios, descobriu novas percepções, que sobreviveram inteiros nos seus textos. Para a experiência curitibana, Paulo foi um infante Henrique que de sua Sagres no Pilarzinho mapeava os lugares e

tempos da melhor poesia e enviava naus em todas as direções.

Vale lembrar que ele nunca pediu benevolência — ver a epígrafe do "Catatau" — mas, ao contrário, a controvérsia, a polémica (anagrama de Paulo Leminski, da raiz grega da guerra: pólemos).

A última vez que nos vimos — Paulo ao lado de Berenice Mendes — rolou aliás uma conversa sobre a possibilidade de se tirar da leitura de Clausewitz uma álgebra do conflito que pudesse ser útil a toda a gente. Era típico isso, nele: trazer para a existência diária, distribuir, já como pragma, os latifúndios do saber.

Leminski foi assim: livre, áporo, guerreiro até o fim.

Revista Panorama - Julho de 1989

**moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia**

**vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia**

RUMO AO SUMO

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

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



Paulo Leminski, Vilma Slomp, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Alice Ruiz, Lucília Guimarães, Estrela, Chácara da Laranjeira.

**PAULO LEMINSKI
"LEITE QUENTE, SIM SENHOR"**

João Penka

Quando a civilização polaca começou a invadir Curitiba, tomando Abranches, Fazendinha e outros territórios, um cara rosado bateu nuns olhos negros e logo estava inventado Paulo Leminski Filho, mistura de preto e branca numa cidade que já havia se chamado Coré Etuba.

E assim, comendo pinhão de manhã, feijoadada no almoço e Pirogui na janta, cresceu o garoto que um dia viria a ter paixões tão diversas quanto os Hai-Kai de Matsuo Bashô e o novellinguismo de James Joyce; o nobre Yukio Mishima e o "Desajeitado" John Fante; Jesus e Trotski, judô e publicidade. Sem contar Alice Ruiz, um capítulo à parte, para ser contado em prosa e verso.

Assim que pintou a década de 60, Leminski foi escandir vanguardismos. Logo eles estariam dentro da enxurrada poética brasileira contra os homens das casernas. Os anos 70 viriam a lhe encontrar fervilhando de idéias. Com muita produção na cabeça e outro tanto na gaveta, finalmente foi um livro prá editora: Catatau, uma viagem pela prosa experimental, com toda

a liberdade que este rótulo implica. Neologismo, neosismo bêbado, 200 páginas, um só capítulo, um só parágrafo.

Mas tem mais: Não Fosse Isso e Era Menos/Não Fosse Tanto e Era Quase. Polonaises, Caprichos e Relaxos foram às livrarias. O último, inclusive, virou best-seller. E tem também as letras para os roqueiros do Blindagem e canja especial para os baianos: Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, A Cor do Som e até Caetano Veloso. Pintou também como iluminado em traduções e biografias, mas confessa que já está a fim de mudar os rumos: "Não quero mais traduzir. O tempo que eu passo numa tradução posso gastar produzindo material de ensaio. E depois não adianta: por mais que você vá no conceito de 'recriação' pela tradução, sua obra sempre fica em segundo plano. Só gasta tempo, neurônio e competência, enquanto seria muito mais fácil escrever qualquer romancinho. A editora vem até com proposta de pagamento adiantado, mas agora vou criar a partir de mim" — afirma ele.

Se Leminski não vai mais traduzir, como é que ficam as coisas com Finnegan Wake — um desafio irlandês de Joyce prá tradutor nenhum do mundo colocar defeito — e que Leminski desafiou-se a recriar? "Pois é. O cara levou 22 anos para escrever e eu não quero demorar outros 22 para traduzir. Então estou partindo para outros empreendimentos. Agora, tem uma coisa: 80 por cento do material que eu traduzi foi porque eu escolhi. Coisas que me fascinavam. Eu chegava na editora e falava 'Olha, tô a fim de traduzir John Lennon, Mishima, Petrónio direto do Latim'... A resposta era sempre 'toca pau'. Mas, com paixão ou não, tradução é negócio estafante".

Leminski aparece hoje em Londrina para autografar sua última odisséia também num outro ramo que, pelo jeito, já deu o que tinha que dar: o de biógrafo. Leon Trotski — A Paixão Segundo a Revolução encerra o ciclo. "Todas as figuras das quais eu fiz a biografia são obsessões de longa data. De Cruz e Souza a Matsuo Nashô, de Jesus Cristo e Leon Trotski, eu

os conheço há muito tempo. E alguns perguntam 'E daí, fez muita pesquisa?' Que nada, tava tudo na cabeça. Mas também não quero mais fazer biografia. De quem eu tinha prá falar, já está tudo dito".

A sua vida de biógrafo teve contratempos consideráveis. Quando fez Jesus a.C. — por exemplo — para a coleção Encanto Radical, da Editora Brasiliense, provocou a ira de algumas alas com sua visão "herética" de que Jesus foi um mulhengo.

(... Depois de ouvir a voz do Leminski, você compreende porque a geração punk apropriou-se do sotaque curitibano (nenhuma banda canta 'leitch quentch').

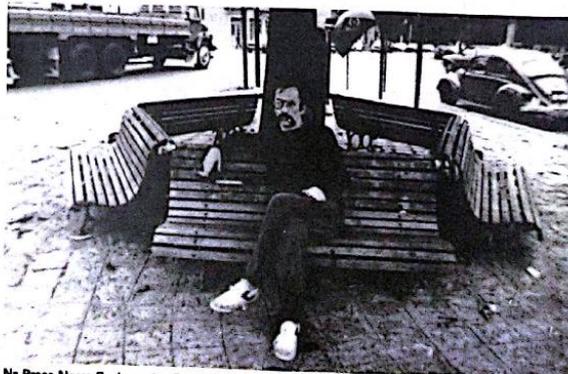
Leminski metralha palavras e idéias, tudo lógico, tudo rápido, tudo fácil. E com *aquele* sotaque. "Meu sotaque é um dado cultural. Eu o preservo a todo custo. Quando estive por um ano, no Rio de Janeiro, não chiquei um segundo. Meus poemas sempre têm alguma coisa de leite quente: Profanar meu sotaque seria jogar minha alma pela janela".

Londri News, 8 a 14 de maio de 1987

CURITIBAS

*Conheço esta cidade
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio,
sei onde a fonte fica.*

*Só não sei da saudade
a fina flor que fabrica.
Ser, eu sei. Quem sabe,
esta cidade me significa.*



Na Praça Nossa Senhora das Graças.

Correio de Notícias.

nunca quis ser
freguês distinto
pedindo isso e aquilo
vinho tinto
obrigado
hasta la vista

queria entrar
com os dois pés
no peito dos porteiros
dizendo pro espelho
– cala a boca
e pro relógio
– abaixo os ponteiros

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



KAMI QUASE

PERHAPPINESS SSINIAPVHREI PERHAPPINESS SSINIAPVHREI PERHAPPINESS

a vida é as vacas
que você põe no rio
para atrair as piranhas
enquanto a boiada passa

soubesse que era assim
não tinha nascido
e nunca teria sabido

ninguém nasce sabendo
até que eu sou meio esquecido
mas disso eu sempre me lembro

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

quem sou eu para falar com deus?
ele que cuide dos seus assuntos
eu cuído dos meus

quando eu tiver setenta anos
então vai acabar esta adolescência

vou largar da vida louca
e terminar minha livre docência

vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito

vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito

então ver tudo em si conscientiza
quando acabar esta adolescência

Quem nasce com coração?
Coração tem que ser feito
Já tenho uma porção
Me infernando o peito.

Com isso ninguém nasce.
Coração é coisa rara,
Coisa que a gente acha
E é melhor encher a cara.

tenho andado fraco

levanto a mão
é uma mão de macaco

tenho andado só
lembrando que sou pó

tenho andado tanto
diabo querendo ser santo

tenho andado cheio
o copo pelo meio

tenho andado sem pai

yo no creo en caminos
pero que los hay
hay

PERHAPPINESS SSINIAPVHREI PERHAPPINESS SSINIAPVHREI PERHAPPINESS

NÃO FOSSE ISSO E ERA MENOS NÃO FOSSE TANTO E ERA QUASE

Poeta, compositor, tradutor?
Escritor, jornalista, publicitário, agitador?
Crítico, pensador, autor de "Teses e Tesões" (título do primeiro capítulo de "Anseios Crípticos, "Incrisões conceptuais em busca de sentido" - Cnar Edições, 1986)?
Ex-professor de cursinho pré-vestibular, ex-aluno de cursos universitários ina-

cabados, faixa preta de judô?
Rimbaud curitibano, discípulo zen de Bashô com físico de judoca e versos homéricos?
Capira cabotino?
Políglota paraguaiano cósmico?
Poeta sintese dos anos 70?
Antena parabólica captando imagens e mensagens dos quatro cantos do planeta? Radar joyceano com censores contra

abalos sísmicos e sísmios, manipulado por uma inteligência brilhante, delirante, engraçada? Caboclo black e zen, monge beat, cosmopolita, surrealista, bairrista?
Um bandido que sabia latim - como ele mesmo se dizia?
Um guru fazedor de cabeças?
A modernidade de Curitiba, o curitibano novatoquinô?
Passional da poesia de cara na vida

tipo pop star, cheio de brilho, luz, gana e ironia?
NÃO FOSSE ISSO
E ERA MENOS
NÃO FOSSE TANTO
E ERA QUASE - pensou certa vez Paulo Leminski. Pensou, escreveu e mandou publicar, reunindo a produção poética de 63 para cá. "Cá" era 1980, Curitiba, Edição Zap:

**parem
eu confesso
sou poeta**

**cada manhã que nasce
me nasce
uma rosa na face**

**parem
eu confesso
sou poeta**

**só meu amor é meu deus
eu sou o seu profeta**

fazia poesia

*e a maioria saía
tal a poesia que fazia*

fazia poesia

*e a poesia que fazia
não é essa
que nos faz alma vazia*

fazia poesia

*e a poesia que fazia
era outra filosofia*

fazia poesia

*e a poesia que fazia
tinha tamanho família*

fazia poesia

*e fez alto
em nossa folia*

*fazia tanta poesia
ainda vai ter poesia um dia*

**inverno
primavera
poeta é
quem se considera**

manchete

**CHUTES DE POETA
NÃO LEVAM PERIGO À META**

Foram seis os livros de poesia publicados: 40 Clics de Curitiba – haicais e fotos de Jack Pires; Não fosse isso e em menos não fosse tanto e era quase – 1980, edição do autor; Polonaises – 1980, edição do autor; Caprichos e Relaxos – 1983, Editora Brasiliense; Hal-Tropikal – em co-autoria com Ailce Ruiz, edição Fundo de Ouro Preto, Minas, 1985 e Distráidos Vence-remos – 1987, Editora Brasiliense.

acordei bemol tudo estava sustentado sol fazia só não fazia sentido

TESES, TESÕES

"Teses, tesões." "Alegria da senzala, tristeza das missões". "O sonho acabou. Vamos bater mais uma." "A vanguarda do ficar". "Sem sexo, neca de criação". "Arte in-útil, arte livre?"

Trinta e cinco reflexões. Tiro para todo lado. Tudo podia ser alvo. De Beckett à poesia fácil. Nada porém revela tão claramente Paulo Leminski pensante/pulsante, polêmico, que o texto Inutensílio:

A ditadura da utilidade

A burguesia criou um universo onde todo o gesto tem que ser útil. Tudo tem que ter um para quê, desde que os mercadores, com a Revolução Mercantil, Francesa e Industrial, substituíram no poder aquela nobreza cultivadora de inúteis heráldicas, pompas não rentáveis e ostentosas cerimônias intransitivas. Parecia coisa de índio. Ou de negro. O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores, mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro. Há trezentos anos, pelo menos, a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucrocentrismo de toda essa nova civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro. Vida é o dom dos deuses, para ser saboreada intensamente até que a Bomba de Nêutrons ou o vazamento da usina nuclear nos separe deste pedaço de carne pulsante, único bem de que temos certeza.

Além da utilidade

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificativa nem de justificativas.

Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. As únicas coisas grandes e boas, que pode nos dar esta passagem pela crosta deste terceiro planeta depois do Sol (alguém conhece coisa além? Cartas à redação). Fazemos as coisas úteis para ter acesso a, nos estes dons absolutos e finais. A luta do trabalhador por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a estes bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro.

Coisas inúteis (ou "in-úteis") são a própria finalidade da vida. Vivemos num mundo contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal.

Cem mil anos-luz além da utilidade, que a mística imigrante do trabalho cultiva em nós, flores perversas no jardim do diabo, nome que damos a todas as forças que nos afastam da nossa felicidade, enquanto eu ou enquanto tribo.

— Estes ensaios/ansiosos como que representam dez anos (1976-1986) de algum percurso reflexivo, meio ninja, meio guerrilha, material publicado em jornais e revistas de Curitiba e do Brasil.

Reunidos pela primeira vez, meteoros passageiros, espelham algum pensar possível dos anos que correm.

Política, comportamento, arte, literatura: tudo, mais ou menos, "sob o signo radioativo do espanto de estar vivo" — diz a apresentação do livro *Ansiosos Crípticos*.

— *Ansiosos Crípticos* é a reunião dos meus trocados teóricos. São ansiosos que vêm da cripta, uma vontade de atingir a lucidez, a clareza, o sentido das coisas. São ensaios teóricos de reflexão não só sobre literatura porque não me considero um crítico de literatura. Sou um crítico de cultura. A mim interessa refletir sobre todos os aspectos da vida. É o Paulo Leminski pensador, agora em estado puro — disse ele em entrevista.

Como "virginiano e comunista", Paulo achava que julgar a vida, procurar extrair o sentido das coisas, era sinônimo de viver: — "a vida é 50 por cento sensorial e 50 por cento desfrute do viver, 50 por cento é o refletir sobre o significado disso. Não quero me retirar deste planeta sem ter realmente pensado. Me dá prazer mergulhar no sentido profundo das coisas."

RAZÃO DE SER

Escrevo. E pronto.
Escrevo porque preciso,
preciso porque estou tonto.
Ninguém tem nada com isso.
Escrevo porque amanhece,
e as estrelas lá no céu

lembram letras no papel,
quando o poema me anoitece.
A aranha tece teias.
O peixe beija e morde o que vê.
Eu escrevo apenas.
Tem que ter por quê?

A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial, centrada no trabalho servo-mecânico dos USA à URSS, compra, por salário, o potencial erótico das pessoas em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis.

A função da poesia é a função do prazer na vida humana.

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro ideológico.

O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade.

Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultra-violeta ou infra-vermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida.

O indispensável in-útil

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias.

A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio.

As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera.

Mas ela sempre volta a incomodar.

Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê.

Pra que ter por quê?

nuvens brancas passam em brancas nuvens

a história faz sentido
isso li num livro antigo
que de tão ambíguo
faz tempo se foi na mão dalgum amigo

logo chegamos à conclusão
tudo não passou de um somenos
e voltaremos
à costumeira confusão

VIDAS

Buscar o sentido de outras vidas fez parte da vida de Paulo Leminski. Ai, também, como em todas as outras áreas, movido a pura paixão. Pela História. E por personagens. Era ele quem indicava à Editora Brasiliense quem seriam seus biografados.

— Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de história. Leia Dostoiévski, "Os Irmãos Karamazov".

A advertência está na apresentação de "Leon Trotski — A paixão segundo a revolução" — 1986, 160p., que fechou o ciclo de quatro biografias: "Cruz e Souza. O negro branco" — 1983, 80p.; "Bashô — A lágrima do peixe" — 1984, 120p.; e "Jesus A.C." — 1984, 80p. — Editora Brasiliense, Coleção Encanto Radical.

— "Foi em Trotski que eu coloquei com maior nitidez meu pensamento de esquerda, que é meu pensamento de formação, o pensamento da minha geração. Concentrei na figura de Trotski a minha reflexão sobre o que é a esquerda no po-

der, o que é o poder na esquerda, o que é uma sociedade socialista, o que é o tomar o poder para o socialismo."

De todas as biografias esta foi, talvez, a que Paulo escreveu com maior investimento emocional. "Porque diz respeito à vida da gente, ao modo como a sociedade está organizada, o modo como as coisas se articulam, as relações de poder, de propriedade".

— Com certeza, Trotski é a chave de ouro das minhas biografias, afirmou ele, que planejou, "quero, um dia, publicar as quatro, em um só volume, com o título, "VIDA". Quatro modos da vida humana se manifestar: Cruz e Souza, um poeta negro de Santa Catarina, simbolista do século passado; Bashô, um samurai japonês que abandonou sua classe social e se tornou zen e pai do haikai; Jesus, o profeta judeu que revolucionou o mundo e Trotski, um dos pais da revolução russa, sem dúvida nenhuma o maior acontecimento político do século XX".

para a liberdade e luta

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

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

**sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas
como se novas**

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

1989

Este ano acenava para Paulo Leminski com uma promessa especial: a volta às livrarias de Catatau, o romance experimental de estória (o segundo foi Agora é que são elas — Brasiliense, 1984, 168p.), provavelmente o livro menos lido e mais comentado do autor.

— O que está me acontecendo de importante este ano, em nível de texto, é a reedição do Catatau, editado marginalmente em 1975. Agora vai sair uma edição comercial. Então, o ilegível virou mercadoria. A Editora Tchê, de Porto Alegre, tomou a iniciativa desta reedição dentro da idéia de recuperar uma literatura dos anos 70, que foi editada paralelamente aos grandes meios. Hoje, por exemplo, você quer o Pan América, do José Agripino de Paula, e não encontra, quer o livro de Maciel, não encontra.

— O Catatau é um livro sobre a América Latina. Neste sentido é engajado, porque nasceu numa época engajada. Sou uma pessoa articulada com minha realidade histórica, política e tal. Fui contemporâneo de Guevara — ele é meu herói.

— “O fato da edição ser marginal nos anos 70 era politicamente significativo. Era a impossibilidade de se chegar aos grandes veículos, mas ao mesmo tempo era um modo de negá-los. Isso à luz da Revolução Cubana, de 58, dessa nossa

perplexidade, embora existam aí alguns complicadores. A literatura latino-americana é uma filial da europeia, em especial da francesa. O próprio Borges reivindicou suas raízes européias. Na realidade não existem raízes literárias na América. Tentar esconder isso é realmente a vigiarice de um Jorge Amado, de todos esses caras, como o Garcia Marquez, que agem como se o terceiro mundo tivesse reinventado a literatura. Isso é uma mentira ou ignorância, ou as duas coisas ao mesmo tempo. O nível temático é o que menos importa no literário. O que importa no signo é o significativo. Importa o impacto, o jeito de você dizer as coisas da América, a substância da linguagem.”

— “Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XIX acabou. O romance não é um ícone do século XX. Os grandes romancistas do século XX nasceram no século XIX. Kafka, Thomas Mann, Joyce fizeram a cabeça um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Seu universo era o do século XIX. Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. O romance não é mais possível. Agora é que são elas é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance”

“Que flexa é aquela no calcanhar daquilo? Pela pena, é persa, pela precisão do tiro, um mestre. Ora, os mestres persas são sempre velhos. E mestre, persa e velho só pode ser Artaxerxes ou um irmão, ou um amigo, ou discípulo, ou então simplesmente alguém que passava e atirou por despautério num momento gaudério de distração”.

(Catatau, p. 33)

1976

— “O Catatau não é romance, não é conto, não é novela. Não é prosa e também não é poesia. É uma tentativa de fusão destas coisas todas, ou, na melhor das hipóteses, uma superação dessas categorias como poesia e prosa. A minha intenção, sem modéstia alguma, foi a de dar, em termos de “discurso longo”, o próximo passo além do Grande Sertão: Verdades, de Guimarães Rosa.” *Jornal da Tarde*.

— “O Catatau é um rigor delirante ou um delírio rigoroso”. *Jornal da Tarde*.

— “O Catatau está escrito em português seiscentista, texto esse que é, de si-bito, sacudido por irradiações perturbadoras que parecem vir de uma vanguarda. O texto barroco é possuído pelos demônios da linguagem. No texto do Catatau, planejou-se uma reforma da leitura, do processo de ler.

Lido de maneira “normal”, o Catatau é incompreensível. Lido como ele quer ser lido, o Catatau será cristalino”. *Diário do Paraná*.



**cansei da frase polida
por anjos da cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem paradas
agora eu quero a pedrada
chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas**



Acyrno Barenice Mendes.



Paulo Koehler.



Acyrno Barenice Mendes.



Peggy Peciornik Distéfano.



Correlio de Notícias.



Pedro Leminski e família - ano de 1907.
Acervo Barenice Mendes.



Paulo Leminski em dezembro de 1947.



Primeira Comunhão de Paulo Leminski.
Acervo Barenice Mendes.



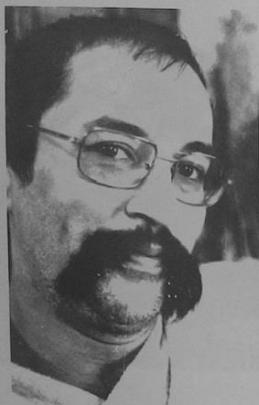
Leminski judoca.

Acervo Barenice Mendes.



Aures Ruiz Leminski, Paulo Leminski, Gustavo.

Vitória Stamp.



Peggy Pacimbi, DittMeno.

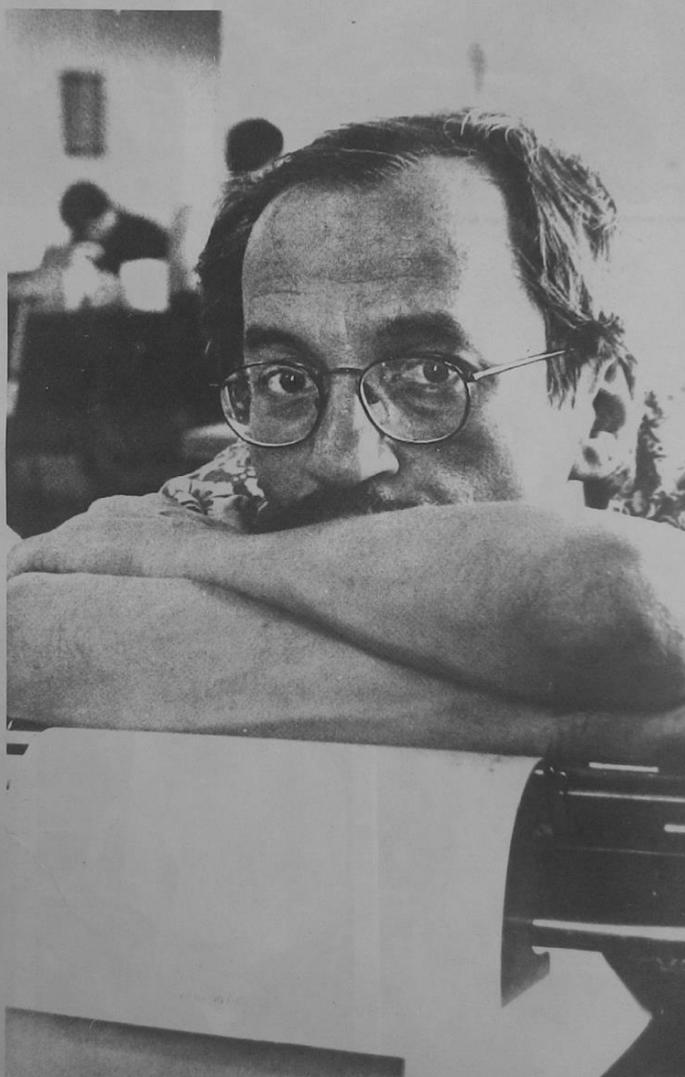


Paulo Leminski e Alice Ruiz no Rio de Janeiro.

Acreo Alice Ruiz.



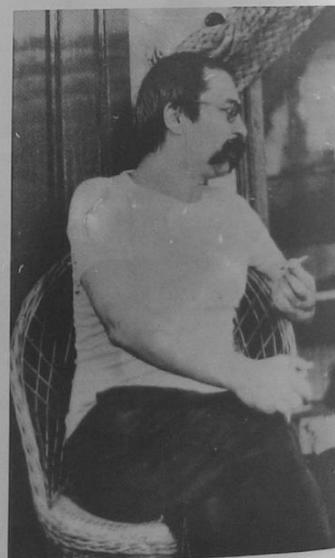
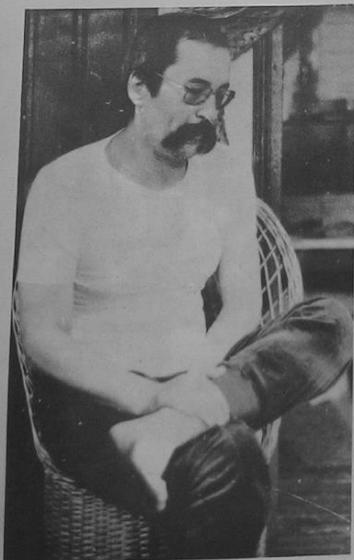
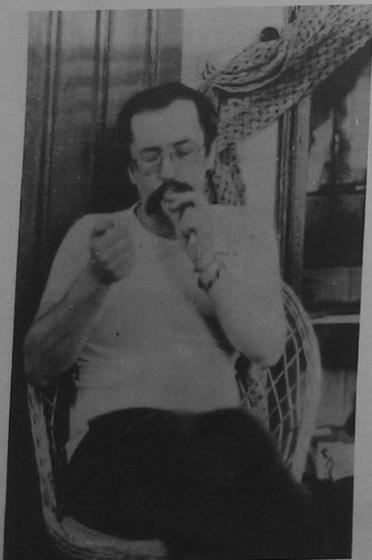
Jornal do Estado.



O Estado, do Paraná.

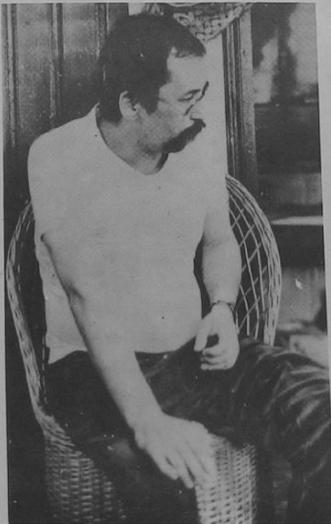
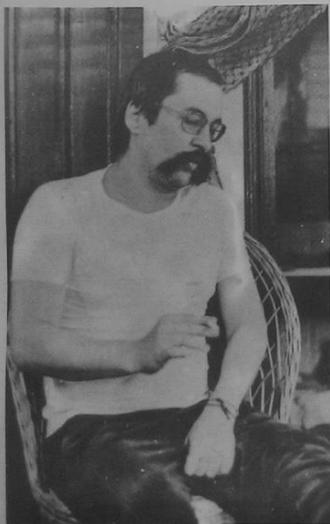


Paulo Leminski e Jorge Mautner na Chácara de Laranjeira.





O'Hendy Azevedo.



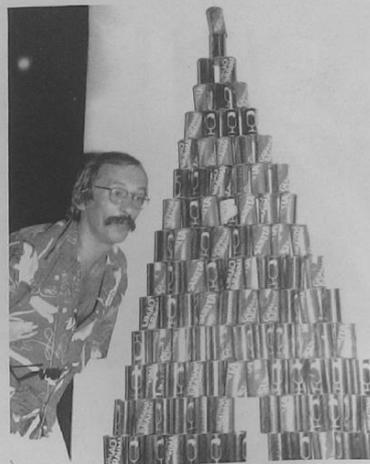
Sepúlveda flagrada por Peggy Picciornik Distéfano.



Paulo Leminski e a turma animada do "Trem Azul". O Estado do Paraná.



Paulo Leminski. Corral de Notícias.



"Instalação" durante o lançamento das Edições LeitE QuentE, na Casa Romário Martins. Alcides Munhoz.



Paulo Leminski, Caetano Veloso, Alice Ruiz.

Aerreo Alice Ruiz.



Paulo Leminski, Caetano Veloso, Alice Ruiz.

Nani Goss.



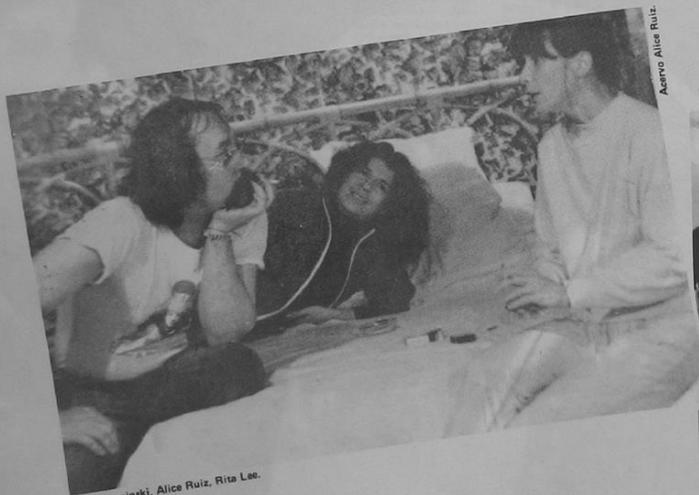
Caetano Veloso, Paulo Leminski, Moraes Moreira.

Aerreo Alice Ruiz.



Paulo Leminski, Gilberto Gil.

Olimpio Azevedo.



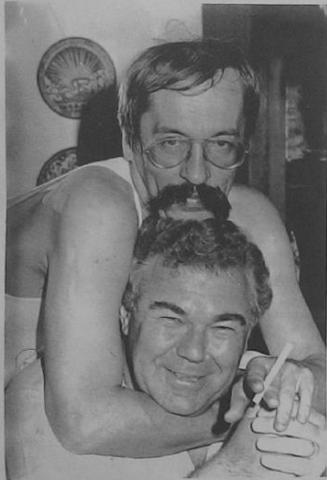
Paulo Leminski, Alice Ruiz, Rita Lee.

Aerreo Alice Ruiz.



Paulo Leminski, Paulo Vitolta, Marinho Galera, Ivan Graciano (em pé), Belarmino e Gabriela (sentados).

Casa da Mimbória.



Paulo Leminski e Jaime Lerner.

Oriundo Azavedo.



Paulo Leminski, Peggy Paciomik Distéfano, Alice Ruiz.

Acrvo Peggy Paciomik Distéfano.



20 Paulo Leminski

Vilma Simão.



Foto para o cartaz de lançamento de "Catatau". O Estado do Paraná.

se
nem
for
terra

se
trans
for
mar

ameixas ame-as ou deixe-as

TRADUZIR, TRADUZIR-SE

Como acurado brincador da palavra, artifice do jogo mais lúdico, inventivo e prazeroso da linguagem e domador de muitas falas — quantos idiomas sabia exatamente não se sabe, dizia conhecer seis e desconfiar de mais oito — a tradução, mais que consequência lógica, parecia um inevitável desafio. Apenas mais um, entre tantos outros.

"Folhas das folhas da relva" de Walt Whitman; "Supermacho" de Alfred Jarry; "O sol e o aço" de Yukio Mishima; "Malone Morre" de Samuel Beckett; "Satyricon" de Petrónio; "Pergunte ao Pô" de John Fante; "Um atrapalho no trabalho" de John Lennon, todos pela Brasiliense e mais "Fogo e Água na Terra dos Deuses — Salmo ao sol e hino ao Nilo", da coleção Bagatela II da Editora Expressão.

— Quando faço um poema ou escrevo uma peça de ficção tenho diante de mim a minha vida, a minha experiência bruta. Quando estou traduzindo, tenho um texto diante de mim, esta é a diferença.

"Ao nível de mão-de-obra, sem dúvida nenhuma traduzir é muito mais difícil. Para produzir poesia que é o centro da minha produção, não levo muito tempo. Levo tempo me preparando para entrar no espírito do poema mas na hora em que estou naquela disposição, as coisas fluem. Não sou de ficar voltando no texto, o meu trabalho artesanal, a estas alturas, é meio flutuante. Não sofro para escrever, sofro antes".

— "Um atrapalho no trabalho" que o Beatle publicou em meados dos anos 60 são textos de humor, meio experimentais. Este livro me deu muito trabalho porque tive que recriar brincadeiras de linguagem e este é o mais difícil no trabalho textual. As brincadeiras de linguagem são intrans-

feríveis. Um trocadilho não pode ser passado para outra língua. A tradução mais difícil é a do texto criativo. É como traduzir poesia que é rigorosamente intraduzível. Não é como a prosa que é um vidro cristalino onde o nosso olhar passa e vai até o conteúdo e pronto. Na poesia o olhar não atravessa o texto, ele pára no texto. A poesia é opaca. Se é opaca, é uma substância, um objeto, e o objeto não tem tradução. A única coisa que se pode fazer e que se chama de tradução da poesia é a produção de um análogo, uma transcrição".

— "Tenho estes livros traduzidos, todos eles esgotados e alguns de valor enorme, como é o caso de Beckett, do Joyce, que considero uma das melhores coisas que fiz na área. O John Lennon também, numa outra área.

O boom de traduções, de repente, tende a sufocar uma criatividade local, no sentido de você não ter mais estímulo material para fazer sua própria coisa. É muito melhor para você — como pessoa e como pagante do imposto de renda e tudo mais — traduzir do que produzir um livro que você não sabe se vai ser publicado. Resultado, a tradução é mais garantida. Daí a sua loucura, fica guardada ou morre".

Suas traduções são realmente diferentes, criativas, num sentido de recuperação semiótica da função signica do outro idioma. Você não concorda que sua tradução tem muito de recriação, no sentido até da "transluciferação" haroldiana? — perguntou o Nicolau.

— "Eu acho que é preciso um pouco de moderação. Claro que existia uma visão depreciada da tradução antes da visão haroldiana, que é poundiana, do make it

new. É preciso recuperar o ofício do tradutor, principalmente diante de certos desafios. Traduzir Finnegan's Wake é uma coisa, mas traduzir, por exemplo, Jorge Amado para o búlgaro não deve dar muito problema. Quer dizer, também vai do desafio que você tem diante de si ou não. Não é a mesma coisa que criar. Por outro lado, essa visão poundiana/haroldiana obnubila o panorama por dar a impressão que traduzir é a mesma coisa que criar. Acho que seria o fim da produção se se desse essa dignidade à tradução. Eu falo como tradutor preocupado com o assunto. A tradução tem que ter sua dignidade, principalmente considerando seu objeto. Ela é acima do que as pessoas imaginam ser. Ela não é uma produção secundária. É difícil traduzir, até mesmo fisicamente: doem as costas, os dedos... Para traduzir Satyricon de Petrónio, fui muito ao dicionário, sofri mais fisicamente do que para publicar Caprichos e Relaxos, porque fiz alguns destes poemas no boteco, outros nas costas de um livro, durante uma viagem de ônibus...

Quer dizer, há um trabalho mesmo de traduzir que não pode ser ocultado, mas o contrário também não pode, senão viraremos uma literatura de tradutores. Seria dar por extinta toda e qualquer produção verbal que possa expressar você, sua vida, sua sociedade...

— "A esta altura considero estes livros traduzidos uma obra, uma coisa bem configurada dentro da minha produção literária. Além disso, é um esforço de carregar piano, um trabalho braçal que de certa forma me afasta do meu interesse maior. Estou meio cansado de trabalhar para os outros, agora quero trabalhar para mim. É como um ciclo que se fechou: nenhuma tradução à vista."

esperas frustras
vésperas frutas
matérias brutas
quantas estrelas
custas?

podem ficar com a realidade
esse baixo astral
em que tudo entra pelo cano

eu quero viver de verdade
eu fico com o cinema americano

desmontando o frevo

desmontando
o brinquedo
eu descobri
que o frevo
tem muito a ver
com certo
jeito mestiço de ser
um jeito misto
de querer
isto e aquilo
sem nunca estar tranqüilo
com aquilo
nem com isto

de ser meio
e meio ser
sem deixar
de ser inteiro
e nem por isso
desistir
de ser completo
mistério

eu quero
ser o janeiro
a chegar
em fevereiro
fazendo o frevo
que eu quero
chegar na frente
em primeiro

Parceiro de Moraes Moreira, A cor do som, Paulinho Boca de Cantor, Guilherme Vergueiro, Itamar Assumpção, autor de "Verdura", gravada por Caetano Veloso (Outras Palavras, Polygram, 80), Paulo Leminski fez tudo ou só letra de vinte e cinco músicas, hoje presentes em mais de doze elepês. De Ney Matogrosso a Angela Maria, sem contar o elepê de Guilherme Arantes, Pir-him-pim-pim, onde está a música de maior sucesso de Paulo, a que lhe deu mais dinheiro: Xixi nas estrelas.

Este ano (1986) minha vida musical vai se resumir a duas letras no elepê de Moraes Moreira — Desejo Manifesto/Morena Absoluta e uma letra que já saiu no elepê independente do Itamar Assumpção, Vamos nessa. () Estou um pouco desativado neste setor, já fui mais ligado, a música popular brasileira está muito comercial pro meu gosto, mas continuo. E o Moraes Moreira é no momento a minha porta para a música popular viável. Este mundo me interessa, ele me abastece muito, é uma coisa muito jovem, muito pop, muito rua, muito mundo industrial e eu não perco o pé disso.

Paulo também atuou em publicidade, o ofício que durante muito tempo sustentou as loucuras do poeta, que tinha o dom de sentir-se em casa, à vontade, com o que pintasse:

MUNDO POP

— Tenho certas exigências que repaso como criador de publicidade e criador de poesia, que são as mesmas coisas. Sou incapaz de usar uma palavra a mais. A busca de síntese para mim é fundamental. Primeiro eu era poeta, depois descobri a publicidade. É como saber atirar em pombinhas e rolinhas e alguém chegar e dizer que você pode ser guerrilheiro. Daí você vai matar gente. Publicidade é para matar gente. Mas eu já tinha pontaria, sabia usar armas.

Minha linguagem é "pam-pam". Já-mais você vai me ver usar uma palavra do tipo "esplêndida", uma construção invertida, isso não sou eu. As minhas coisas são as idéias em carne e osso, assim, na tua frente. Procuo isso. A beleza é que eu procuro, ela é que é fundamental. É a única coisa que você não pode possuir. Neste sentido a beleza é didática. Viver sem beleza é insuportável. O artista tem que ter consciência da beleza, que ela não é o bonito, o arranjadinho, o apliquezinho... É preciso o vero belo que, para mim, nasce da idéia. A idéia é que tem que ser tão forte, tão rara, tão original, que ela seja bela em si, sem acréscimo de uma sílaba, de um adjetivo, de uma preposição, de nada.

Esta preocupação, levada a extremos, está presente, também, sem nenhuma

concessão, no livro juvenil *Guerra dentro da Gente*, Editora Scipione, 1988, 64p., um manifesto em favor da paz e principalmente do amor, em absoluta sintonia para quem viveu a eferescência hippie dos anos 60. A prova está na apresentação do livro:

MENOS GUERRA, MAIS AMOR

"Neto e filho de militares (meu avô materno e meu pai fizeram carreira no Exército), cresci com a idéia de que a guerra era a mais nobre atividade a que podia se dedicar o ser humano.

Aos dezesseis anos, vivi, pela primeira vez, o medo de uma confrontação nuclear: a guerra total, sem vencedores nem vencedores.

"Faça amor, não faça a guerra", disse a geração que acompanhou pela televisão as batalhas do Vietnã e pôde ver o seu horror. Mas a guerra não desaparece. O homem é, por excelência, um guerreiro. Seus maiores progressos estão na arte de matar e destruir. O amor-antídoto é um milagre cada vez mais raro.

Este livro é uma fábula onde os milagres são frequentes, onde existem armas para acabar com todas as armas. Afinal, toda palavra é, aqui, um pequeno gesto de amor."

à pureza com que sonha
o compositor popular

um dia poder compor
uma canção de ninar

a máquina
engole página
cospe poema
engole página
cospe propaganda

MAIÚSCULAS
minúsculas

a máquina
engole carbono
cospe cópia
cospe cópia
engole poeta
cospe prosa

MINÚSCULAS
maiúsculas



FUNDAÇÃO CULTURAL

CURITIBA
PREFEITURA MUNICIPAL

EXPEDIENTE

Prefeitura Municipal de Curitiba
Secretaria Municipal da Cultura/
Fundação Cultural de Curitiba
Departamento do Patrimônio Cultural/
Casa da Memória
Rua 13 de Maio, 571 - 80.410
Fone (041) 223-2733, ramal 235

Coordenação: Mal Nascimento Mendonça

Pesquisa: América Guerra
Cristina Simiuni
Milzi Helena Digiovanni
Rosirene Gemael

Texto: Rosirene Gemael
Fotografias: Acervos de Alice Ruiz; Berenice
Mendes; Ferdnandina, Izilite, Luci
e Luiza Pereira Mendes; Nautilio
Portela; jornais "Correio de
Notícias", "O Estado do Paraná"
e "Jornal do Estado".

Reproduções fotográficas: Guto Andrade e
Marcos Campos

Programação Visual: Rosirene Gemael
Arte-final: Ana Lúcia Verdúscua
Jayne Sunyé
Operador de Composer: Reinaldo Cezar Lima
Revisão: Cristina Simiuni

Fontes de Consulta: Não fosse isso e era
menos/não fosse tanto e era quase - poemas.
Edição Zap, 1980, Curitiba; Polonaises -
poemas. Edição do autor, 1980, Curitiba;
Distraídos vamos - poemas. Editora
Brasiliense, 1957; Quarenta Clicks de Curitiba
- haicais. Edição do Autor, 1976, Curitiba;
Jesus A. C. Editora Brasiliense, coleção Encanto
Radical, 1984; Guerra dentro da gente. Editora
Scipione, 1988; Anseios Crípticos. Edições
Criar, 1986; Jornal do Brasil; Nicolau; Correio
de Notícias; Folha de S. Paulo; Londri News;
Fogo e Água na terra dos deuses - Salmo ao
sol e hino ao Nilo. Editora Expressão, coleção
Bagatela II, 1987; Caprichos e Relaxos -
poemas. Editora Brasiliense, 1983.

tudo
sucede
súbito

eu não faço
expludo

COTIDIANA POESIA

Paulo Leminski foi tão poeta, mas
tão poeta, que jamais abriu mão da poesia
publicada na imprensa, dividindo espaço
com notícia política e de polícia, desde
que ela, poesia, fosse diária, e acabasse em
alguma graça ou esquina.

— "Sou um cara dos anos 60, vivo o
mundo pop, meu mundo é o mundo do
jornal, da revista, do disco, do livro, da
noite de autógrafa. Para mim tanto a uni-
versidade como uma academia de letras
não têm nada a ver. Eu não me movo neste
universo. A poesia que faço é para ser
publicada em jornal, na minha coluna e
comprada em banca" — ele afirmou em
tantas entrevistas. E até escreveu sobre o
assunto, no jornal, naturalmente:

"O jornalismo (existe isso?) caiu em
cima de mim como a vida que ele repre-
senta.

Simbolista, sempre tive horror por
qualquer forma de realismo ou naturalis-
mo onde meu olho semiótico sempre viu
apenas um discurso automatizado, arti-

ficialmente neutro, mero artifício para
vender jornais a partir da idéia absurda de
que acontecem coisas todos os dias.

Nunca fui muito interessado por fa-
tos. Nem por fotos.

Mas o jornalismo (você ainda está
a?) veio tomando conta da minha vida de
escritor e escritor, quase que impercepti-
velmente.

Hoje estou viciado.

Trotsky fala em seu "Minha Vida" da
emoção do cheiro de tinta de papel de
jornal quando lhe chegava algum às mãos
em seu exílio em Alma Ata. Era o cheiro
da realidade, diz Trotsky.

Em meu perpétuo exílio curitibano,
não vou tão longe.

Mas é algo por aí.

Tenho dois ofícios por onde me abate-
ço de realidade, o jornalismo e publici-
dade.

Quando passo muito tempo longe de
um desses ofícios começo a perder o sen-
so e o peso das coisas. Voar, meu amigo,
é com os pássaros.

POESIA NO JORNAL

A ditadura do discurso jorno/natura-
lista expulsou a poesia da maior parte dos
jornais em nome de uma suposta "objeti-
vidade" que, como se sabe, não passa de
uma embromação (e sem talento, diga-se
de passagem).

Herdeiro de melhores tradições, o
Correio de Notícias, o antigo e o novo,
sempre abriu espaço para o discurso infra-

tor e problemática da poesia.

"Não faça versos sobre os aconteci-
mentos", disse Drummond em verso cé-
lebre.

Mas publicar poesia em jornal leva a
gente a ficar mais gente, mais em estado
de massa.

Hoje eu quero carne crua servida de
pé no balcão.

Carnhumana, de preferência."

palpite

o graffiti
é o limite

ÚLTIMO AVISO

caso alguma coisa me acontecer,
informem a família,
foi assim, assim tinha que ser

tinha que ser dor e dor
esse processo de crescer

tinha que vir dobrado
esse medo de não ser

tinha que ser mistério
esse meu modo de desaparecer

um poema, por exemplo,
caso alguma coisa me suceder,
vá que seja um indício

quem sabe ainda não acabei de escrever

DESAPARECENÇA

Nada com nada se assemelha.
Qual seria a diferença
entre o fogo do meu sangue
e esta rosa vermelha?

Cada coisa com seu peso,
cada quilômetro, seu quilo.

De que é que adianta dizê-lo,
isto, sim, é como aquilo?

Tudo o mais que acontece,
nunca antes sucedeu.

E mesmo que sucedesse,
acontece que esqueceu.

Coisas não são parecidas,
nenhum paralelo possível.

Estamos todos sozinhos.
Eu estou, tu estás, eu estive.

EM ESTADO DE MASSA, EM ESTADO DE GRAÇA

Rosirene Gemael

Foi em estado de massa que convivi com Paulo Poeta Leminski.

Poeta — era esse o título que mais gostava. Poeta da imprensa diária.

Paulo no dia-a-dia fascinava. Pelo jeito aceso, pelos acessos, excessos, loucura recorrente, lucidez permanente.

Encantava pela obstinação de pulsar em muitos lugares ao mesmo tempo, dividindo espaço com "turmas" as mais diferentes, ora brigando pela preservação do Teatro 13 de Maio — onde atuou como showman, ora no Jornal de Vanguarda da TV Bandeirantes — onde foi performer, ora na Casa da Memória assinando o primeiro boletim da série LeitE Quente — "Nossa Linguagem", março/89 —, ora na grande imprensa, ou na imprensa de vanguarda, como já tinha atuado antes nas publicações mais marginais, ora nas redações de jornais locais.

No jornal, Paulo quase não aparecia. Mas estava sempre presente. E nunca negou fogo, nem para colaborações "cantadas", pautas coletivas seguidas à risca, ao lado do mais principiante dos repórteres. Foi isto que ele fez, tantas vezes, fazendo-se mais que o colonista, mais que o nome de maior peso, o grande colega e companheiro, co-autor possível para qualquer desatino.

— Paulo, esta semana o assunto será "Pai", dá para encerrar a pauta, independente da coluna?

— Manda buscar — e lá vinham dois poemas.

Paulo, desta vez é escracho mesmo, uma pauta sobre língua, foto de todo mundo de língua de fora, língua do pai, da mãe, do filho e, se possível, do espírito santo...

— Tá na mão.

Só não foi fotografado porque estava de viagem. Mas antes de embarcar providenciou dois artigos: "O insulto como cerimônia" e "Palavras que matam. Uma introdução à teoria do insulto". — "engraçado é o insulto de "palhaço", o mais careta de todos, já que pressupõe um mundo de seriedade como a normalidade" — dizia ele.

Passar do sério para a pilhéria, do erudito ao mais popular era, para Paulo, tão simples quanto fazer um rádio mudar de estação. Bastava um toque em um dial invisível porém enorme, que apontava para as mais loucas e distantes direções, como se captasse todas as ondas do planeta.

Paulo Poeta Leminski, de obra intelectual tão grande, começou por onde a maioria termina, com um romance, Catatau, que mais que isto era um evento de linguagem. E, proeza máxima, fez-se poeta best-seller, com Caprichos e Relaxos.

Mas Paulo foi, mais que tudo, o cidadão de extremos do mundo mais contemporâneo. Namorou os principais meios de expressão da atualidade e cego, raivosamente apaixonado, viveu com suor, cerveja (ou era conhaque?), outros baratos, prosa, verso, frevo, rock, troça, farpa, tese e tesão.

Paulo fez de tudo bastante. Princi-

palmente ser pensante e criador, em busca permanente.

Foi o Paulo Poeta que fez de Curitiba o palco de seu principal personagem, um Leminski primeiro E.T. do Pilarzinho e depois o curitibano mais novaiorquino. — "Acho que ele fez a cabeça da minha geração. Foi o pensador de Curitiba. Ninguém como ele refletia o espírito curitibano. Uma vez ele me disse que era da geração Lerner. Eu acho o contrário, eu é que sou da geração Leminski" — afirmou o prefeito Jaime Lerner.

— "Ele era parte integrante do nosso grupo. Assim como Nara Leão, fazia parte da nossa geração. Esses dias, eu estava compondo músicas para três de seus poemas" — lembrou Gilberto Gil.

— "Revelado aos 20 anos na nossa revista Invenção, em 1964, foi por toda a vida um apaixonado defensor da vanguarda. Poliforme e polêmico, animado e perdulário, concreto e marginal, ele fará falta. Mas mesmo morto prematuramente, 'a pau a pedra a fogo a pique' — como ele mesmo previu —, vai continuar para sempre, chovendo em nosso piquenique", disse Augusto de Campos.

Heresias, Paulo as cometeu em todas as esquinas, becos, botecos, nas linhas que disse, poetou, escreveu e cantou. "Casa com cachorro brabo/meu anjo da guarda abana o rabo".

Paulo foi o filho rebelde da comporta Curitiba. Ateou fogo generosamente (nem Dalton Trevisan escapou, num certo momento).

Paulo semou a discórdia. Transgrediu. Atacou vacas sagradas e defendeu ovelhas negras, atijando um pasto bem comportado, à espera do estouro da boiada.

Paulo foi a consciência crítica de uma Curitiba que não se critica — e só isso já teria sido suficiente. Mas ele foi além. Ousou nos modos, modas, no pensar, no criar e no viver. Ousou chegar às últimas consequências. E chegou.

Foi assim, em estado de massa, que convivi com Paulo Poeta Leminski. E é apenas com a responsabilidade despojada de simples repórter — e com a graça de ter sido amigo, o que desgraça a única responsabilidade da simples repórter, que me atrevo, no final deste registro — colagem — mínimo (Paulo, para ser encontrado inteiro, terá que ser buscado em mil personagens no imenso cenário que ocupou, até nos grafites de quantos muros, sem contar os inéditos que deixou, La vie en close — poemas, O gozo fabuloso — contos e Winterverno — álbum de haicais com desenhos de João Virmond Suplicy) é que me atrevo, nesta publicação da Casa da Memória, a um desabafo de saudade, como também fazem os demais amigos que dividem esta homenagem meio cheia de raiva, e costurada como só poderia, com poesia, a poesia na qual o poeta se revela e se faz presente — quase como sempre fazia — e agora, como se fará para sempre...

a perda do olfato
eu não lamento
afinal o olfato
só serve para cheirar
os quatro elementos
vamos ao fato

o paladar eu perdi
mas não porque o perdesse
tirei da cabeça
o gosto do abacaxi

do ouvido não olvido
pois tendo desenvolvido
a guerra dos sentidos
me voltei pro silêncio
o som não faz sentido

uma consequência
toma conta de mim
como se fosse um barato

MEU AMIGO
PAULO LEMINSKI



leminskaia

de nada adiantou
você amolar a desdita
como um engolidor de espadas

de nada adiantou
você cortejar a premonição
como um encantador de cobras

de nada adiantou
você garatujar a escrita
como um trapezista de circo

de nada adiantou
você driblar a intuição
como um piloto de provas

de nada adiantou
você encarar o destino
como um domador de tigres

poeta com poesia se mata

Sylvio Back
Rio, 11/06/89

coração
PRA CIMA
escrito em baixo
FRÁGIL

ALGUMAS LEMBRANÇAS

Berenice Mendes — cineasta

Viver com Paulo Leminski foi uma delícia. Companheiro diligente e amoroso. Intelectual brilhante e criativo. Pessoa alegre e extremamente generosa.

Paulo estimulava a vida. Mais ainda, achava que ela, a vida, era o milagre que materializou-se no planeta Terra. Milagre maior que a vida, a consciência. E vivia plenamente a vida e a consciência existencial. Tudo era importante. E tudo era simples. E tudo tinha que ser prazeroso.

Diariamente, acordava tocando ou compondo suas músicas. Acreditava que a música é um veículo ideal para a poesia e que todos deveriam ter um violão e cantar. Escrevia seus artigos para jornais como quem escreve cartas a um amigo. Com carinho e sinceridade completa.

Preparávamos nosso alimento juntos. E era engraçado vê-lo declamar em grego, latim ou japonês enquanto cortava cebolas, lavava tomates ou escolhia arroz. Via indignado com o preço da carne. Proteína é fundamental para a formação de cérebros.

Paulo amava o Brasil. Mas era separatista. Pensava que a máquina administrativa do país está muito onerosa e que os encargos maiores recaem, injustamente, sobre a região sul.

Possuía uma angústia muito grande com relação às gerações futuras. Lembra-se de sua infância, que reputava super feliz e desejava um mundo melhor para as crianças. Via com gravidade a questão ecológica, a miséria, a violência e a ignorância. Repetiu várias vezes que estavam sendo governados pelos joelhos, porque a cabeça está no sul.

Orgulhava-se imensamente em ser curitibano e de viver em Curitiba: uma cidade civilizada, moderna, singular.

OS GIGANTES NÃO CABEM NO SEU TEMPO

Helena Kolody

Paulo Leminski foi uma brilhante labareda que iluminou seu tempo e se consumiu em sua própria intensidade.

Sua inteligência privilegiada, ávida de saber, nutriu-se dos mais variados conhecimentos, hauridos em todas as fontes do mundo.

Poliíglota, Leminski leu os grandes autores no idioma original. Seu talento incomparável floresceu na poesia, na prosa, na crítica, no ensaio, na música.

Quando o conheci, no início da década de 60, ele era muito jovem ainda e já se destacava no movimento concretista de São Paulo, colaborando nas revistas "Invenção" e "Noigandres". Compulsando

Dizia que sua poesia estava na liberdade de sua linguagem. Fazia poesia o tempo todo. A qualquer hora, em qualquer lugar, lá estava ele pedindo papel, caneta, anotando palavras, frases, versos inteiros às vezes. Irritava-se, no entanto, com produções de baixa qualidade e pretensões profissionais. Falava que uma tristeza ou alegria muito grande, fortes emoções, costumam e podem inspirar a qualquer pessoa um belo poema. Mas que não existe poeta de fim de semana.

Paulo dedicou mais de vinte anos ao estudo disciplinado de idiomas, gramáticas, estruturas de linguagem, literatura e história de todos os tempos e povos. Desprezava o oportunismo e a mediocridade intelectual, tanto quanto adorava ensinar ou provocar polêmicas e discussões frutíferas.

Várias vezes conversamos sobre o álcool. Dizia então da necessidade de amplas campanhas de prevenção e esclarecimento à juventude, contra o álcool e o fumo, drogas perigosas, permitidas e estimuladas socialmente. Disse-me que bebeu pela primeira vez aos vinte e quatro anos, corpo e intelecto formados. Preocupava-se ao ver que rapazes e moças bebem e fumam cada vez mais cedo.

Sua alegria e generosidade, penso, decorriam de profunda tristeza de grandes perdas. Jamais se conformou com a morte de seu filho único e com a morte de seu único irmão.

Vivemos um ano de grande felicidade. Paulo estava em paz, produzia muito, tinha vários projetos intelectuais e existenciais.

Agradeço a Deus o nosso encontro. E lamento o destino tê-lo encontrado tarde demais.

essas revistas, que ele me emprestava, i. mel conhecimento do concretismo e de seus mais importantes representantes.

Paulo Leminski sempre mergulhou fundo nos assuntos que o apaixonavam. Conheci-o estudando japonês, para impregnar-se do espírito deste idioma, antes de aventurar-se a traduzir e a compor haikais.

Seu talento criador renovou nossa literatura.

Leminski deixou a marca indelével de seus passos em todos os caminhos que percorreu.

Os gigantes não cabem em seu tempo. Crescem futuro afora.

**tanta maravilha
maravilharia durar
aqui neste lugar
onde nada dura
onde nada pára
para ser ventura**



**a noite
me pinga uma estrela no olho
e passa**

**tanta maravilha
maravilharia durar
aqui neste lugar
onde nada dura
onde nada pára
para ser ventura**



oração de pajé

que eu seja erva raio
no coração de meus amigos
árvore força
na beira do riacho
pedra na fonte
estrela
na borda
do abismo

COM O PÉ NAS NUVENS

Adélia Maria Lopes
Choveu no nosso piquenique e agora ninguém mais larga do pé. De tal forma que abduco das minhas 20 linhas sobre o poeta para dedicar-lhe uma foto; justamente a de seus pés de hippie, de monge andarilho, flagrados por Carlos Aguiar, o "Macacheira". Mesmo porque o poeta continua com o pé na estrada, poetando em outro lugar. Com os pés nas nuvens, assim na terra como no céu.



Pés do Paulo Leminski.

Carlos Aguiar, "Macacheira".

CARO AMIGO LEMINSKI

Nautilio Portela
TEATRO 13 DE MAIO

Por fazer certo tempo que não te encontro por aí como de costume, mais ainda eu queria dizer-te da minha estima (coisa que, por descuido, o oportuno me foi escapando). Atravi-me então a escrever, justo que com cautela, a empanada modestia de quem pouco o faz, com o receio natural de quem se dirige a um poeta que fez da palavra a razão de sua vida e a brandiu em coro para salvar um teatro quase sem salvação.

Nem tanto um pesadelo que me tem assombrado desde o dia em que, em vão, vou tentando com todos os meus medos dizer que é mentira faz menor a vontade de falar sobre este nosso tão simpático Teatro 13 de Maio (até já mudaram-lhe o nome); ou ainda teus vãos cada vez mais frequentes — que além dos poéticos não estou habituado — me fazem escrever o que há muito eu devia ter dito.

— E se eu não te encontrar mais por aí?... Que maus estes agouros do meu pesadelo!

Tudo começou no sábado de uma manhã ensolarada e, como de hábito para não servir de exceção, foi na mesa de um bar, onde começam e quase sempre terminam todos os delírios (ou não era, então, um delírio o Solda ter sugerido para que eu e o Beto te convidássemos para tomar parte na programação do Teatro 13 de Maio?).

— Imagine só se ele vai aceitar? e logo numa segunda-feira!...

Só se você, que é amigo dele, convidar, disse o Beto, incrédulo àquela sugestão.

Para a nossa surpresa, foi tão boa a vontade com seu rol de convivas poetas, artistas dos cantos e contos, e tu foste reduzindo as enormes lacunas entre nós e a imprensa e os tantos artistas que vinham de fora e tão bem te conhecem.

— O Gilberto Gil, lembra? Quando ficamos meio atrás de ti, como se fosses o nosso escudo, com medo de uma reprimenda a meia hora do Guairó? Mas o quê?... Um pedido teu era quase uma ordem e quem quer que fosse e tivesse consciência da importância de um teatro a ser demolido, ainda que alternativo, ainda que lhe tenham mudado o nome...

"LEMINSKI CONVIDA" e antes fosse COM VIDA... como que por presságio, tantas vezes erramos na divulgação da tua tão livre segunda-feira.

Nossa luta não foi em vão e "no peito e na raça" de outros solidários salvamos o teatro, ainda que o dinheiro tenha se sobreposto às razões. E a exuberante maquete do novo teatro está aí, magnífica, é verdade, e as promessas oficiais para a sua conclusão também e por certo quem venha frequentá-lo não saberá nada disso, mas nós, de onde estivermos, vamos ter a certeza de que "MESMO ASSIM VALEU".

Continuaremos aqui por mais um pouco, ainda que a contragosto de muitos.

DEPOIMENTO SÉRGIO REIS SOBRE PAULO LEMINSKI

Eu não tive a sorte de me tornar amigo do Paulo Leminski, de conviver com ele. Sempre acompanhei, pela proximidade profissional, a sua carreira de publicitário. A atuação do Leminski estabeleceu um padrão de excelência que elevou a qualidade da publicidade paranense. Nesta área ele fez escola e conquistou respeito com um trabalho do mais alto profissionalismo.

Como artista ele rompeu a fronteira do provincianismo autôfágico e provou, não só aos produtores culturais, como ao público em geral, que é possível "acontecer" nacionalmente sem sair de Curitiba, que não é preciso ir morar no Rio de Janeiro ou em São Paulo para conquistar o direito de ser editado ou marcar presença na mídia. Na minha opinião, esta foi uma grande contribuição do poeta Paulo Leminski a todos os paranaenses de talento.

Sérgio Silbel Soares Reis

Curitiba, 15-6-89

Paulo Leminski:

Você está vivo. Vivo como aquele amor que foi morar na Europa e não sabemos ao certo se foi ele que foi, ou fomos nós que ficamos. Você deixou viva a sua vida. Vibrando nos seus versos.

Sempre que nos encontrávamos eu ficava assombrado com o seu pique. Nunca imaginei você dormindo e, com certeza, nesse momento, deve estar compondo um som com Jimmy Hendrix.

Quero que esta carta encontre seu novo endereço e que você saiba que as primeiras músicas na Casa Branca da Chave e o LP 81 do Blindagem foram o principal estímulo para que eu abraçasse de vez a minha guitarra.

Obrigado.

Paulo Teixeira

P.S.
Mande notícias!

"Tudo que eu achava dele eu disse pessoalmente. O resto não interessa."

Luiz Antonio Solda — cartunista e publicitário

oração de pajé

*que eu seja erva raio
no coração de meus amigos
árvore força
na beira do riacho
pedra na fonte
estrela
na borda
do abismo*

COM O PÉ NAS NUVENS
Adélia Maria Lopes

Choveu no nosso piquenique e agora ninguém mais larga do pé. De tal forma que abduco das minhas 20 linhas sobre o poeta para dedicar-lhe uma foto: justamente a de seus pés de hippie, de monge andarilho, flagrados por Carlos Aguiar, o "Macacheira". Mesmo porque o poeta continua com o pé na estrada, poetando em outro lugar. Com os pés nas nuvens, assim na terra como no céu.



Pés de Paulo Leminski.

Carlos Aguiar, "Macacheira".

na rua
sem resistir
me chamam
tomo a existir

UM INÉDITO

Peggy P. Distéfano

Do Leminski professor de cursinho acho que ninguém falou ainda. Como foi esse que conheci primeiro e foi esse que sempre achei o mais interessante, resgato agora, um inédito, de um baú onde — com muito carinho — guardei por mais de vinte anos todos os papéis que ganhei dele naquela época (na cabeça guardei todo o resto que me ensinou, as idéias de gênio, grandes sacadas, e um pedido que me fez em dezembro de 67: — quando eu morrer, quero que você mande comigo um montão de papel branco. Mandei. A Alice disse que faltava a caneta. Caneta ele pode emprestar de quem quiser agora: do Rosa, do Joyce, do Pound, não importa). É uma redação feita por ele que, para nós ensinar a escrever, dava um tema (cada tema!), preparava a sua de improviso e ficava esperando a dos alunos. Na hora de comprar era que a gente aprendia.

"O Homem É Um Caniço Pensante"

"Landau não vira o outro carro que vinha em sua direção; o físico laureado que contemplava a órbita dos átomos e sabia dos cúmulos dos astros não teve olhos para um automóvel anônimo, exatamente no momento em que estava em jogo sua existência. Com o choque, seu corpo foi preso entre ferros retorcidos e aquele cérebro em que repousavam os segredos mais recônditos da ciência voltou a ser apenas o cérebro de um bicho; o acaso e as coisas foram mais fortes.

Atendido a tempo, levaram-no a um hospital onde morreu na mesa de operação.

Feita a massagem cardíaca, ressuscitou; morrerá ainda quatro vezes e quatro vezes voltará à vida nas mãos dos médicos.

A memória porém, que guardava milhares de fórmulas matemáticas e os nomes das estrelas extinguiu-se. Atingido pela

amnésia, o governo criou um corpo de especialistas para reacender-lhe a inteligência. Um ano de esforços foi dedicado ao afã de recuperar aquela mente privilegiada.

O trabalho foi recompensado. Aquele que já estivera morto cinco vezes e cuja memória se reduzira ao nada voltava ao mundo em que era indispensável e insubstituível como insubstituível é cada pessoa que existe e cada pessoa que desaparece. Pois cada um de nós é um mundo único e inédito e a perda dele deixará um vácuo para sempre.

É pena que esse mundo seja tão frágil: qualquer astro ou qualquer micróbio bastam para matar um homem. E ameaçado de todos os lados, o débil ser humano conduz sua vida como a criança que leve a chama de uma vela num campo atravessado por todos os ventos.

Não temos a força maciça de um elefante ou a eficiência de um tigre; não corremos como as lebres, nem nos dotou a Natureza de asas. A Natureza que para os outros é mãe, para o bicho-homem foi madrasta.

Este pobre órfão ao desamparo, aprendeu a pensar — o pensamento nascendo de sua fraqueza.

Mas o pensamento nasceu tanto nele que o mundo ficou menor e inferior. Pois se as coisas existem, só ele sabe que elas existem.

E essa força de pensar é tão grande e tão sublime que ainda quando o universo o mata, o universo sai derrotado: porque o universo cabia em sua mente e ele morrendo, arrasta consigo o mundo e sobrevive em obras, em feitos, em livros.

Doce como ele era acho que não se importará de ter isto trazido a público tantos anos depois. Faço-o com meu melhor carinho e acho que tem tudo a ver com ele.



Paulo Leminski, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Alice Ruiz, Lucília Guimarães, Vilma Slomp, Rafael Greca de Macedo na Chácara da Laranjeira. Orlando Azevedo.

nada foi
feito o sonhado
mas foi bem vindo
feito tudo
fosse lindo

ESSA FORÇA

GRAFITE

Como é que se fala de quem nos ensina? Como é que se fala do valor da rima? Como é que é o que é como é?

O sentimento maior de cada coisa que nos surpreende, tanto quanto nos detém a vida, reage por si mesmo como caminho novo nos pondo atentos a valores lentos, que carregam dias no vagal dos ventos. Ventania! é como vejo simbolicamente estes sustos, estes dias.

Meus dias com o tio, primo, amigo e parceiro Paulo Leminski, foram ávidos de paixão intelectual e emocional.

Só mesmo o talento de ser feliz, condu-

zido com maestria a vida, faz de um homem uma pessoa atraída por coisas belas e atraente por coisas sérias.

Essa seriedade, aliada ao romantismo, essencial, existencial de Leminski, me alavancou profissionalmente, tanto quanto a força que temos de nos permitir olhar sozinho.

Só mesmo um mestre, um guru (OSS), um ídolo, um pai e um amor pra sempre tem essa força.

Leminski sim
essa força.

LEMINSKI 1968

José Maria Correia

*"Amigo é coisa pra se guardar
do lado esquerdo do coração."*

A última conversa que tive com o Leminski, mais de vinte anos depois foi como a primeira.

As mesmas coisas continuavam a nos encantar e tanto já tinham mexido com as nossas vidas.

O cinema, Kurosawa, o herói do judô Sanshiro Sugata, os filmes chambara no Santa Maria, os diálogos que sabíamos de cor, eu em português, ele como sempre no original.

Andei com o Paulo por muitos caminhos, campanhas políticas, faculdade de direito, boemia, não sei bem porque as artes marciais foram o referencial comum mais forte e duradouro.

Mesmo quando o cheiro forte de palha de arroz do tatami já era uma lem-

brança remota, nossos encontros provocavam tentativas de golpes surgidos desajeitados e ofegantes.

Uma ou outra vez lutávamos na madrugada em meio à cerração, repetindo uma cena clássica que a memória teimava em conservar como um negativo defeituoso e gasto.

O Paulo era assim, um envolvimento absoluto em tudo que fazia, não bastava saber judô, precisava buscar as relações com o Zen, tínhamos de início só um livro que se lia e discutia com o respeito devido a um Torá.

O Judô, Kurosawa, Zen eram partes na busca da cultura oriental popularizada pelo esporte, pelo cinema e alguns movimentos *underground*.

A universalidade que nos fascinava a todos, mas que só o Paulo conseguia expressar, e com que talento!

Como privilegiado de uma geração assisti ao nascer da fase dos Hai-Kais, da poesia concreta, as interpretações de Bashô e Maiakovsky enquanto o mundo mudava e nós com ele.

O samurai de espada mortal e olhar penetrante cedeu seu enredo trágico ao *merchandising* do Jaspion do vídeo e pistola *laser*.

O Paulo se foi, virou a curva da estrada e deixou de ser visto como no cancelamento de Fernando Pessoa.

Para onde, Paulo? Onde te levou tua poesia em estrofes aladas? Deixa o endereço amigo, para que eu possa te encontrar na imensidão dessa noite sem fronteiras para rolarmos conversa em paz, dessa vez sem medo que o alvorecer nos surpreenda.

ver
é dor
ouvir
é dor
ter
é dor
perder
é dor

só doer
não é dor
delícia
de experimentador



Otávio Azevedo.

LEMINSKI/LEMBRANÇA

Valêncio Xavier

Leminski lê/escreve
Quem se atreve?
É pai/filho/espírito
Santo
Tenta/é tentado
Leminski é leite e o leiteiro
Lenha e o leme/levedura/levante
Lestro/letrado/leiteiro/lente
Leciona é lecionado
Leminski canta/é cantado
Pensa/é pensado
Bébe/é bebido
no fim/morre
como todos nós
E os outros também/amém
Amem

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

COM QUANTOS VERSOS
SE FAZ UMA VIDA

— Alice Ruiz —

24 de agosto de 1968 (Do you want dance?)

A Peggy me leva na tua casa. E ali estamos, frente a frente, no dia em que você faz 24 anos, nasce para mim e eu para você. Fiquei naquela noite, saf no dia seguinte para voltar logo em seguida e ouvir você dizer: — Estou vidrado em você, guria. Não saf mais. Tínhamos em comum a paixão por Joyce, Mayakovsky, Cae. Nos próximos dias você me mostra seus poemas e um romance ainda em projeto. Um romance experimental onde você busca atingir o ilegível, mas dentro do rigor. Não tinha nome mas, em quatro páginas já tinha começo, meio e fim. Somos cinco morando na casa. Você, eu, Neiva, Ivan e Kiko. Mais a população flutuante, Pedro, Lelio, Fredinho etc. Nasce o Grupo Aporo. Acreditamos nas bandeiras da contracultura e nos sentimos hippies.

14 de outubro de 1968 (A fool on the hill)

Você volta das aulas que dava no cursinho Abreu. 22,30h. Fazemos amor como todas as noites, mas nessa é diferente. Sei, de alguma forma misteriosa, que fizemos um filho.

11 de julho de 1969 (Wild horses)

Ele nasce. Quero dar o nome de Angelo. Você, de Miguel. Miguel Angelo. O Catatau já tem umas oitenta páginas. Minha peça de teatro fica inacabada.

Agosto de 1969 (Be not to hard)

Você me escreve do Rio onde foi se meter caminhos para depois vir nos buscar, me contando que o romance vai se chamar Catatau. Termina a carta dizendo: — Menina, quem te deixou prenhê foi um poeta que passou por aqui procurando uma etimologia.

24 de dezembro de 1969 (The look of love)

Você volta. Eu com Miguel na casa da minha família, você na dos seus pais. Nos vemos todos os dias. Um dia, depois que você se vai, fico sentindo o cheiro da tua mão na minha mão. Imagens poéticas cantam na minha cabeça antes de dormir. Você vai, compoendo tua primeira canção "Flor de Cheiro". Quando você mostra, as imagens são as mesmas do meu pré-sono. Mais tarde você e Pedro compõem "Oração do Suicida".

Março de 1970 (Me and Bob MacGee)

Chegada ao Rio. Sou secretária em um escritório. Você escreve para revistas

da Editora Bloch. Perco 8 quilos, você 12. Mas da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo.

Dezembro de 1970 (Suite Judy Blue Eyes)

Você, Miguel, minha mãe, teu irmão e eu, novamente grávida. Todos no mesmo quarto. Não mostro meus poemas para ninguém. Só para você. Você escreve para o Pasquim. Faramos no bar e conversamos com Capinam e Luis Carlos Maciel. Janis morreu. Hendrix morreu. Quem será o próximo? Aparece um violão lá em casa e você toca até sangrar os dedos. O Catatau também não pára. Eu acompanho, frase a frase que nasce.

27 de fevereiro de 1971 (On the road again)

Volta para Curitiba onde tem mãe, INPS, emprego, comida. Aqui não se desbunda porque todo mundo nos conhece. Passando por São Paulo, Augusto brinca com Miguel: — Você Gueguê, mim Gugu.

2 de março de 1971 (Isn't she lovely?)

Áurea nasce ao meio-dia, o nome é homenagem à tua mãe. Estamos no Labirinto do Minotauro, uma pensão onde ninguém se encontra. Dormimos eu, você, Miguel e Áurea numa só cama. Uma noite você não volta. Quando vem, às 10 da manhã, vem cantando "Luzes", feita naquela madrugada.

1971 (Do you Think 71 is gonna be a good year?)

Vamos morar na Água Verde. Nossa primeira casa, de verdade. Velhos e novos amigos. Marinho Galera, Getulio Tovar, Paulo Bahr, Pedro Brother, todos parceiros. "Duas pauladas e uma pedrada". De noite, o Baetueque dos irmãos Stingham. Cantamos todos. Tempos lísergicos, mágicos. Você dá aulas, eu sou mãe. Escrevemos. Já não é uma comunidade. Somos ex-hippies? O trabalho intelectual é mais importante que qualquer dinheiro. Quero que você não venda teu tempo, para poder escrever mais. Conseguimos.

1972 (Nois fumo cantá numa festa. P.L. e A.R.)

Escrevemos na Joy. Rogério Dias faz a diagramação da revista. Compomos uma canção caipira sentados no Bife Sujo. A canção vira hino dos marumbinistas. Viajamos quase todo fim de semana. Com o Miguel, o Pedro e a Elly via Marumbi.

1973 (Energia solar P.L.)

O adeus do teu pai. Pedro entorta. Primeira briga feia com ele. A mãe vai morar conosco. Você quer terminar o Catatau mas o trabalho não deixa. Pagam mal. A tua mãe ajuda a segurar a barra. O Miguel tem os primeiros sintomas da artrite e o pouco dinheiro que temos acaba em médicos.

1974 (Você é a última palavra P.L.)

Você reescreve mil vezes cada página do Catatau que começa a passar a limpo. Eu te ajudo. Você compõe com a Chave. Doem as articulações do Miguel, ele desenha, lê e escreve o tempo todo. Continuo procurando a cura. Meus poemas fluem, você gosta, comenta cada solução mas eles continuam indo para a gaveta. Escrevo "O que é a que é" e enfim, mostro.

1975 (Completamente poeta P.L.)

O Catatau está pronto. Você vai trabalhar na PAZ e negocia com eles uma edição. Ernani Buchman e Kiko Kramer dão a maior força. Ninguém consegue montar nem pestapar o Catatau porque não tem parágrafos e as palavras não são velhas conhecidas. Eu tomo lições de set-tape, diagramação e assumo esse trabalho. Conheço o Dr. Costa que começa a curar o Miguel. O Catatau é lançado em dezembro.

1976 (Adão P.L.)

Cetano e Gal vão à nossa casa nas Mercês. Mudamos para a Cruz do Pilarzinho. Fazemos uma horta, eu e o Miguel. Ele melhora lentamente. Vivemos de freelancer de redação publicitária. Tudo o mais é poesia. Até para o Miguel que faz seus primeiros poemas e começa a preparar um livro sobre os bichos.

1977 (Lembrem de mim P.L.)

O Miguel fica ótimo. Você começa a viver só de jornalismo em casa. Eu, na propaganda. Tua mãe adocece. A minha, sofre um acidente.

1978 (Mudança de Estação P.L.)

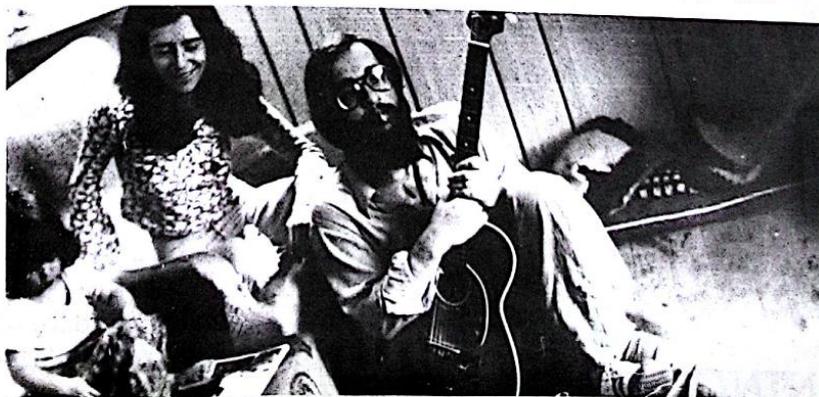
Saio da publicidade e escrevo para a Grafipar, contos, ensaios, histórias em quadrinhos. Você faz parceria com o Retta, na PAZ. Tua mãe morre no início do ano. Você rompe relações com o Pedro. Volto para a propaganda. Você cai de cama. Levo um médico em casa, ele diagnostica comprometimento do fígado. Você pára de beber. Minha mãe morre em junho.

Outubro de 1978 (Aqui e Agora)

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

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
ímpetos infinitos
não?

30



Áurea Ruiz Léminski, Alice Ruiz, Paulo Léminski.

O Miguel apresenta um gânglio super-desenvolvido. É feita a biópsia. Câncer. Você diz que, aconteça o que acontecer não voltará a beber. Inicia o tratamento de quimioterapia do Miguel. Você fala em poesia. Você compõe e produz como nunca.

1979 (Valeu P.L.)

Lançamento de 40 Clicks, álbum com fotos do Jack Pires. O Miguel é internado em maio. Metástase? Passo os dias com ele no hospital, escrevo lá mesmo, à mão quando ele dorme. Você produz matérias para Correio de Notícias e cuida da Áurea. A produção não pára. Até julho, quando o Miguel nos deixa. A felicidade, que mesmo não acreditando, nós tivemos, não é mais possível.

Verão de 1980 (Live with me P.L. e Shakespare)

Salvador. Todos os músicos já sabem de você. Ficamos amigos de Moraes.

Maio de 1980 (Crazy he call's me)

Comemoramos dois anos sem beber. Eu, apenas por solidariedade. Mas você acha que um gole de cerveja não vai fazer mal e volta. Tudo de novo. Ainda em 80 fazemos a Estrela, você lança o "Não fosse isso..." e eu lanço "Navalhanaliga".

7 de março de 1981 (A seed is a star)

A Estrela nasce junto com o sol. Você assiste ao parto e corta o cordão umbilical. Ouvimos "Verdura" gravada por Caetano, pela primeira vez. O ano prossegue com as primeiras parcerias com Moraes. A música puxa a poesia e teu nome. Você sente que é possível ser viável e fica tentado. Compro um telefone e um fusquinha 70. Já não somos mais hippies. Lanço as traduções das haikaiistas japonesas.

1982 (You' got a friend)

Músicas tuas nos Lps de Cor do Som e Paulinho Boca de Cantor. Volto para a propaganda. O arroz com feijão garantido, você começa a sonhar em viver só de cultura. Sai "Polonaises".

83 (Positive Vibration)

Biografias de Cruz e Souza e Bashô. Caprichos e Relaxos. Meu Paixão Xama Paixão.

1984 (The game of love)

Você é pago, pela Brasileira, para escrever "Agora é que são elas". Sai a biografia de Jesus e as primeiras traduções. A

grana não é suficiente e você escreve para Folha de São Paulo. Você só toma vinho e cerveja. Eu, na propaganda. Lanço "Pelos pelos" pela Brasileira.

1985 (Trust your self)

Ano das traduções e parcerias musicais. Vivemos para e pelo texto.

17 de dezembro de 1986 (Yes, he is my brother)

O Pedro se mata. Você é o último Leminski vivo do grande quarteto que eu aprendi a amar na Rua Bispo Dom José. Então, por que, pela primeira vez, você fala em morrer?

18 de dezembro de 1986 (Instant Karma)

Levo você para o hospital do Coração, às pressas. Só um susto, disse o médico. Mas meu susto não passa mais.

1987 (Caroline in my mind)

Os valores mudaram. A pressa de viver como quem morre te faz ser outro. Um outro que eu não reconheço. Entre um gole e outro você fala em pedir as contas para a vida. Vou trabalhar em propaganda, fazer parceria com o Retta na Unuzrama, me enfiar de cabeça no trabalho. O trabalho cresce, eu cresço profissionalmente. Quero que você viva. Você já não me reconhece. Freqüento os AA, para que você me siga. Você me segue, mas por pouco tempo. Vou fazer análise, para que você me siga. Você me segue, mas por pouco tempo. Nós brigamos. Nós silenciamos. As filhas ouvem as brigas e os silêncios. Talvez você precise de um problema real para querer viver.

24 de dezembro de 1987 (Loosing hand)

Eu, Áurea e Estrela nos mudamos. Na esperança de que assim, você mude.

1988 (Don't let me be misunderstood)

Você dispersa tua biblioteca, bebe mais, quer voltar, mas não muda. Sem mudar, nós não queremos. Agora, pela primeira vez, "nós", quer dizer apenas eu e as meninas. Você resolve ir para São Paulo. Em setembro você me liga dizendo que está com cirrose. Jura que vai parar de beber. Pára. Vou até São Paulo buscar você, Áurea e eu cuidamos de você. Você melhora e volta para São Paulo. Em novembro (how fragile we are) selecionamos os poemas de "La Vie en Close", como nos velhos tempos. O momento é mágico e você quer voltar. Digo que ainda não estamos prontos. Volto para Curitiba. Você volta para votar e diz que vai ficar. Um

dia antes das eleições me contam que te viram bebendo. Agora eu sei, definitivamente "I'm loosing you".

24 de dezembro de 1988 (Merry Cristhmas, Mr. Laurence)

Você vai nos visitar. Abre um vinho. Termina o saké. Estamos distantes. Você me abraça e diz que vai me amar para sempre. Eu digo: - Mas não o bastante para viver por mim. Você responde que tem um destino. O mesmo de Mishima. Ainda tento argumentar mas não consigo. Teus olhos estão molhados. Os meus também.

Fevereiro 1989 (Forever Young)

Estou me mudando para São Paulo. Você vai buscar o que tinha ficado comigo. Você diz que mesmo separados, nunca nos separaremos. Eu sei do que você fala. Em maio você me visita em São Paulo. Já não luto contra tua decisão. Faço meu luto em silêncio, enquanto você toma vodka e teoriza sobre tua desistência. Resolvo resguardar o que temos de melhor. Todos os dias, quando você me liga, só quero falar de poesia, fazer humor, conversar. No final do mês, de surpresa, te ligo procurando uma etimologia. A de intransigir. Peço que você me devolva o dicionário etimológico ou, pelo menos, xeroque e mande. Você diz que enquanto o dicionário estivesse com você, haveria uma chance de que eu ligasse, pelo menos, para o disquete-ótimo. Rimos, muito. Consigo, mais uma vez, que você não fale tão triste.

2 de junho de 1989 (The shadow of your smile)

Você me liga mais triste do que de costume. Me diz teu último poema. Falamos da felicidade. Você pergunta da minha. Digo, como Borges, que "hay tantas otras cosas en la vida" além da felicidade. Pergunto da tua. Você me diz que ela ficou na Cruz do Pilarzinho, que felicidade, para você, is just memories. Eu canto, "memories, make it beautiful as yet" tentando ainda ser leve, mas você me interrompe chorando e eu, mesmo sem querer, choro também.

6 de junho de 1989 (Se houver céu P.L.)

Estranho você não ter ligado nos últimos dias. De tarde, no trabalho, perco a consciência, desligo de repente e é como se sonhasse com você. Apenas te vejo, sorrindo, nítido como se estivesse mesmo ali. Acordo com o peito oprimido e um gosto de adeus na boca.



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

aquelas
em centímetros
sentimentos mínimos
ímpetos infinitos
não?

MEMÓRIA DE VIDA

Curitiba, 23 de agosto de 1989.

PAULO POETA LEMINSKI

1944-1989

que tudo passe

passe a noite
 passe a peste
 passe o verão
 passe o inverno
 passe a guerra
 e passe a paz

passe o que nasce
 passe o que nem
 passe o que faz
 passe o que faz-se

que tudo passe
 e passe muito bem

SÓ ENCONTRARÁ A VIDA
AQUELE QUE A PERDEU

Josely Vianna Baptista (provérbio zen)

Em tempos sem tempo, o poeta primitivo era tido como *vate*, palavra italo-céltica que significa *adivinho*. Poeta era, nessas eras feras, quem fazia vaticínios no auge da *vesania*, "furor sagrado" que os deuses inspiravam. (Adivinhar é descobrir, atinar, deduzir, predizer. E *intuir*, do latinorum *in-tueri*: olhar com olho vivo.)

Ser poeta era uma loucura. Santo Isidoro e Platão diziam que só poetas "possessos" faziam vera poesia. No mais-quê-perfeito-passado das formas poéticas, essa maneira esmeril de fazer arte era vista como visionária e divina: oráculos desvairados, raros como topázios-flor de Sousândrade, como um íon, um órião, um oxímoro.

Mas aqui, e nessas alturas, por que esse abismar vertical em delírios e étimos?

Porque quando as musas da memória me trazem a paradigmática figura de Paulo Leminski, num átimo me vem à cabeça a definição de Pound dos poetas como "antenas da raça", que captam no ar, antes, o que está por vir. E imagino o poeta profeta cometa a transluzir nas transparências e opalescências dos sentidos e *nonsenses*; a olhar — elétrico, etéreo, terno — através de tudo e nada, teorias de guerras e milagres, artes de caos e acasos.

Usina samurai, Paulo viveu com coração oriental: *kokorô*: coração-mente. O coração que pensa, sem cortes entre razão e emoção. Essa conjunção monolítica fez dele um ponto luminoso: sensibilidade inteligente e inteligência sensível num ser complexo como um *hai-kai*, simples como uma iltada, que ia e vinha como quem volta e meia toma na veia, e para quem a vida era uma viagem ("pena eu estar só de passagem", diz um de seus poemas).

Lúcido no absurdo, absurdo no caos, no tudo igual, ele tinha a energia de um *vate* de mil *watts* cantando a vertigem e o amor, a inteligência e o humor, a tradição e a tradução, o apocalipse e o início, a poesia e o desejo. E se tudo estava confuso, meio no lusco-fusco, era só lapidar lápis-lazúlis contra *blues*, talismãs ímãs de alegrias.

"Qu'est-ce le Ciel?", pergunta Mallarmé em *Divagations*. Sei lá. Só sei que "se houver céu", Leminski deve estar lá, estelar, se atracando com o Acaso e transformando "água em água e risco em risco", pois, no fim, falar desse amigo me é meio assim como o provérbio zen do início: talvez se atine ou desbaratine algum sentido no mais sentido silêncio de um grito.

CLARO ENIGMA Wilson Bueno

Pois é, polaco, que bruxaria foi essa tua, tão bandeira, de inventar de ser eterno? Que sonho, no avesso do sonho, de virar pura memória — fino cristal que se dissolve no pródigo ar curitibano?

Quando a gente era imortal e nem sabia, entre rocks, poemas, guitarras, haikais, reviramos as noites da city, morremos a morte nossa com a delicadeza surpreendida da borboleta que se desconhece terminal mal sobrevenha o fim do dia. A gente era assim e olhavam por nós, as coisas dúbias, uns olhos de menino.

Que bom te ver, na casa dos quarenta, brôdão, compadre, esperando, mugindo, incidindo, acontecendo e fazendo acontecer, disturbando a cena morna deste país de opereta — as mãos, a tua mão traduzida — incidental e múltipla — em incêndios de sofrida beleza, gestos, gritos,

lembrem de mim
 como de um
 que ouvia a chuva
 como quem assiste missa
 como quem hesita, mestiça,
 entre a pressa e a preguiça



não discuto
com o destino

o que pintar

em a s s i n o

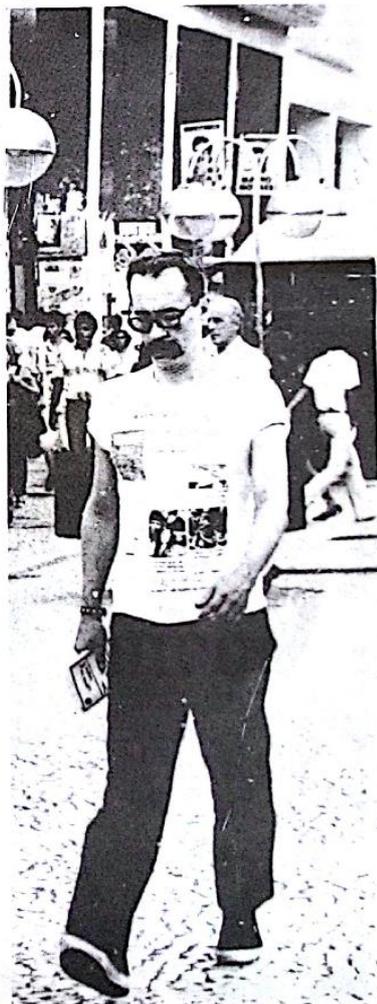
berros, uivos, as mãos, as tuas mãos que eram capazes da maior ternura.

Polir o vitral do outono foi o teu maior ímpeto de viver.

Você que bem podia ter-se devotado às artes e aos ofícios da grana, preferiu a grama-mais-bacana, verduras & versos, tênis, cactos, trotskis, rosas, gumarães, cataratas, bashô, daryos, ulisses, itacas, herbáicos, gregos, sumérios & aramaicos. Você preferiu a palavra mais exata para arrancar da pedra.

E, surpresa de amigos: entre as suas coisas, uma velha mala, e dentro dela um estilingue dentro.

Atingidos, de todos os lados em que a morte põe ovos, quase não há palavra agora que ouse contar ao mundo o luxo de tua lenda.



Fernanda de Castro.