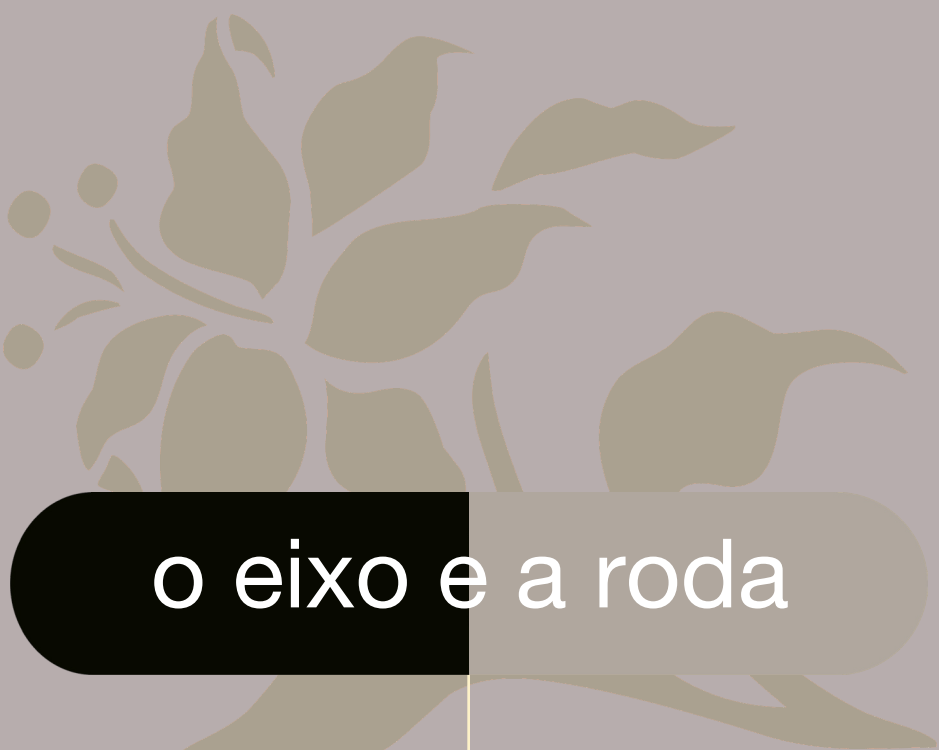


A stylized illustration of an olive branch with several leaves and olives, rendered in a light olive green color, positioned in the background of the cover.

o eixo e a roda

Ana Cristina Steffen	Jorge Fernando Barbosa do Amaral
Ana Érica Reis da Silva Kühn	Julio Cezar Bastoni da Silva
Ana Fernandes	Keyla Freires da Silva
Cleane da Silva de Lima	Lucas dos Passos
Danilo Bernardes Teixeira	Martine Suzanne Kunz
Diógenes Buenos Aires de Carvalho	Monalisa Medrado Bomfim
Fábio Roberto Lucas	Paula Renata Moreira
Gabriel Esteves	Tida Carvalho
João Luiz Xavier Castaldi	

Paulo *Leminski*

O eixo e a roda

V. 30, N. 3, Jul./Set. 2021

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Ines Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/ Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: Marcia Regina Jaschke Machado

EDITORA ASSISTENTE: Claudia Campos Soares

ORGANIZAÇÃO: Gustavo Cerqueira Guimarães (Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique); Marcus Vinicius de Freitas (UFMG); Rafael Fava Belúzio (UFMG); Wilberth Salgueiro (UFES)

SECRETARIA: Setor de Publicações

REVISÃO: Ana Cláudia Dias Rufino, Carolina Sueto Moreira, Victoria Abreu Viana

DIAGRAMAÇÃO: Naila França Eleutério, Pollyane Schivek, Stéphanie Paes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

6 Apresentação

Gustavo Cerqueira Guimarães (Universidade
Eduardo Mondlane/Moçambique)

Marcus Vinicius de Freitas (UFMG)

Rafael Fava Belúzio (UFMG)

Wilberth Salgueiro (UFES)

Dossiê: Paulo Leminski

10 Paulo Leminski e a expressão poética da “várzea”

Paulo Leminski and the poetic expression of the “floodplain”

Ana Érica Reis da Silva Kühn

38 *Clics* de Curitiba pelo polaco louco

Curitiba's Clics by the Mad Polish

Ana Fernandes

59 Cartesius dissoluto

Dissolute Cartesius

Danilo Bernardes Teixeira

81 Equivocologias leminskianas

Leminski's equivocologies

Fábio Roberto Lucas

110 *Agora é que são elas*: um romance em xequê

Agora é que são elas: a novel in check

Jorge Fernando Barbosa do Amaral

- 129 A escrita movediça de Paulo Leminski em *Catatau*
Paulo Leminski's quick writing in Catatau
 Keyla Freires da Silva
 Martine Suzanne Kunz
- 148 Uma prosa através: “Minha classe gosta / Logo, é uma bosta.”, um nuvô romã de Paulo Leminski
A word about: “My class likes/So, it's a crap.”, a nouveau roman by Paulo Leminski
 Lucas dos Passos
- 175 De como anseios se tornam ensaios
Of how yearnings become essays
 Paula Renata Moreira
- 191 Vida, minha vida
Life, my life
 Tida Carvalho

Varia

- 210 A carnavalização de Bakhtin em *Manual de tapeçaria* de Nilma Gonçalves Lacerda
The carnivalization by Bakhtin in Manual de tapeçaria, by Nilma Gonçalves Lacerda
 Ana Cristina Steffen
- 229 O caráter artístico da obra *A costela de Adão*, de Berilo Neves, pelos pressupostos da Estética da Recepção
The artistic Character of the work A costela de Adão (The Adams' Rib), by Berilo Neves, by the assumptions of Reception Aesthetic
 Cleane da Silva de Lima
 Diógenes Buenos Aires de Carvalho

- 246 *Antônio José*, uma tragédia fora de hora?
Antônio José, a tragedy out of time?
Gabriel Esteves
- 269 *A fome* de Rodolfo Teófilo: voz naturalista, fôlego romântico
Rodolfo Teófilo's A fome: naturalistic voice, romantic breath
João Luiz Xavier Castaldi
- 290 Cruz e Sousa, entre o tribuno e o místico
Cruz e Sousa, between the tribune and the mystic
Júlio Cezar Bastoni da Silva
- 317 *Galáxia dark* no fio da navalha de Walter Benjamin
Galáxia dark on Walter Benjamin's razor edge
Monalisa Medrado Bomfim



Apresentação

Leminski escreve a mil. Ele nunca quer ser freguês distinto, pedindo isso e aquilo. O que quer dizer, diz. E diz muito: poemas, romances, contos, ensaios, cartas, biografias, canções, quadrinhos, publicidades, traduções e outros e outros e outros... Enfim, dezenas, um guardador de guardanapos, um *fabbro* de catataus entre o óbvio e o nunca visto, um autor de livros às dezenas...

Na recepção crítica de sua obra há também mil e uma noites até Babel. Uma das primeiras notas sobre o escritor sai na revista *Invenção*, em 1964, e ali Décio Pignatari destaca o fato de o jovem poeta combinar muitos elementos em sua escrita. Já em 1983, ao prefaciар *Caprichos & relaxos*, Haroldo de Campos também destaca a multiplicidade leminskiana e chama o autor de polilíngue paroquiano cósmico. Nessa época, em jornais e revistas, o vencedor distraído segue acumulando leitores, a exemplo de Leyla Perrone-Moisés. A ensaísta é outra a batizar o fotógrafo verbal com epítetos ao publicar “Leminski, samurai malandro”, em *O Estado de S. Paulo*, no mesmo 1983, e “Leminski, tal que em si mesmo”, na *Revista USP*, em 1989. Na academia, notavelmente na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1996, Fabrício Marques defende um dos primeiros trabalhos de pós-graduação acerca do escritor e, em 2001, edita em livro a sua dissertação de mestrado: *Aço em flor*. Três anos depois, é lançado o volume *A linha que nunca termina*, organizado por André Dick e Fabiano Calixto, livro no qual constam alguns textos fundamentais no trajeto da recepção do cachorro louco, diálogos que caminham em signo ascendente. Mas às vezes tudo sucede súbito. E a crítica leminskiana realmente explode a partir de 2013, impulsionada pelo lançamento de *Toda poesia* e pelo boom dos programas de pós-graduação no Brasil. Hoje, a crítica segue saboreando o biscoito fino e pop fabricado pelo bandido que sabia latim. E a quantidade de leitores e leituras, ensaios e anseios críticos torna cada vez mais o autor um ex-estranho.

Agora é que são elas! Isso de querer pensar o kamiquase nos leva além: um Dossiê Paulo Leminski. Oportunidade para a recepção crítica da literatura leminskiana ganhar novo capítulo. O volume 30, número 2, da Revista *O Eixo e a Roda* distraído recebe textos de variados ângulos e hipóteses. Um processo democrático de seleção e de avaliação que atravessa

o winterverno da Pandemia de Covid-19. São meses de profissão de febre, um trabalho que não raro convive com a doença. Que mais um crítico podia fazer nos idos de 2020, 2021? Penetramos nas cavernas e lidamos com a impura perda de, até agora, cerca de 666 mil brasileiros e, no mundo, um total que ultrapassa 4 milhões de pessoas. La vie en close.

Tentando fazer de nossas trevas alguma coisa a mais que lágrimas, a presente edição traz nove clics em Paulo Leminski. Artigos vindos de diversos pontos do Brasil e interessados em muitas nuances do escritor poliédrico. É uma alegria ver que a chamada aberta recebe propostas tão variadas e empenhadas. Uma delas é a de Ana Érica Reis da Silva Kühn, o seu estudo “Paulo Leminski e a expressão poética da ‘várzea’”, texto no qual procura refinar o conceito de “várzea” – delineado pelo autor –, visada capaz de gerar implicações lúcidas na obra do curitibano cósmico. Ana Fernandes, em “Clics de Curitiba pelo polaco louco”, por sua vez, faz uma leitura de *Quarenta clics em Curitiba*, passando por noções como o haicai e buscando trilhas de interpretações para essa obra de difícil classificação. Já o artigo “Cartesius dissoluto”, de Danilo Bernardes Teixeira, contrasta o filósofo René Descartes e o personagem que (des)organiza a (não-)narrativa do *Catatau*, de modo que sejam pensadas algumas dissoluções construídas pelas anarquiteturas leminskianas. Em seguida, Fábio Roberto Lucas, em “Equivocologias leminskianas”, reflete sobre possíveis implicações entre a poética de Leminski e suas inquietações acerca do meio-ambiente, abrindo caminhos potentes. Quanto a Jorge Fernando Barbosa do Amaral, com o seu “Agora é que são elas: um romance em xeque”, ele consegue arejar a leitura dessa narrativa instigante ao traçar aproximações entre o autor brasileiro e conceitos de Julio Cortázar e Reinaldo Laddaga. Keyla Freires da Silva e Martine Suzanne Kunz, em “A escrita movediça de Paulo Leminski em *Catatau*”, observam a inventividade linguística do autor no romance-ideia, investigando diversos recursos criativos. Criativo também é o artigo de Lucas dos Passos, “Uma prosa através: ‘Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.’, um nuvô romã de Paulo Leminski”, texto que realiza interessante contribuição para a crítica ao analisar, à esquerda, um texto que chamou de “novela inédita e incompleta”. “De como anseios se tornam ensaios”, de Paula Renata Moreira, por seu turno, revisita a obra ensaística do polímata e demonstra afinidades existentes entre essas produções e a sua atividade poética. E fechando a edição, Tida Carvalho, com o seu ensaístico “Vida,

minha vida”, lança luz sobre o volume *Vida*, no qual estão reunidas quatro biografias escritas pelo samurai malandro, e focaliza especialmente a obra dedicada a Trótski.

São páginas pesadas de tanto. Da prosa à poesia, do ensaio à reavaliação crítica. Aqui estão alguns nomes já fundamentais da crítica sobre o guerreiro da linguagem. E vozes a mais. Uma estrada que vai longe. E assim, no meio da Noite Enorme, o nome de Leminski não dorme.

Belo Horizonte, 24 de agosto de 2021.

Aniversário de 77 anos de Paulo Leminski.

Gustavo Cerqueira Guimarães (Universidade
Eduardo Mondlane/Moçambique)

Marcus Vinicius de Freitas (UFMG)

Rafael Fava Belúzio (UFMG)

Wilberth Salgueiro (UFES)

DOSSIÊ
PAULO LEMINSKI



Paulo Leminski e a expressão poética da “várzea”

Paulo Leminski and the poetic expression of the “floodplain”

Ana Érica Reis da Silva Kühn

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

anaerica@ufu.br

<https://orcid.org/0000-0002-5135-7048>

Resumo: Este artigo analisa como Paulo Leminski forjou uma expressão poética da “várzea” para a sua poesia, visando tornar a sua obra criativa acessível ao público mediano. A “várzea” é uma palavra utilizada pelo poeta, e consta nas suas cartas e poemas. Trata-se de uma referência ao que está à margem da cultura erudita. Consideramos que os recursos que favorecem a comunicação com o leitor horizontal, a exemplo dos jogos paronomásticos e sonoros, a brevidade e a coloquialidade, tão presentes na dicção leminskiana, fazem parte do que o poeta concebeu como “várzea” poética. Para tecermos nossa análise, nos debruçamos sobre poemas, ensaios críticos, e, também, sobre as epístolas enviadas ao amigo Bonvicino. As cartas guardam um diálogo teórico-crítico que lança luz sobre o entendimento e o encaminhamento que Leminski concedeu a sua poesia.

Palavras-chave: Paulo Leminski; poesia; comunicação; leitor.

Abstract: This article analyses how Paulo Leminski forged a poetic expression of the “floodplain” for his poetry, aiming to make his creative work accessible for the ordinary public. The “floodplain” is a word used by the poet, and appears in his letters and poems. It is a reference to what is on the outside of erudite culture. We consider that the resources that promote communication with the horizontal reader, such as paronomasia and sound games, brevity and colloquiality, so present in Leminski’s diction, are part of what the poet conceived as poetic “floodplain”. To weave our analysis, we focus on poems, critical essays, and also on the epistles sent to his friend Bonvicino. The letters contain a theoretical-critical dialogue that sheds light on the understanding and direction that Leminski gave to his poetry.

Keywords: Paulo Leminski; poetry; communication; reader.

Tendo estreado no cenário poético nacional como um concretista, Paulo Leminski, posteriormente, reorienta a sua poesia para outro caminho. O poeta curitibano mira em uma inflexão díspar da adotada pela tríade de poetas concretos – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari –,

que mantiveram uma preocupação com o público mais amplo apenas no campo teórico. Leminski propôs uma obra que também atendesse às demandas do leitor mediano¹, buscando, dessa maneira, retomar a função pública da poesia, que é a da comunicabilidade. Assim, almejou: “Uma poesia básica. Elementar como um abc ou uma tabuada” (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Ao pretender uma poesia acessível, inferimos que Leminski retoma a preocupação cabralina da comunicação da palavra poética, inquietação essa que não foi levada a cabo pelos poetas concretos. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2014), em artigo que avalia a relação da obra de João Cabral de Melo Neto com o leitor, considera que o poeta pernambucano foi, no cenário moderno brasileiro, um dos mais preocupados com a comunicabilidade da poesia, em um período no qual o abismo entre o leitor e a poesia se tornou algo natural.

Como forma de discutir sobre esse distanciamento, João Cabral leva esse tema para a conferência que apresentou no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, denominada “Função moderna da poesia”, portanto, trinta e dois anos anteriores a Leminski. Em seu pronunciamento, o autor ressalta que o caráter intransitivo da poesia produzida naquela época teria ocasionado um afastamento do leitor. Para o autor, esse tipo de poesia não atende às condições do leitor moderno, que teria uma vida diária sem tempo suficiente para se debruçar na leitura e compreensão de um poema:

O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências da sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária. (MELO NETO, 2008, p. 736)

João Cabral (2008) também chama atenção para o fato de a poesia se distanciar dos meios de comunicação de massa, como o rádio, que seria um veículo de difusão eficaz porque está presente na casa das pessoas, consideradas leitoras de poesia em potencial. Inferimos, ao observar a obra de Leminski, que o poeta esteve atento aos diversos apontamentos acerca do leitor proferidos por João Cabral. No ensaio “Central elétrica: projeto para

¹ Consideramos como leitor mediano aquele que lê um poema sem o interesse de analisar aspectos estéticos e estilísticos. Para esse público a leitura seria apenas um instrumento de deleite. Ainda, consideramos o apontamento proferido por Yokozawa (2014, p. 198) sobre o leitor mediano: “o qual normalmente prefere ler com a atenção frouxa”.

texto em progresso”, Leminski (1997a) reconhece a importância dos veículos de massa, ao proclamar que eles poderiam ser influentes propagadores da literatura, que seriam meios mais acessíveis que o livro:

Ao grosso da população, o rádio, o disco, o cinema e a TV chegaram e chegam antes que o livro, o texto escrito.

Imensos contingentes da população do país saltam diretamente do mundo rural e oral do folclore para a informação veiculada por meios eletrônicos.

Calcula-se em 45 milhões o número de brasileiros atingidos pela TV. A cultura letrada quando chegar a esse povo, não vai chegar num povo rural e oralmente folclórico. Vai chegar num público de rádio de TV. (LEMINSKI, 1997a, p. 19)

Leminski direciona a sua poesia visando resgatar um possível leitor, mesmo que, para isso, tivesse que fazer concessões que agradassem ao gosto do público horizontal. Tal fato ocasionou em uma reorientação na própria dicção do poeta, que optou por relativizar a sua veia erudita, associando-a aos meios comunicadores de massa, primando pelas formas breves que requerem concisão e precisão. Esse aspecto favorece uma leitura rápida do poema, quase instantânea, fazendo com que ele possa ser apreciado em uma curta duração de tempo. À vista disso, Leminski faz com que a sua obra poética possa se adequar às condições de vida do homem contemporâneo.

O direcionamento comunicativo que Leminski concedeu a sua poesia, se deve, em parte, às influências culturais do seu tempo, em especial, àquelas relacionadas a atitudes comportamentais alternativas e expressões artísticas inovadoras, como a Contracultura e a Tropicália. Na época em que Leminski define as características basais da sua poesia, por volta da década de 70, o Brasil vivia sob o regime militar, que durou de 1964 a 1985. Esse foi um período assinalado por manifestações e tendências culturais pós-concretistas contrárias à ditadura imposta no país, e o poeta curitibano não foi indiferente a elas. Dessas, consideramos que a Tropicália e a Contracultura foram as que exerceram maior influência na dicção leminskiana, não somente na obra criativa, como também na própria vida do poeta.

Em meados das décadas de 60/70, o processo criativo de Leminski passa por transformações decisivas na construção e autonomia da sua poesia, uma vez que o poeta começa a se afastar progressivamente da vanguarda. Adalberto Müller (2010, p. 13) comenta o cenário dessa transformação:

Tendo iniciado sua trajetória de poeta dentro do movimento concretista, em 1964, e já com a redação do *Catatau* concluída,

o poeta curitibano passaria nessa época a buscar outros ventos estéticos, que o levariam a uma gradual ruptura com a poesia de vanguarda, e à busca de algo que se pode chamar de uma *poesia de comunicação*. Centrada não mais na estética *make it new* da poesia visual (ou “verbivocovisual”, se se quiser), e distanciada do estilo barrocodélico do *Catatau*, tal poesia se articularia sobre esses princípios essenciais, como os de leveza e rapidez, que o aproximariam cada vez mais da cultura pop e da publicidade. (MÜLLER, 2010, p. 13, grifos do autor)

É evidente na obra leminskiana a investida na música e na publicidade, aspectos que contribuíram para inovar a escrita do poeta. Para Miguel Sanches Neto (2003, p. 57), essa era uma forma de Leminski sair do circuito nanico para se projetar no cenário nacional e, assim, ser reconhecido pelo grande público. O próprio Leminski confirma essa aspiração de integrar o mercado de consumo na quadragésima nona missiva², de 17/06/1979, enviada a Bonvicino (Figura 1):

Figura 1 – Carta enviada em 17/06/1979 por Leminski a Bonvicino

Quero sair dos circuitos abafados adigrudi-kamikaze-sociedade
para plataformas mais amplas. penso em editoras, distribuição
regular, etc.

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 141)

Consideramos que os recursos que favorecem comunicação com o leitor horizontal, como os jogos paronomásticos e sonoros, a brevidade e a coloquialidade, fazem parte do que Leminski concebeu como “várzea” poética. Ademais, intuímos que a incorporação de tais elementos na sua poesia servirá para distinguir a sua trajetória da realizada pelos concretistas, que mantiveram as experimentações em um nível de construção ortodoxa. Sobre a importância da “várzea”, Leminski (1999, p. 208) declara:

descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero.
A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz Risério. Mas eles não sabem tudo.

² Optamos por manter em todas as citações referentes às epístolas de Leminski ao amigo Bonvicino a versão fac-similada da carta. Essa é uma forma de acompanhar as rasuras e os acréscimos à mão feitos pelo próprio remetente e que fazem parte do seu processo criativo.

A inserção da “várzea” na poesia leminskiana pode ser considerada um revide *pop* à literatura que só circula no âmbito intelectualizado. Leminski desejou que o poético se desvencilhasse desse reduto e se fizesse presente na vida das pessoas, estando na música, no *slogan* da propaganda e no grafite de rua. O poeta descobre a “várzea” através da Contracultura, que seria representativa de todos os aspectos que estão à margem de uma cultura douda. Nesse movimento cultural, perscrutou novas formas de se manifestar artisticamente.

Em Leminski, o “time de várzea” compete lado a lado dos grandes times, e é nesse segmento que decide jogar: “quero a vitória/ do time de várzea” (LEMINSKI, 1983, p. 81). O poeta não considera que exista uma poesia pior ou melhor do que outra. Nesse sentido, entendemos que há uma poesia acessível a um público mais horizontal, mas que pode perfeitamente dizer respeito a um público mais vertical. Vejamos o poema a seguir que ilustra tal apontamento:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

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

(LEMINSKI, 1983, p. 58)

No poema, há uma visão do poeta sobre o seu processo criativo, o desejo de que todas as suas palavras se tornem poesia. Observamos que em muitos poemas nos quais Leminski se vale de recursos que favorecem a comunicação com um público horizontal, a exemplo do supracitado, também guardam diálogo com uma alta tradição. Além disso, há o resgate do sentido lúdico da poesia por meio dos trocadilhos e do jogo aparentemente gratuito com a linguagem. Somente um leitor instrumentalizado pode perceber esse nível de leitura mais complexo que o poema contém. Para acessar os significados implícitos é necessária disposição do leitor, isso vai depender do seu intento e também do seu nível de experiência de leitura, se pretende apenas se deleitar ou fazer uma leitura que seja crítica e reflexiva.

Em “moinho de versos” é possível identificar outro aspecto que foi bastante presente na vida do poeta e que servira como elemento desencadeador dos seus versos, a boemia. Leminski levou uma vida boêmia nos bares de Curitiba, de modo que, atualmente, a cidade possui um roteiro

que inclui alguns dos lugares frequentados pelo poeta. Vale lembrar que a causa da sua morte foi decorrente do alcoolismo. Na primeira estrofe, o poeta coteja o processo de feitura do poema a um moinho de versos, impelido pelas noites boêmias regadas a conversas e bebidas. O primeiro verso pode ser entendido como uma alusão ao episódio em que o personagem D. Quixote, que vive entre a lucidez e a loucura, deseja travar uma luta com gigantes que, na verdade, são moinhos de vento. No poema de Leminski a luta é com as palavras, elas é que representam o próprio moinho a desvelar versos madrugada adentro nas noites boêmias.

É de uma dessas noites que surge a ideia para o livro *Winterverno*, feito em parceria com João Suplicy. Muitos poemas que compõem esta obra foram escritos em guardanapos de papel ou panfletos. A última estrofe é uma referência à maneira como Leminski compreende a feitura da sua arte. À vista disso, emprega o solecismo “vai vir”, assinalando que, em um tom quase profético, embora cometa desvios com relação à norma padrão da língua, tudo o que diz se tornará poesia. Em “moinho de versos”, Leminski integra a poesia livresca à vida, associa o seu conhecimento erudito à sua vivência. Isso é algo próprio da Contracultura, movimento que associou a arte à experiência de vida.

O poema “moinho de versos” dialoga com uma alta tradição. Esse sentido pode ser acessado por um leitor mais cultivado. Na segunda estrofe, Leminski faz uma referência ao famoso verso de Ovídio: “E tudo que eu tentava dizer era verso”. Na verdade, consideramos que Leminski faz uma tradução transcriativa do verso do poeta clássico, como podemos verificar na última estrofe: “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia”. Assim, o que a princípio pode parecer simples, contém um grau de complexidade. O poeta integra ao poema o seu repertório intelectual, sendo esse um princípio vanguardista. A sua “sacada” reside no fato de transformar aquilo que é da vanguarda em algo de grande comunicação, pois faz com que o público mais amplo tenha contato com um conteúdo erudito através de uma linguagem coloquial. Dessa maneira, Leminski atinge o público que almeja e, ao mesmo tempo, dialoga com uma alta tradição.

Leminski opta por realizar uma poesia que seja comunicativa tanto ao leitor culto quanto ao mediano. Para tanto, em lugar de almejar ser o craque, decide jogar nos campos de “várzea”, assumindo uma poesia mais acessível por conter elementos comunicativos como a coloquialidade. Possivelmente, seu êxito reside justamente nessa inclinação, em buscar agradar ao público menos cultivado, mas, obviamente, essa escolha não ocorre sem nenhuma tensão.

Interessado em contribuir para diminuir o abismo que separa o leitor do texto poético, e também porque ambicionava se tornar um poeta popular, Leminski opta por uma expressão poética proveniente da “várzea”. O seu receio inicial era que, ao tornar sua poesia comunicativa, incorresse na banalização e obviedade da linguagem, como se pode verificar no seguinte trecho da quinquagésima primeira carta, datada apenas com o ano de 1979³, escrita para Bonvicino (Figura 2):

Figura 2 – Carta enviada em 1979 por Paulo Leminski a Bonvicino

quero ser claro. quero ser comunicação. banal- NUNCA ! óbvio - JAMAIS !

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 149)

Em outro momento dessa mesma missiva (Figura 3), retoma a discussão do ensaio “Central elétrica: projeto para texto em progresso” e reflete sobre o lugar do escritor como intelectual, que vive em um país de terceiro mundo e tem que lidar com as problemáticas em torno da recepção:

Figura 3 – Carta enviada em 1979 por Paulo Leminski a Bonvicino

- nós - intelectuais do 3º mundo - vivemos desesperados por comunicação.
o abismo entre as classes nos repugna e revolta, temos que cuidar para q
esse desespero não dê pontos à mediocridade. It old and good literary, we
vulha para alocutória da classe dominante, Proteu e toma inclusive formas
“populares” (populistas, pseudo-desencantadas).

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 148)

As questões levantadas por Leminski se referem à publicação da novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*, publicada na revista *Raposa Magazine*, que é, na verdade, um projeto de ficção que não prosperou.

O autor considera que *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta* seria um anti-catatau. Consideramos que isso ocorre porque, na novela, Leminski investe em uma linguagem impetuosa e também escrachada devido à quantidade de palavras de baixo calão que são utilizadas. A narrativa possui muitos diálogos, nos quais prevalece uma abordagem aos problemas sociais do país, como a luta de classes, havendo uma evidente crítica ao regime ditatorial; aspectos presentes nos diálogos dos personagens Privada

³ Levando em consideração as datas das missivas anterior e posterior à quinquagésima primeira, é provável que a carta mencionada tenha sido escrita entre 10/07/1979 e 17/08/1979.

Joke e Slogan. Na quadragésima nona missiva destinada a Bonvicino, de 17/06/1979, há um esboço que remete a criação da novela, como se pode verificar na reprodução fac-similada na Figura 4.

A princípio a novela era intitulada “Doidão de pedra”, considerada pelo autor como “um spaghettiwestern contracultural” (LEMINSKI, 1999, p. 131). A expressão utilizada pelo poeta, para se referir ao livro, reflete a hibridização do texto, que transita entre o ensaio, a prosa de vanguarda, a memória e a novela. Era interesse de Leminski discutir as questões políticas e sociais vividas no Brasil à luz da Contracultura. Mesmo investindo na prosa, não alcança o reconhecimento desejado e a sua novela se torna um projeto frustrado. Para Sanches Neto (2003, p. 58) isso ocorreu porque:

Todo o conhecimento estético acumulado em sua maneira de escrever e os vícios de quem vivia a produzir slogans publicitários não permitiram a Leminski escrever uma prosa voltada para o mercado. Era e podia ser um prosador experimental, mas não conseguiu a naturalidade da prosa para consumo em grande escala.

Figura 4 – Carta enviada em 17/06/1979 por Paulo Leminski a Bonvicino

personagens: PRIVADA JOKE
(o hippie
contracultural)

8

SLOGAN (o bolchevique)

JOKE escreve 1 texto no livro
"GAVITA CRUZ 8 SOUSA ENLOQUECEU"
s/ a mulher de Cruz 8 Sousa q enlouqueceu
cl o texto vai se desenvolvendo 1 pouco
de Cruz... O Amarelado...

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 134)

Leminski se decepcionou porque, em lugar da sua novela atingir o público horizontal, aquele que consome os bens culturais da indústria do *mass media*, como rádio e TV, atendeu aos leitores intelectuais, formados, principalmente, por universitários e escritores. Desse modo, *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta* não teria atendido ao propósito de comunicação em larga escala. Ao refletir sobre a recepção dessa obra, Leminski

(1999) se atenta ao fato de a literatura ainda servir à classe dominante. Embora anseie pela comunicação e em alcançar o público, que é o povo e não os “proprietários de esquerda”, reconhece o risco implicado na literatura feita para as grandes massas, que é a mediania e a banalidade presentes nas formas de massa. Leminski (1999) declara a sua opção por uma poesia comunicativa e assinala quais são os seus propósitos:

Não é minha intenção fazer poesia voltada radicalmente para a construção, a produção de matrizes novas para uma sensibilidade nova. No que faço, subsiste um componente acentuado de expressão, de comunicação, portanto. Isso só é possível com certo teor de redundâncias, de “facilidades”, cuja dosagem controlo e regulo.
[...] Tenho horror pop a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário.
O resultado deve ser raro, os ingredientes têm que ser simples.
(LEMINSKI, 1999, p. 194).

Leminski (1999) sugere que todas as particularidades que contribuíram para que a sua poesia se tornasse legível ao “leitor normal” são controladas por ele, ou seja, é algo intencional, um ato encenado. Paulo Franchetti (2010, p. 60) assevera que Leminski não irá tolerar qualquer tipo de “facilidade”, existe uma que parece recusar, aquela que “se obtém com a comunicação em curto-circuito, característica tanto da poesia marginal, quanto, no seu entendimento, da poesia engajada”. Essa recusa aconteceria porque o poeta considera que essas expressões poéticas atenderiam a um público específico, composto por universitários e escritores, que considerou como “repertório médio”.

Em prol de uma poesia que pudesse ser compreendida por um público amplo e que não atendesse apenas a um reduto intelectual, Leminski opta por incorporar à sua prática inventiva os elementos que antes considerava próprios de uma literatura mediana. Sabendo que optava por uma escolha arriscada, admite qual a sua verdadeira pretensão na quinquagésima carta, de 10/07/1979, enviada a Bonvicino (Figura 5). E, mais uma vez, tece uma comparação crítica entre a poesia que está a esboçar e a dos poetas concretos:

Figura 5 – Carta enviada em 10/10/1979 por Leminski a Bonvicino

pra mim, a falsésia é a comunicação.
ao contrário de gide-campos p/ quem a falsésia é a obra-obelisco, ilogfvel,
último lance, incommunicável (coup, FW, etc)...

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 143)

Leminski almejou uma poesia legível, contrária a “obra-obelisco” dos concretistas. Essa seria uma forma de (re)encantar o leitor e instalar a “falésia” da comunicação a partir de uma poesia imediatista. Essa constitui uma expressão poética oriunda da “várzea” que está presente nos poemas concisos, orientados por uma construção epigramática e que parecem elaborados a partir de um *insight* lírico do poeta. Vejamos abaixo um terceto que contempla esses apontamentos:

confira

tudo que respira

conspira. (LEMINSKI, 1983, p. 79)

É possível verificar que o poema contém elementos típicos do meio publicitário, pois funciona como um *slogan* poético, constituindo uma frase de impacto. Dentre os aspectos da publicidade há a concisão e a objetividade, que favorecem a memorização, o jogo linguístico, proporcionado pelo duplo sentido dos versos e palavras parônimas. Há traços acentuados de humor e ludicidade, que, evidenciados através da rima, tornam o poema atrativo ao leitor.

A veia publicitária de Leminski não foi apenas uma faceta da sua poesia. O poeta exerceu a função de publicitário, tendo ganhado diversos prêmios em Curitiba por seu trabalho. Atuou na agência “Múltipla Propaganda e Pesquisa”, onde encontrou pares – como Solda, Rettamozo, Mirandinha, Swain, Bellenda, Fui vai e Tiko – que o ajudaram a repensar a relação entre poesia e propaganda.

A profissão de publicitário possibilitou a Leminski conhecer os artifícios necessários para se vender um produto, o que poderia ser feito para chamar atenção do cliente/leitor. Desse modo, investe em estratégias para promover a si e a sua obra, sendo esse um dos fatores para o atual sucesso de venda dos seus livros e também na repercussão da sua imagem. O vasto bigode e os emblemáticos óculos, bem como o estilo *beatnik*, são parte da composição da personalidade do poeta. Através dessas particularidades é reconhecido por seus leitores nos dias de hoje, pois são aspectos que se tornaram um símbolo metonímico de tudo aquilo que esteja associado a Leminski.

O estilo de vida desregrada mantido pelo escritor curitibano contribuiu para fomentar a criação de um mito poético. Atualmente, este mito alimenta o imaginário de jovens leitores e aspirantes a poeta, que veem na figura do curitibano uma espécie de mentor/guru poético. Para Sanches Neto (2003, p. 60), Leminski escolheu tornar a si próprio um signo artístico. Para isso muda a própria imagem, aspecto que fazia parte de um suposto esquema promocional do autor.

Beatnik, boêmio, polêmico, intelectual e atuando em diversas frentes artísticas, esses foram alguns dos fatores que colaboraram para a formação da personalidade complexa do poeta, e que funciona como um atrativo de leitores para a sua poesia. Ademais, Leminski criou uma personagem e a crítica cuidou de alimentá-la e disseminá-la. Por isso, é possível afirmar que a notoriedade alcançada por seus livros, e também pela própria figura do poeta, que conquistou um *status* lendário nos dias atuais, é fruto das estratégias, sejam elas textuais ou referentes à sua pessoa física, que Leminski se propôs a utilizar para (re)conquistar o leitor.

Marcelo Sandmann (1999, p. 133) declara que Leminski se interessou pela publicidade e, conseqüentemente, também pela canção popular. Tal escolha se deve porque se tratam de veículos que possibilitam a elaboração de “mensagens que funcionam”, pois chegam, de fato, ao grande público, uma vez que circulam em meios comunicativos acessíveis. Desse modo, ao almejar um “maior auditório” (LEMINSKI, 1997b, p. 49) e redirecionar os parâmetros constitutivos da sua poesia para alcançar essa finalidade, Leminski colabora para estabelecer novas perspectivas para a poesia contemporânea. O poeta investe em uma linguagem espontânea, próxima da conversação, mas sem perder de vista a dubiedade da sua expressão, que está situada entre o erudito e o popular, o antigo e o moderno, o capricho e o relaxo com a linguagem.

Leminski recorre ao universo das mídias populares, sobretudo à música e à publicidade, como forma de se aproximar das pessoas. Seu intuito é inserir a sua poesia nos veículos que elas mais utilizam, pois são funcionais e imediatistas. Na carta de 28/08/1977 a Bonvicino comenta que fez algumas vinhetas para um programa de rádio a pedido de um grupo de *rock* de Curitiba (Figura 6).

Essas vinhetas são, na verdade, uma brincadeira que Leminski faz, são “zoações”. Colocadas ao lado de propagandas sérias, não apenas têm o seu lado engraçado evidenciado, como também lançam certa desconfiança sobre as demais propagandas veiculadas no rádio. As vinhetas, denominadas como “antipropaganda” ou “propagandas impropagáveis”, convêm mais ao humor do que à comercialização de algum produto. Tal aspecto poderá chamar atenção do leitor-ouvinte, que, certamente, se espantará ao ouvir esse tipo de propaganda junto àquelas que são costumeiras, as “caretas”. Com isso, o poeta desperta a atenção para o seu trabalho e também para si mesmo, uma vez que os ouvintes poderiam desejar saber a origem da mensagem insólita que circula no rádio.

O anseio de Leminski pela comunicabilidade o conduzirá ao encontro com a música popular, em parte, devido ao alcance que essa mídia possui. Müller (2010) explica que, tanto a canção quanto a publicidade, motivarão

o poeta a conquistar uma nova expressão que se distancia cada vez mais da Poesia Concreta: “lidar com os *mass media* implicava uma nova modalidade de ação, na conquista de um território que ia muito além da vanguarda em termos de revolução das formas” (MÜLLER, 2010, p. 17). Sandmann (2010, p. 205) afirma que a aproximação com a música popular seria uma estratégia de Leminski para inserir a sua produção em um contexto mais abrangente, de modo que o seu interesse recaia em explorar cada vez mais a relação da musicalidade de substrato popular com a poesia. Na sexagésima sexta epístola, de abril 1981, enviada a Bonvicino, Leminski confirma o seu entusiasmo com a música (Figura 7).

Ademais, consideramos que o poeta encontra na publicidade e na canção uma forma de circular fora dos meios literários convencionais, reconhecendo nesses uma expressão poética autêntica.

Figura 6 – Carta enviada por Paulo Leminski a Bonvicino em 28/08/1977

os gurus da Chave (C=C, F#) lenhinismo
 descolaram um programa de rádio "Lenha"
 hard rock e locução criativa
 então fiz
 para eles umas virhotas antipropaganda doida

esta é uma:

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

POME ?
 VONTADE DE COMER ?
 APETITE ?
 RESTAURANTE APENDICITE
 O RESTAURANTE SEM IMAGINAÇÃO

RESTAURANTE APENDICITE
 SO SERVE ARROZ COM FELIXO

ou esta:

POMADA MELECA
 DEIXE DE SER UM BOFE
 E PASSE A SER UMA BONSCA

e depois passei várias dessas "propagandas impropagáveis"
 para um grande cartunista daqui o Solda
 e ele está transando as propagandas no cone
 no rádio elas ficam muito engraçadas
 junto com as outras (caretas)

Fonte: (LEMSKI, 1999, p. 46)

Figura 7 – Carta enviada por Paulo Leminski a Bonvicino em abril de 1981

estou VIVENDO a ²tançãncia entre poesia e música popular.
e como a poesia é imensa, meu Deus do Céu !

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 171)

Antes mesmo de Leminski pretender se tornar um poeta-músico, outros poetas trilharam o caminho da poesia e da canção, servindo, então, como uma referência àqueles que surgiram posteriormente. Dentre alguns nomes emblemáticos, podemos citar Vinícius de Moraes, que gravou diversas canções no estilo bossa nova e samba, a exemplo de “Garota de Ipanema” e “Canto de Ossanha”. Anterior a Vinícius de Moraes, há Catulo da Paixão Cearense, que se destaca no cenário musical nacional com a célebre canção “Luar do sertão”, composta em parceria com João Pernambuco, eternizada na voz de Luiz Gonzaga e conhecida como hino do sertanejo brasileiro.

Também destacamos Manuel Bandeira e a sua relação com a música. O poeta teve vários de seus poemas transpostos para a esfera musical, seja por musicistas de formação erudita ou popular, entre eles, podemos citar “Berimbau”, musicado por Jaime Ovalle e Francisco Mignone, e “Trem de ferro”, por José Vieira Brandão. Bandeira também escreveu letras de música para melodias já prontas, a exemplo da *Bachianas brasileiras nº 5*, de Heitor Villa Lobos; “Azulão”, de Ovalle; e “Portugal, meu avozinho”, de Ary Barroso. Na biografia *Itinerário de pasárgada*, é possível observar várias declarações do poeta a respeito do seu interesse pela música. O projeto musical idealizado por Olívia Hime para comemorar o centenário do poeta, que culminou no *long-play Estrela da vida inteira*, atesta a relação musical da poesia bandeiriana. O álbum conta com a participação de compositores aclamados – como Tom Jobim, Francis Hime, Dorival Caymmi, entre outros – que, convidados por Olívia Hime, musicaram alguns poemas, dentre eles “Belo Belo” e “Vou-me embora pra Pasárgada”.

Há também outros poetas, cantores ou não, que se destacaram no cenário nacional no final do século XX por suas composições, como Wally Salomão, Torquato Neto, Jorge Mautner, Antonio Cicero e Arnaldo Antunes, para mencionar alguns. Nessa geração de poetas, que avistaram na canção popular uma linguagem criativa, estão inseridos Leminski e Alice Ruiz, que foi sua esposa. Observando esse panorama e o interesse do poeta pela música, Sandmann (2010, p. 202) diz:

Leminski, portanto, não é exceção. Pelo contrário, confirma toda uma tendência geral da época, de ruptura de limites entre a arte culta e a arte

popular e de massa, entre a poesia informada e a letra da canção, entre o experimentalismo formal e o desejo de comunicação. [...] A música popular surge como gênero da maior importância, seja como objeto de fruição e referências estéticas, seja como lugar de atuação criativa.

A incursão de Leminski pelo caminho da música é concomitante a seu interesse pela Tropicália. Este movimento artístico rompeu com os padrões da música e também da arte brasileira, indo na contramão da Bossa Nova e da Jovem Guarda, que eram os estilos aclamados no país naquele momento. Consoante a esse espírito transgressivo, Leminski encontra, no Tropicalismo, uma forma de se reinventar, uma vez que esse movimento lhe possibilitou explorar e experienciar novas nuances poéticas e também novas facetas artísticas, como a de compositor e cantor. Para Sanches Neto (2003, p. 58): “Leminski transfere suas expectativas de sucesso para a MPB”, o que ocorre, em parte, devido à tentativa frustrada de obter algum êxito com a novela *Minha classe gosta. Logo, é uma bosta*. Vale ressaltar que o poeta opta pela música popular porque ela está presente em veículos comunicadores como rádio e TV, o que a torna acessível ao público. Sandmann (2010, p. 192) comenta sobre a alcançabilidade da música popular, que é possível porque a mesma está presente nos “meios de massa, permeia o cotidiano das pessoas, integra os momentos de trabalho, lazer e celebração, emoldura o quadro dos afetos e paixões entre os sujeitos”, estando, assim, integrada ao cotidiano das pessoas.

O caminho da música parece ser o mais viável para concretizar o desejo de Leminski em se tornar conhecido, não somente porque essa mídia circula no rádio e, de fato, chega aos ouvintes, mas também porque o poeta se tornou amigo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os cantores baianos já eram prestigiados na esfera musical. Tal fato colaborou para que Leminski ganhasse notoriedade e fosse projetado no cenário nacional, passando a ser conhecido por um grande público, agora, por sua atividade de compositor de canções. Além de Caetano e Gil, Leminski também irá manter parcerias musicais com outros artistas, como Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Conforme Sanches Neto (2003, p. 59): “Ele passa a circular entre baianos, identificado a um movimento de cultura de massa sofisticado, dando assim os primeiros passos decisivos rumo ao reconhecimento”.

Embora Leminski tenha composto diversas letras de música, depreendemos que elas constituem, na verdade, poemas-canção, pois funcionam para ambos os gêneros, uma vez que poesia e melodia estão articuladas no mesmo contexto. No ensaio “Últimos dias de um romântico”, publicado na *Folha de S. Paulo*, Leminski (1982) aponta que a origem da

poesia está na música, ela é a matriz, sendo a musicalidade algo intrínseco ao poema. No entanto, a invenção da imprensa, que levou a poesia a ser inscrita na página do livro, fez com que essa relação se dissipasse:

A poesia escrita é uma criação da imprensa Gutenbergiana. Afinal, até o soneto foi feito, no início para ser cantado. “Soneto” é em italiano, um “sonzinho”.

Mas a métrica, na poesia escrita, não se explica, se esquecermos que a poesia, nas origens, era “words set to music”, palavras para cantar. A ponto de Ezra Pound, poeta e músico, advertir que a poesia decai, quando passa muito tempo afastada da música, sua matriz e destino. (LEMINSKI, 1982, p. 7)

Atento a relação poesia/música, Leminski deseja “que seus textos – transformados ou não em canções – transcendam a mudez da página” (ALEIXO, 2004, p. 290), que tenham a possibilidade de migrar para outro suporte, passando do espaço mudo da página para o tempo da canção. O próprio Leminski (1985) comenta essa mudança, ao contrapor dois momentos importantes da sua poesia, o do Concretismo, assinalado pelo uso do espaço branco da página, e o da música, no qual há uma preocupação com a transposição do texto para a voz. Vejamos a seguinte a declaração do poeta:

Em matéria de poesia, eu estava muito ligado ao espaço. Escrevia no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo. Cumpri meu serviço militar na poesia concreta. Então, a minha poesia pesava na página, as palavras procuravam o espaço da página. Era o valor espaço que me dirigia. Depois, com o meu contato cada vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo, e não mais no espaço. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa. Eu fazia poesia com menos palavras na época em que era espacial, mas hoje sou temporal. O próprio compromisso de massas que eu assumi, com a coluna de um jornal que circula em mais de 300 cidades do interior do Paraná, como é o *Correio de Notícias*, na qual ocasionalmente publico também poesia, fez com que eu tenha mudado de página, vamos dizer assim. Agora escrevo mais para o gravador do que para a página. A minha poesia está sendo escrita no tempo, e não mais no espaço. (LEMINSKI, 1985, p. 18)

Interessante observar que, não por acaso, uma parte significativa da produção leminskiana está situada na fronteira da poesia e da música. Há canções que foram publicadas em livro, de modo que podem ser lidas como poemas e há poemas que foram transformados em canções, seja pelo

próprio Leminski ou por parceiros. De *Caprichos e relaxos* podemos citar os poemas-canção “cesta feira”, escrito em parceria com Moraes Moreira, “Verdura”, gravada por Caetano Veloso, e “o velho leon e natália em coyoacán”, cantada por Vitor Ramil. Ademais, esse livro está permeado por referências musicais, a exemplo do poema “desmontando o frevo”, que faz uma alusão ao ritmo musical pernambucano; outros fazem referência a Caetano Veloso, Jimi Hendrix, Gilberto Gil e Rita Lee. Há também dois poemas escritos em língua inglesa em que Leminski menciona canções que fizeram sucesso, em “business man” cita “Strawberry Fields Forever”, de John Lennon e Paul McCartney, em “it’s only life” faz uma paródia de “It’s only Rock’n Roll (But i like it)”, da banda *Rolling Stones*.

Distraídos venceremos também contém alguns poemas que foram musicados por parceiros, a exemplo de “para que leda me leia”, por Moraes Moreira, “Sem budismo”, por Oswaldo Rios, “Por um lindésimo de segundo”, pela Banda De Ponta Cabeça, e “A lua foi ao cinema”, por Black Maria. O livro é dedicado a alguns pares, poetas-músicos, que pertencem à mesma geração de Leminski: “Em direção a Alice,/ cúmplice nesse crime de lesa-vida/ chamado poesia./ Para Antonio Cícero, Arnaldo ‘Titã’ Antunes/ e –sobretudo – para Itamar Assumpção” (LEMINSKI, 1987, p. 5). Dentre os poemas musicados do livro póstumo, *La vie en close*, há “Dor elegante”, gravado por Zélia Duncan, e “Rumo ao sumo”, pelo Grupo Fato. Outrossim, o próprio título do livro flerta com a esfera musical, pois trata-se de um trocadilho que alude à famosa canção francesa eternizada na voz de Edith Piaf, *La vie en rose*.

Após a morte de Leminski, muitos de seus poemas foram musicados por outros cantores. A própria filha do poeta, Estrela Leminski, gravou um disco duplo, *Leminskanções*, no qual resgata canções e poemas que haviam sido musicados. O primeiro disco, “essa noite vai ter sol”, traz quatorze composições solo, como “Verdura” e “Luzes”; e o segundo, “se nem for terra, se transformar”, contém onze canções que Leminski fez com parceiros, a exemplo de “Sinais de haicais”, com José Miguel Wisnik, e “Promessas demais”, com Moraes Moreira. Dentre os poemas-canção presentes no disco, estão “Dor elegante” e “Oxalá”. Tal disco se tornou emblemático porque comprova o grande alcance público do poeta, a sua repercussão nacional.

Ao serem convertidos em canção, temos a impressão de que os poemas parecem ter sido elaborados para o suporte da voz, para o canto. Desse modo, consideramos que havia uma musicalidade intrínseca à materialidade poética. Os parceiros musicais de Leminski resgatam essa musicalidade e concedem ao poema melodia e voz. Mesmo após a morte do

poeta, muitos cantores têm demonstrado interesse em musicar a sua obra. É o caso de Vitor Ramil com o poema “o velho leon e natália em coyoacán” – o poema-canção faz parte do disco *Tambong*, lançado em 2000 –, e “uma carta uma brasa através”, interpretado por Juliana Cortes no disco *Gris*, de 2016.

O exercício realizado pelo poeta em escrever/compor um poema-canção constitui um ato de experimentação com a linguagem poética, pois recupera em seus poemas elementos do âmbito musical. Tal exercício requer, de certo modo, um empenho corporal e também uma performance vocal, como explicita o próprio Leminski em entrevista concedida a Ricardo Aleixo:

Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora, eu poeta no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida. Sobretudo, no corpo da voz, essa coisa quente que sai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra. Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos. Não me interessa que nome isso tenha. (LEMINSKI *apud* ALEIXO, 2004, p. 290-291)

Ao ser musicado, o poema não só muda de suporte como excede a mudez da página e ganha corpo em ritmo e som. É o caso de “Verdura”, publicado no livro *Caprichos e relaxos*, e gravada por Caetano Veloso no disco *Outras palavras*, de 1981:

de repente
me lembro do verde
da cor verde
a mais verde que existe
a cor mais alegre
a cor mais triste
o verde que vestes
o verde que vestiste
o dia em que eu te vi
o dia em que me viste
de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa
a grama é bacana
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em Copacabana.
(LEMINSKI, 1983, p. 84)

“Verdura” pode, devido ao seu aspecto híbrido, ser considerado um poema-canção, pois funciona perfeitamente em ambas as expressões artísticas. Na performance de Caetano Veloso, a canção passa de um tom nostálgico, correspondente a primeira estrofe do poema, para um mais alegre e festivo, condizente com a segunda. Esse aspecto, que está inscrito na materialidade do poema, pode ser facilmente observado na interpretação vocal do cantor, que modula a sua voz para outorgar ambas conotações à canção. Interessante observar que, assim como Leminski, Caetano Veloso também é um cantor de postura híbrida, transita da Bossa nova ao *rock’n roll* e incorpora performances variadas relacionadas às diversas tendências musicais nas quais se expressa artisticamente. Não por acaso, se tornou um dos cantores que Leminski mais admirou, do qual se tornou amigo e sobre quem escreveu o ensaio “O que é que Caetano tem”, publicado na obra *Anseios crípticos (anseios teóricos)* de 1986.

“Verdura” só foi publicada em 1980 no livro *Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase*, nessa época o Brasil ainda estava sob o regime militar. A canção já havia sido censurada em 1978 em um dos shows da banda curitibana Chave. Além dessa banda, “Verdura” também foi gravada por Caetano Veloso, como já apontado, e também por outro grupo de Curitiba, o *Blindagem*.

O poema-canção, organizado em duas estrofes, estampa, implicitamente, uma crítica ao momento político e social vivido no país. Na primeira estrofe, há um recorte memorialístico do sujeito lírico, no qual abundam as referências ao verde, que é a cor predominante da nossa bandeira nacional. A cor verde é apresentada em nuances paradoxais, ao mesmo tempo que é a cor mais alegre é também a mais triste. Tal aspecto é evidenciado no verso de abertura do poema-canção, que pode funcionar como um jogo entre as palavras “verde” e “dura”, que, unidas, formam o vocábulo “verdura”.

Esse misto de tristeza e alegria é uma alusão aos tempos políticos do país. O verde que representa esperança também é a cor presente nos uniformes dos militares que impunham temor. A tristeza referente à cor verde pode estar relacionada ao fato de o sujeito lírico afirmar que vendeu os filhos a uma família americana. Porém, os filhos foram vendidos para que tivessem uma vida promissora, uma vez que estariam vivendo em um lar com melhores condições financeiras: “só assim eles podem voltar/ e pegar

um sol em Copacabana” (LEMINSKI, 1983, p. 84). Então, o verde também pode estar relacionado à cor da grana, ao dólar americano, “grama bacana”.

“Verdura” é permeada pela ironia, por conter uma crítica relacionada ao regime ditatorial implementado no país. A ironia também está relacionada à naturalidade com que o sujeito lírico trata a venda dos filhos, que, na verdade, deveria ser considerada uma situação trágica. Aliado a isso, o poema-canção tem um ritmo lúdico, festivo e alegre, tipicamente tropicalista. Tais aspectos são constitutivos dos ideais do Tropicalismo. Para Celso Favaretto (2000, p. 26), a singularidade do tropicalismo provinha da maneira como abordava a realidade social, era comum haver uma conotação crítica no processo construtivo das canções como forma de denunciar a situação política e social da época.

“Verdura” é um poema-canção que circulou nos meios de massa, e que traz, implicitamente, uma crítica política e social, que pode ser acessada pelo leitor mais aparelhado ou mesmo por aquele que viveu o contexto da ditadura no país. Além de chegar ao público mais amplo, através do rádio, o poema-canção está associado a um movimento que é tanto popular quanto sofisticado, porque alcança o público médio e o intelectualizado que ouve Caetano Veloso.

De certo modo, a canção popular propiciou a Leminski experimentar novos modos de realização da linguagem, mas sem perder de vista o aspecto poético. Isso foi possível porque, com o Tropicalismo: “o centro da poesia se deslocou do livro para a música popular. [...] Com a geração que produziu Caetano e Chico, viu-se deslocar o polo da poesia, do suporte livro para o suporte disco” (LEMINSKI, 1994, p. 26). Ademais, Leminski não irá distinguir o papel do poeta e o do músico, considerando que ambos elaboram arte análoga. À vista disso, no bate-papo “Um escritor na biblioteca”, realizado na Biblioteca pública do Paraná, elege alguns músicos como poetas representativos da sua geração, como consta na seguinte declaração: “Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são para mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque” (LEMINSKI, 1985, p. 23).

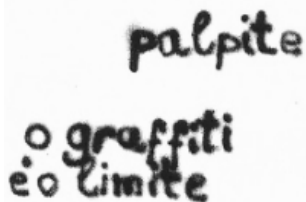
Ao conceder a sua poesia uma expressão varzeana, Leminski acredita ter concedido a ela uma dimensão popular, demonstra estar satisfeito com o redirecionamento da sua produção, que passa a estar situada na “rua”,

ao alcance de todos. É o que afirma em um trecho da epístola enviada a Carlos Ávila:

estou vivendo (minha poesia está) uma aventura de massas, via MPB. A gravação de Caetano e a de Paulinho Boca de Cantor (“valeu”, já ouviu?), súbitas, me atiraram de repente no meio da rua, eu e minha poesia fomos despejados do palácio das letras. (LEMINSKI *apud* ÁVILA, 1999, p. 244)

A poesia de Leminski também chega às ruas impulsionada por uma outra faceta do poeta, a de grafiteiro. Essa forma artística urbana e oriunda da “várzea”, considerada, até pouco tempo, marginal, torna a poesia democrática, pois a arte passa a estar ao alcance do olhar de qualquer pessoa, uma vez que está estampada nos mais diversos espaços da cidade. É um poetar alternativo, constitui uma reação à poesia que tramita apenas no espaço do livro. O grafite tem um alcance maior porque está à disposição de qualquer um, basta mirar o olhar e contemplar a imagem-poema. Vejamos o poema/grafite, na Figura 8, publicado em *Caprichos e relaxos*:

Figura 8 – Poema publicado em *Caprichos e relaxos*

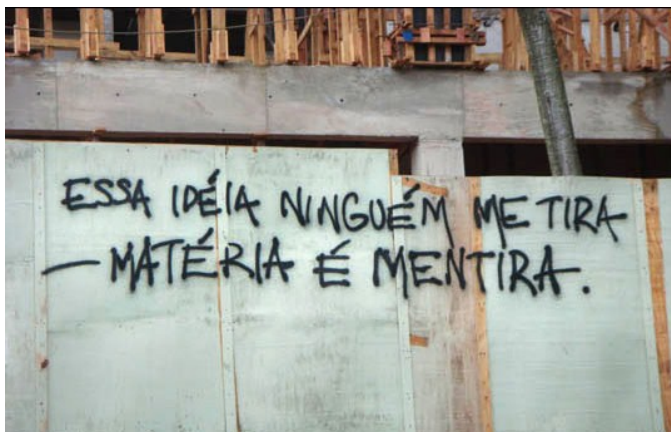


Fonte: (LEMINSKI, 1983, p. 138)

O poeta retira o poema da página do livro e o insere no espaço da rua. Dessa maneira, realiza uma intervenção artística que comunga com a cidade, como espaço, e com as pessoas que nela vivem. Esse poema é apenas um dos que foram grafitados por Leminski, nas ruas de Curitiba, na década de 80. Integra a seção “Sol-te”, do livro *Caprichos e relaxos*, na qual prevalecem os poemas visuais que seguem uma perspectiva concretista, embora sem o rigor ortodoxo característico dessa vanguarda. O poema “palpite” possui uma linguagem coloquial e estrutura que remete ao *slogan* publicitário, constituído por um texto conciso e impactante.

Observamos que os poemas de Leminski continuam a ser grafitados nas cidades, e, não por acaso, apenas os que são breves por possibilitarem uma leitura imediata. Assim, podem ser grafitados nos muros, nos tapumes das construções e nas calçadas. Escrita nos mais diversos espaços, a poesia leminskiana se integra ao ambiente urbano, funcionando como uma espécie de manifestação artística poética contemporânea. Como podemos conferir na Figura 9:

FIGURA 9 – “Essa idéia [sic] ninguém me tira”



Fonte: (FENSKE, 2011)

Se antes Leminski se inspirou e se valeu do grafite, agora são seus fãs leitores que grafitam seus poemas pelas ruas de algumas cidades brasileiras, como São Paulo e Curitiba. A imagem acima é uma amostra disso. Esse é um movimento interessante, visto que vários poemas de Leminski se prestam ao grafite, porque, mais que a forma do haicai, têm a estrutura do *slogan*, que a ele se reduziria.

Dessa maneira, a poesia leminskiana assume o papel de *fast thinker*, poemas para serem lidos quase que instantaneamente, apreendidos por um lance do olhar. É como se o intuito do poeta fosse o de proporcionar àqueles que veem o poema-grafite uma fruição estética imediata. Bonvicino (1999, p. 224) já havia comentado sobre a característica concisa dos poemas de Leminski, ao afirmar que o poeta teria criado uma nova categoria poética, o poema instantâneo, que seria uma fusão dos poemas-minuto de Oswald de

Andrade, com a estrutura concretista, a coloquialidade e anarquia da dicção de Caetano Veloso e Torquato Neto.

De fato, os poemas de Leminski proporcionam uma leitura rápida e uma apreensão imediata do seu sentido, isso fez com que migrassem para o universo virtual das redes sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, que requerem uma comunicação breve. Os poemas estão tão disseminados e integrados ao mundo virtual, que nem sempre estão referenciados com o nome do poeta, o que nos leva a inferir que foram apreendidos pelo público. De tal modo, a poesia leminskiana cumpre o seu propósito de atender à demanda leitora do país, principal anseio do poeta, apesar de a defasagem de leitura ainda ser uma realidade.

A partir do exposto até aqui, consideramos que a escolha de Leminski em direcionar sua arte para os meios de massa ocorre devido ao seu descontentamento com a vanguarda. Dessarte, o poeta passa a direcionar a sua estima aos artistas que possuem algum vínculo com o meio midiático, como ratificou nas suas cartas e entrevistas. Essa aproximação permitiu a Leminski conhecer e explorar as diversas possibilidades de realização do poético em outros suportes: “Criativamente, prefiro a companhia de programadores visuais e de músicos. [...] Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes” (LEMINSKI, 1999, p. 194).

Müller (2010) explica qual seria a pretensão de Leminski ao adotar um novo direcionamento para a sua criação, destinando-a a um público horizontal, sem que, para isso, houvesse perda da qualidade informacional veiculada:

Leminski defende, entre outras, a tese de que a massa talvez nunca viesse a “comer a fina massa” fabricada pela vanguarda. Sendo assim, o melhor seria buscar uma forma de comunicação na qual fosse possível atingir um público maior sem que houvesse necessariamente um “rebaixamento” de nível na informação. Por isso, escolhe os caminhos que lhe parecem, no Brasil, em Curitiba, serem os mais ágeis: a música pop e a publicidade. (MÜLLER, 2010, p. 18)

Ao escolher os caminhos da música e da publicidade, como apontou Müller (2010), Leminski é cômico das designações que podem ser utilizadas por críticos de literatura para qualificar a sua obra.

A investida do poeta em estratégias comunicativas para atender a um público maior fez com que a sua obra fosse muito criticada. Bruno Tolentino, um dos seus críticos mais áduos, considera sua poesia muito

frouxa/descuidada e oriunda da cultura de almanaque. Segundo Tolentino (1999, p. 45), Leminski se configura como um *pocket poets*, a influenciar uma geração de poetas ingênuos e vazios cultural e intelectualmente. Para Iumna Simon e Vinicius Dantas (2011, p. 117), a obra de Leminski seria a máxima expressão de uma poesia que se realiza através de jogos linguísticos, trocadilhos, paronomásias, epigramas gráfico-visuais e outros que tais, fatores que teriam contribuído para a infantilização do atual estado da poesia brasileira e consequente rebaixamento da complexidade do poético.

Depreendemos que os apontamentos realizados por esses críticos à obra de Leminski estão relacionados apenas à poesia comunicativa, que seria constituída, sobretudo, por poemas concisos. Dessa maneira, esses críticos desconsideram que essa poesia tenha qualquer relação com a tradição, com o que consideram erudito, o que redundaria naquilo que entenderam como rebaixamento do poético.

Verificamos, no decorrer deste texto, que a poesia de Leminski traz um diálogo com a alta cultura, embora nem sempre esteja explícito, como é o caso de “moinho de versos”. Em outros, há subjacente uma crítica de viés político, como é o caso de “Verdura”. Ainda, o jogo que Leminski realiza com a linguagem nos seus poemas breves, não pode ser entendido como gratuito, pois através dele recupera o lúdico, aspecto inerente à origem da poesia. Sobre o aspecto do jogo estar atrelado à concepção de poesia, Johan Huizinga (2010, p.143) afirma: “Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão”. À vista disso, depreendemos que boa parte da poesia leminskiana, aquela formada pelos poemas rápidos, se fundamentam nesta concepção estética.

O propósito de Leminski é referente à comunicabilidade da sua poesia, que ela possa de fato ser compreendida pelo leitor mediano. Esse é o aspecto primordial do seu projeto poético, que envolve tanto uma questão ética, de levar a poesia a um público menos instrumentalizado, quanto estética, de integrar ao poema recursos comunicativos, de modo a (re)encantar o público leitor. Em entrevista concedida a Cesar Bond, e reproduzida por Vaz (2001) na biografia sobre o poeta, Leminski discorre sobre a aproximação da sua arte com os *mass media* e com o público, abordando o que consideramos ser o seu projeto poético:

Nunca me recusei a nada. Tipo: televisão, rádio, publicidade, grafite de parede... qualquer negócio que trate de aproximar pessoas, via palavra, é comigo mesmo. É assunto meu. É um desafio e não considero nada disso alheio a mim. Tudo isso me diz respeito. (LEMINSKI *apud* VAZ, 2001, p. 361)

O objetivo maior do poeta seria não mais escrever apenas para um público erudito, formado por poetas, acadêmicos e intelectuais, de modo que a sua poesia começa a pender num crescente para o viés da comunicabilidade. À vista desse desígnio, Leminski se afasta cada vez mais das concepções concretistas em prol do anseio de se aproximar do leitor médio, como se pode verificar no seguinte excerto da trigésima oitava carta, de 11/12/1978, que escreveu a Bonvicino (Figura 10):

Figura 10 – Carta enviada em 11/12/1978 por Paulo Leminski a Bonvicino

coloque-se na pele do leitor comum/médio... fisque-o...

Fonte: (LEMINSKI, 1999, p. 103)

O interesse por “fisgar” esse leitor se torna uma questão de militância. Por isso mesmo, Leminski amplia o seu entendimento sobre poesia, estendendo-a ao leitor, ao considerá-lo um poeta em potencial.

A reorientação pela qual passa a obra de Leminski também é assinalada pela aposta nas potencialidades do leitor. Dessa maneira, o poeta buscou explorá-la em diversos momentos, a exemplo da epígrafe que consta na abertura de *Caprichos e relaxos*, em que faz algumas indicações ao leitor. Para tanto, sugere estratégias, algumas textualmente estabelecidas, que viabilizem a interação entre o leitor e os poemas, seja através da leitura silenciosa, da declamação ou do canto. Vejamos:

*Aqui, poemas para lerem, em silêncio,
o olho, o coração e a inteligência.*

Poemas para dizer; em voz alta.

E poemas, letras, lyrics, para cantar.

Quais, quais, é com você, parceiro.

(LEMINSKI, 1983, p. 7, grifos do autor)

Nessa epígrafe, o poeta assinala possibilidades variadas da recepção da sua obra. Todas elas ficarão a cargo do leitor, que é seduzido através dos jogos paronomásticos e sonoros inscritos na tessitura poemática. Dessa maneira,

Leminski solicita um parceiro, um copartícipe, que também será responsável pela construção de sentidos: “*Quais, quais, é com você, parceiro*”.

À vista disto, a poesia leminskiana estimula a formação de um poeta-receptor, que exerce uma postura ativa ao elaborar possibilidades várias de leitura, seja cantando ou declamando. Isso é possível porque na epígrafe o poeta propõe, através de algumas sugestões, uma interação performática dos seus poemas, que podem ser acessadas tanto pelo leitor orientado quanto por aquele menos experiente. Tal expectativa desencadeia novas formas de compreensão e recepção, que variam conforme a maneira como o leitor lê cada poema.

Antevendo esse poeta-receptor, o poema “para que leda me leia” solicita o leitor a exercer um papel mais ativo, incitando-o a construir a sua própria leitura/versão:

para que leda me leia
precisa papel de seda
precisa pedra e areia
para que leia me leda

precisa lenda e certeza
precisa ser e sereia
para que apenas me veja

pena que seja leda
quem quer você que me leia

Esse poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes
Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?

(LEMINSKI, 1987, p. 62)

Nesse poema é possível verificar o quanto o poeta almejou uma poesia que pudesse ir ao encontro do público, estimulando-o, de forma lúdica, a se relacionar com o poema, ao convidá-lo a criar sua própria versão musical, como fizeram Moraes Moreira e Itamar Assumpção. Vale ressaltar que Moraes Moreira lançou duas versões para essa canção, uma que está no disco *Cidadão*, de 1991, e que tem o título de “Lêda”; e outra, em estilo de marchinha carnavalesca, que está em *50 Carnavais*, de 1997. A versão feita por Itamar Assumpção não chegou a ser incluída em nenhum disco, mas está disponível em plataformas musicais na *internet*. Há também uma gravação feita por Reynaldo Bessa no disco *Com os dentes*, de 2007.

Os recursos que possibilitam ao poema ser transposto para a esfera musical estão presentes na própria estrutura poemática por meio dos versos – quase todos em redondilha maior, como é típico das canções populares –, das aliterações em /p/ e /l/ e das assonâncias em /a/ e /e/. Esses são aspectos que garantem ritmo e agilidade ao poema, o que o aproxima ainda mais da canção. Em “para que leda me leia”, Leminski reforça o diálogo que estabeleceu com outras artes, uma aspiração do poeta: “Há anos, procuro trasladar minha poesia para outros códigos além do verbal” (LEMINSKI, 1999, p. 209).

Ao incumbir o leitor da tarefa de criar também a própria versão, Leminski reconhece nele a capacidade para desempenhá-la e, de certo modo, o estimula a realizá-la e a assumir a condição de parceiro. Desse modo, transpõe para a sua obra criativa os preceitos discutidos nas suas epístolas a respeito do leitor, ao solicitar que ele crie sua própria versão musical, assim como fizeram outros artistas da música popular brasileira.

A reorientação pela qual passa a poesia de Leminski se deve não somente a uma mudança discursiva em relação ao papel do leitor – que será requisitado a participar dos poemas, ao atualizar seus significados com performances da sua preferência – como também ao fato de o poeta optar por uma poesia que visa (re)conquistar o apreço do público. A escolha pela comunicabilidade representa instantes de tensão na obra de Leminski, e que podem ser flagrados nas suas cartas e no seu ensaísmo.

A partir da incorporação de elementos que outorgaram a sua poesia um aspecto comunicativo, estando também apoiada em *insights* lúdicos e *slogans* epigramáticos, Leminski parece ter encontrado a fórmula para conquistar o público e se tornar um poeta de estrato *popular*. Temos observado nos dias atuais que o conjunto da sua produção se tornou sinônimo de vendagem. Apesar disso, o poeta não almejou apenas o sucesso, “essa glória trocada em miúdos” (LEMINSKI, 1986, p. 74), que veio a ser, inevitavelmente, uma consequência do redimensionamento pela qual passou a sua dicção. Ao acompanhar a transformação que Leminski promoveu na sua poesia, é possível constatar não só a consolidação do seu projeto poético, esboçado nas epístolas destinadas a Bonvicino, mas a construção da sua identidade como um poeta pós-concreto, que encontra na “várzea” contracultural e nos *mass media*, um modo de tentar preencher o abismo que separa a poesia e o leitor.

Referências

- ÁVILA, Carlos. Flashes de uma trajetória. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 238-247.
- ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 289-296.
- BONVICINO, Régis. 50 anos. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 223-225.
- FAVARETTO, Celso. Surgimento: uma explosão colorida. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000. p. 19-30.
- FENSKE, Elfi Kürten (org.). Paulo Leminski – o poeta dos haicais e trocadilhos. *Templo cultural Delfos*, [S. l.: s. n.], fev. 2011. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/paulo-leminski-um-poeta-dos-haicais-e.html>. Acesso em: 20 set. 2021.
- FRANCHETTI, Paulo. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 50-75.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. Central elétrica: projeto para texto em progresso. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997a. p. 19-23.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia de produção/Poesia de comunicação. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997b. p. 49.
- LEMINSKI, Paulo. Diálogo. In: LEMINSKI, Paulo. *Série paranaenses*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEMINSKI, Paulo. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: BPP/SECE, 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982. Folhetim, p. 6-7.

MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 733-738.

MÜLLER, Adalberto. Make it news: Leminski, cultura e mídia. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 12-30.

SANCHES NETO, Miguel. A ascensão de Paulo Leminski. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 25, n. 1, p. 49-61, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5212/uniletras.v25i1.131>.

SANDMANN, Marcelo. “Na cadeia de sons da vida”: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa oficial, 2010. p. 190-214.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. *Revista Letras*, Curitiba, v. 52, p. 121-141, jul./dez. 1999. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v52i0.18946>.

SIMON, Iumna; DANTAS, Vinícius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 91, p. 109-120, nov. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000300006>

TOLENTINO, Bruno. Berimbau de barbante. *Bravo!*, São Paulo, n. 23, p. 45, ago. 1999.

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

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. *Caligrama: revista de estudos românicos*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1., p. 187-203, jan./jun. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.187-203>.

Recebido em: 30 de setembro de 2020.

Aprovado em: 18 de junho de 2021.



Clics de Curitiba pelo polaco louco

Curitiba's Clics by the Mad Polish

Ana Fernandes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

analuizagadama@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3598-2916>

Resumo: O poeta curitibano Paulo Leminski, em colaboração com o fotógrafo Jack Pires, publicam, em 1976, *Quarenta Clics em Curitiba*. O volume reúne quarenta páginas soltas, sem numeração, que os autores chamam de “pranchas”. Quarenta fotografias, de Pires, e quarenta poemas, de Leminski, são integrados no mesmo espaço de leitura que compõe o livro-objeto ou livro-caixa. A arquitetura do livro, sua estrutura solta e sem numeração, impede qualquer sequencialização orientada de leitura, e cria o que pode ser interpretado como a memória de um deslocamento des-hierarquizado por ruas sem endereço, numa cidade paratática. Impedido de criar focos de atenção, sequências ou estruturas narrativas, o fotolivro “recria” o ato de passear pela cidade, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por instantes ou ocorrências independentes da cidade. *Quarenta Clics* é o mais notável experimento do envolvimento do poeta com sua cidade, a presença do registro imediato do cotidiano curitibano. Exploro, neste artigo, o experimento intermediário que é *Quarenta Clics em Curitiba*, com atenção a densa relação poeta-cidade.

Palavras-chave: *Quarenta Clics em Curitiba*; Paulo Leminski; Literatura; Cidade; Palavra-imagem.

Abstract: The poet Paulo Leminski, in collaboration with photographer Jack Pires, published, in 1976, *Quarenta Clics em Curitiba*. The volume put together forty loose pages, without numbering, which the authors call “boards”. Forty photographs, by Pires, and forty poems, by Leminski, are integrated in the same reading space that makes up the object book or box-book. The architecture of the book, its loose and unnumbered structure, prevents any oriented sequencing of reading, and creates what can be interpreted as the memory of a non-hierarchical displacement through streets without an address, in a paratactic city. Prevented from creating focuses of attention, sequences or narrative structures, the photobook “recreates” the act of walking around the city, or what can be interpreted as a displacement for moments or independent occurrences of the city. *Quarenta Clics* is the most notable experiment of the poet’s involvement with his city, the presence of the immediate record of Curitiba’s daily life. In this article, I explore the intermedia experiment that is *Quarenta Clics*, with attention to the dense poet-city relationship.

Keywords: *Quarenta Clics em Curitiba*; Paulo Leminski; Literature; City; word-image.

1 Paulo polaco louco paca

Paulo Leminski atrai, na história recente da literatura brasileira, uma extensa lista de propriedades e descrições, de escritores, pesquisadores, músicos e poetas:

Paulo Leminski, jovem poeta paranaense que se revelou na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” de Belo Horizonte, combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor. Leminski dedica-se ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas. Em Curitiba, organizou um grupo de poesia experimental e dirige a página “Vanguarda” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 239).¹

Foi em 1963, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso (CAMPOS, 2013, p. 394).

Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e vida. Aí começou tudo. [...] Esse polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetisas-poetas (CAMPOS, 1983 apud LEMINSKI, 1983b).²

Samurai futurista, pensador selvagem, agitador intelectual, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, [o poeta] foi uma inesquecível tempestade na cena cultural brasileira (VAZ, 2001, contracapa).

Da poesia clássica chinesa ao blues afro-americano, da patafísica de Jarry ao vigor samurai de Yukio Mishima, dos clássicos gregos ao rock’n’roll, do haikai japonês ao Tropicalismo, de Cruz e Sousa

¹ Entrevista de Décio Pignatari ao Correio do Paraná. Texto extraído do livro *Envie meu dicionário: Cartas e alguma crítica* (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 239).

² Texto de Haroldo de Campos publicado na primeira edição de *Caprichos e relaxos* (LEMINSKI, 1983b).

a Leon Trotski, de James Joyce a John Fante, de Samuel Beckett a Cartola, de poemas do Egito Antigo ao videotexto, do supra erudito ao supremo popular, do universo cósmico de uma biblioteca aos movimentos mundanos (DICK; CALIXTO, 2004, p. 31).

Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik (VELOSO, 2001 apud VAZ, 2001, contracapa).

Nascido no bairro da Água Verde (VAZ, 2001, p. 19), filho de pai de origem polonesa e mãe descendente de português, negro e índio, Leminski é um mestiço curitibano, conforme sua própria descrição

Paulo Leminski, signo de Virgem, 24 de agosto de 44. Nascido em Curitiba. Minha família, do lado de papai, é de origem polonesa e do de minha mãe, brasileira, com a composição original tipo Gilberto Freire. Português, negro e índio. De maneira que eu sou, digamos assim, um mestiço curitibano (LEMINSKI, 1994, p. 9).

Viveu, escreveu e morreu em Curitiba, exemplo provinciano enraizado que tanto criticou. Para Leminski, Curitiba era seu “chinelo velho” (LEMINSKI, 1982) e sua maior fonte de crítica. “Sentia-se intelectualmente limitado pela ‘província’ de Curitiba, mas nunca saiu dela e o mais longe que chegou em termos geográficos foi perto [e por curto período]: Rio de Janeiro e São Paulo” (NOVAES, 2003, p. 27).

Escritor, professor, crítico literário, poeta e tradutor, Leminski encontra no haikai a principal moldura estético-filosófica para suas experimentações, o “investimento no coloquial, no espontâneo, no improviso, o aproveitamento mais direto dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia” (SANDMANN, 1999, p. 123), aspectos que fizeram dele o principal representante da tradição literária japonesa em língua portuguesa. Testemunha precoce disso é sua estreia nacional, na revista *Invenção* nº 4, dirigida por Décio Pignatari e vinculada ao movimento Concretista, onde publica quatro poemas “ligeiros, com a marca da surpresa e grande aproveitamento espacial” (VAZ, 2001, p. 73).

Para Leyla Perrone-Moisés (2000), a lírica leminskiana caracteriza-se por uma dialética entre dois importantes aspectos: (i) aplicação formal rigorosa, interessada na cultura oriental, onde a poesia é elaborada através de tênues jogos formais e efeitos de sentido; (ii) aplicação de uma linguagem coloquial e efeitos palatáveis ao gosto médio, como o humor e a autoironia. A autora nomeou essa dicotomia de “samurai-malandro”

– samurai, a imagem máxima da disciplina; malandro, o antidisciplinado típico (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 55-56). E ela destacou que, como essa divisão não é estática ou estanque, pode-se constituir uma dialética em que características enquadradas num aspecto se confundam com as de outro: “a coloquialidade cuidadosamente deliberada e uma aparente sofisticação formal” (ver PERRONE-MOISÉS, 1994).

Considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, Leminski relaciona sua poética à forma japonesa de uma maneira muito particular – o haikai é uma experiência de simplicidade sensorial. Para Leite (2012, p. 141), “uma das peculiaridades do autor é sua capacidade de percepção sensorial e de síntese intelectual, que ele expressa principalmente em seus haicais e poemas curtos”. Além disso, uma intensa “afinidade com a estética zen, centrada nas fases da natureza, no tempo presente e nas descobertas do acaso, dá um tom ora enigmático ora humorístico às suas composições” (LEITE, 2012, p. 141). O haikai funciona para Leminski, segundo Campos (1972, p. 65), como “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, e sucinto. O poeta, que utiliza elementos básicos da técnica de Matsuo Bashô, “parte de um cenário geral para um cenário particular, sugerindo sempre uma ação que acontece no presente — o retrato de um momento de êxtase, como uma pintura de imagens” (KANEOKA, 2008). Para Nakaema (2011, p. 255),

diferentemente do haikai japonês da Escola de Bashô, o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haicais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há, nos poemas de Leminski, o termo sazonal *kigô*³ ou o ideal zen budista de iluminação.

³ O "tema da estação", que em japonês recebe o nome de *kigô*, é uma referência sazonal ligada ao tema das estações do ano, "o termo aparece no haikai para mostrar ao leitor em que estação ele foi escrito. Outono, primavera, verão, inverno, tudo o que puder ser relacionado e que possa fornecer alguma conexão informacional: folhas, chuva, neve, frio, lago, sapo" (ver: FRANCHETTI; DOI, 2013; LEMINSKI, 1983a; PAZ, 1976; CAMPOS, 1972).

2 Paulo haijin

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra (LEMINSKI, 2002, p. 174)⁴

A originalidade de Leminski transcende os limites da sua época, e a multiplicidade de sua atividade criativa é de difícil classificação. O poeta, com êxito, absorve tanto a abordagem estrutural-tecnicista da poesia concreta quanto o orientalismo e o modo de vida “zen”, que marcou a contracultura na segunda metade do século XX. Seu haikai representa um importante momento de adaptação da forma e do gênero poético do Japão à língua portuguesa. Para Franchetti (2008, p. 266),

Muitos dos seus poemas têm, inconfundível, um claro “sabor de haikai” e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras. De modo que, no que diz respeito à tradição brasileira, o seu haikai representa um momento de espetacular adaptação da forma e do gênero ao português.

Ele, como um *haijin*,⁵ procura combinar a ênfase da técnica da montagem ideogramática com o apelo tradicional japonês de radicar o haikai numa prática, isto é, de vê-lo como um caminho de vida, uma forma de trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a com a exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensorial mais elementar. O poeta propõe uma busca constante do autoconhecimento, eleva o seu haikai à condição do que é conhecido no Japão como *kadô*, ou *caminho da poesia* — “crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas” (GUTTILLA, 2009, p. 8). Leminski inventa uma vertente própria, zenista, que assemelha-se à vertente epigramática, pela liberdade da composição dos versos livres e pela manutenção do terceto, pelo humor e pelo lirismo, e às vertentes tradicionalista e concretistas, de que falaremos adiante.

⁴ Poema extraído do livro *La Vie en Close*, de Paulo Leminski (LEMINSKI, 2002, p. 174).

⁵ *Haijin*, termo japonês que significa: “aquele que escreve haicais” (ver KANEOYA, 2008; NAKAEMA, 2011; FRANCHETTI; DOI, 2013; LEMINSKI, 1983a; PAZ, 1976; CAMPOS, 1972).

3 Haikai japonês no Brasil

Muitos autores se revezam na descrição e definição do haikai como construção de processos linguísticos e paralinguísticos bem estruturados, com preceitos e prescrições normativas rigidamente elaboradas, ou com foco em aspectos mais acentuadamente conceituais e filosóficos (RIBEIRO *et al.*, 2011; GUTTILLA, 2009; CAMPOS, 1972; PAZ, 1976). O haikai brasileiro pode ser classificado em vertentes (RIBEIRO *et al.*, 2011; FRANCHETTI, 2008) das quais destacam-se: “a tradicionalista, a epigramática, a guilhermina, a concretista e a zenista” (RIBEIRO *et al.*, 2011; FRANCHETTI, 2008). Não há uma cisão entre suas origens, mas diferentes tipologias e variações do gênero nipônico no Brasil. As vertentes coexistem e se completam sincreticamente.

A vertente tradicionalista foi disseminada por Nempuku Sato, discípulo de Shiki,⁶ que foi trazido ao Brasil com a missão de difundir no país o tradicional gênero poético japonês (TAVARES, 2019; RIBEIRO *et al.*, 2011). Sato iniciou, no Brasil, um importante trabalho de escrita do haikai, em japonês, junto às comunidades de imigrantes em São Paulo. Ele seguia o modelo de composição poética tradicional: métrica fixa de 5-7-5 sílabas em três versos, utilização do *kireji*⁷ e uso do *kigô*.

Natsukusa ya
Nagenawa ushi o
Etsutsu yuku

Ervas de verão -
Recolho com o laço
Os bois um a um
(SATO, 2003)

Os poemas desta vertente foram escritos com forte rigidez métrica e conceitual. Eles expressam a sensibilidade do poeta que captura um instante

⁶ Shiki, discípulo de Bashô, foi um importante *haijin* da Era Meiji (1867-1902). Teve como objetivo de vida preservar a integridade da poesia japonesa (ver GUTTILLA, 2009, p. 9).

⁷ O *kireji* é traduzido do japonês como "palavra de corte". Pode ser tanto uma partícula expletiva que introduz uma pausa e denota uma dúvida (pontos e travessões), quanto uma emoção diante do acontecimento que inaugura o poema (por exemplo: "ah!" do português).

de transitoriedade, buscando a verdade, a experiência, a vivência direta da natureza. É tão importante representar todos os aspectos do original nipônico que foi criado, segundo Nakaema (2011), uma espécie de kigô japonês adaptado às estações e ao clima brasileiros, em que termos como “acelga, fogos de artifício, azaleia, fogueira, quentão, tainha, entre outros, são exemplos de kigô do inverno brasileiro” (NAKAEMA, 2011, p. 254). Masuda Goga⁸ aprendeu a escrever haikai com o mestre Nempuku e fundou o Grêmio Ipê, ainda existente, a maior referência da vertente tradicionalista.

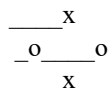
A vertente epigramática associa-se à concepção do haikai como “um quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro, uma impressão” (COUCHOUD, 1916 apud FRANCHETTI, 2009, p. 80). Nesta vertente, a preocupação é mais notavelmente semântica, como a própria palavra epigrama sugere, e interesse nas breves dimensões de um haikai. Couchoud e Afrânio Peixoto são exemplos de autores que adotam o termo “epigrama lírico”. Outros, como Oswald de Andrade, Millôr Fernandes, Carlos Drummond, também são adeptos do haikai epigramático, utilizando temas humorísticos e espirituosos. Como observam Ribeiro *et al.* (2011, p. 225), o epigrama “ora tende para o espírito humorístico, ora para o lirismo. Destaca-se, neles, o tom conciso, retido à organização estrófica e ao humor típico do poema-piada modernista, enfatizando, com ironia, o coloquialismo”. Com Millôr:

Olha,
Entre um pingo e outro
A chuva não molha
(FERNANDES, 2009)

A vertente guilhermina, ou guilhermiana, é uma adaptação que consistiu em manter a forma padrão em terceto, do japonês, com três versos somando dezessete sílabas métricas. O que se destaca nesta vertente é a importância da estrutura formal. Guilherme de Almeida, à margem da vertente clássica tradicionalista de Masuda Goga, atribui novas características ao gênero, convertendo e formatando a poesia nipônica aos conceitos da tradição poética ocidental. Acrescenta-se à versão de Guilherme de Almeida, como analisa Guttilla (2009, p. 15), “uma rima interna no segundo verso,

⁸ Masuda Goga foi um importante haijin no Brasil. Estudioso do haikai, escreveu tanto em português como em japonês. Foi um dos fundadores do Grêmio Haikai Ipê, em maio de 1987 (ver TAVARES, 2019; SOUSA, 2007).

entre a segunda e a sétima sílabas, e outra ligando o primeiro ao terceiro verso”, como representado pelo diagrama abaixo:



O ar. A folha. A fuga.
No lago, um círculo vago.
No rosto, uma ruga.⁹

Além das rimas, o haicai contém um título, fato que gerou polêmica entre os críticos especializados, que sugerem que a adaptação elaborada por Almeida produziu uma espécie de apagamento da singularidade do gênero nipônico, e sua transformação em mera forma, “como espaço de exercício do virtuosismo, quase como se fosse uma espécie de micro-soneto” (ver FRANCHETTI, 2008). Para Leminski (2011, p. 125) a poesia guilhermina da década de 1920 apresenta “um artificioso e maneirista sistema de rimas, que não existem em japonês (o superego parnasiano do soneto era muito forte...)”.

A vertente concretista surge na década de 1950, quando o Grupo Noigandres explora uma poesia atenta à distribuição espacial que caracteriza o ideograma japonês (ver CAMPOS, 1977). A tendência é observar o haicai não do ponto de vista da tradição temática japonesa, mas de sua técnica. Os poetas desta vertente realizaram diversas traduções que, longe de se comportarem como cópias do modelo nipônico original, são transcrições, recriações com rasuras, distorções e manipulações do texto fonte. Foram os poetas concretos que introduziram o haicai como objeto de estudo no âmbito acadêmico e como uma efetiva possibilidade de transformação poética brasileira. É interessante perceber que, como afirmam os autores Ribeiro, Coelho e Rosa (2011, p. 220), “a maioria das vertentes do haicai nacional não adota a métrica normativa tradicional de 5-7-5 sílabas”. A vertente concretista é exemplo de uma posição que negligencia uma métrica fixa. Para os criadores dessa vertente, trata-se de uma “arbitrária disposição ocidental corriqueira em tercetos, [legitimando] outros arranjos espaciais mais conforme à arquitetura da peça” (CAMPOS, 1972, p. 66), visto que, o haicai original japonês “é escrito numa única linha vertical” (CAMPOS, 1972, p. 66). Um notável exemplo é a tradução de Bashô, por Haroldo de Campos:

⁹ Esquema diagramático e poema extraídos do artigo (Des)construindo Haicais: O entrelugar na poesia de Mario Quintana e Paulo Leminski (RIBEIRO *et al.*, 2011).

o velho tanque
 rã salt'
 tomba
 rumor de água¹⁰

A vertente zenista surge na década de 1960. De acordo com Franchetti e Doi (2013, p. 52), a vertente nasce da “convergência da difusão do zen e da aproximação tecnicista de Haroldo de Campos”. Para esta vertente, o haikai deve “possuir a concisão, a condensação, a intuição e a emoção – concepções geradas pela inspiração no zen budismo” (GOGA, 1988, p. 37). Paulo Leminski adere à filosofia zen-budista e torna o haikai uma prática para a obtenção do satori,¹¹ e ao mesmo tempo incorpora vanguardas ocidentais, “o concretismo, a contracultura dos anos 1960, a tropicália e a poesia marginal” (RIBEIRO *et al.*, 2011, p. 227). Segundo Leminski (2011, p. 143), seu haikai “é também feito através de uma máquina, sua estrutura formal. O que é um esquema formal senão uma máquina mental?”.

4 Poeta-cidade

Conheço esta cidade
 como a palma da minha pica.
 Sei onde o palácio
 sei onde a fonte fica,
 Só não sei da saudade
 a fina flor que fábrica.
 Ser, eu sei. Quem sabe,
 esta cidade me significa
 (LEMINSKI, 2002, p. 181)¹²

“Curitiba é minha ecologia” (LEMINSKI, 1982): “eu jamais consegui morar em outro lugar por muito tempo. Agora, aos 40 anos, estou

¹⁰ Tradução de Haroldo de Campos do haikai de Matsuo Bashô. Haikai original em japonês: furuie ya/kawazu tobikomu/mizu no oto. Tradução literal: O velho tanque/Uma rã salta/Barulho de água. Tradução de Haroldo de Campos extraída do livro *A arte no horizonte do provável* (CAMPOS, 1972).

¹¹ Termo utilizado na filosofia zen, que indica um estado que “é aqui e agora, um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro – e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta – se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade” (PAZ, 1976, p. 160).

¹² Poema extraído do livro *La vie en close* (LEMINSKI, 2002, p. 181).

mais tranqüilo, pois descobri que sou como o pinheiro, que não se pode transplantar” (VAZ, 2001, p. 53). Para Vaz (2001, p. 56), a ligação de Leminski “com a cidade e suas raízes sempre foi de alta voltagem e determinante em sua obra. Leminski e Curitiba se parecem em suas modernidades e formação genética”. Segundo Novaes (2003, p. 82), a “relação entre Leminski e a cidade de Curitiba é tema recorrente na [sua] obra. Essa atitude aproxima-o de outros autores que criam com algumas cidades, bairros e ruas, uma tal intimidade que fazem com que estes elementos tornem-se parte integrante de suas vidas e de seus escritos”. Para a autora,

ele [Paulo Leminski] trava com a cidade de Curitiba uma ambígua luta: amor e ódio, liberdade e limites, reconhecimento e rejeição, extensão do corpo e recolhimento do espírito, encaixe e desencaixe. É possível imaginá-lo muitas vezes como o trapeiro de Baudelaire, descrito por Benjamin: “Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos [...] é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça”. (NOVAES, 2003, p. 84-85)

De acordo com Vaz (2001, p. 53), “a cidade de Curitiba, assim como todo o universo que o cercava, vai aparecer em vários momentos de sua obra, seja em forma de poemas, ensaios ou – o que aconteceria com mais frequência – entrevistas publicadas em jornais e revistas”. O poeta procura, sob aspectos experimentais de linguagem, construir uma identidade curitibana unívoca –

a fala curitibana é desornada de aparatos musicais berrantes. É seca e concisa, como o conjunto de pertences de um tropeiro, como a araucária imóvel ao vento, como o gosto do pinhão, nossa fruta totêmica. O curitibano não fala bonito. Fala exato. Ou, como diz o orgulho local da cidade que teve a primeira Universidade do país: a gente fala como se escreve. (VAZ, 2001, p. 58)

Para Perrone-Moisés (1994, p. 52), “a Curitiba de Leminski, onde o poeta vive e é professor de judô, não é uma prisão, mas apenas o ponto de partida, o lugar de onde se olha o mundo para recriá-lo em versos”. Há, em *Quarenta Clics em Curitiba*, um excelente exemplo desta relação, “em que a referência é, sobretudo, a cidade ou parte dela” (SUZUKI, 2005, p. 126).

É um experimento inovador em muitos sentidos para Leminski, seu primeiro trabalho colaborativo, intermediático, onde sua Curitiba paratática¹³ é o tema.

5 *Quarenta Clics em Curitiba*

Um poeta Maior curitibano, louco para botar seu bloco na rua, apenas com uma hermética obra na praça por ele próprio editada (Catatau - 1974). Um famoso fotógrafo do eixo Rio/São Paulo – Jornal do Brasil, Manchete, etc – vindo morar em Curitiba, por obra do destino. Um editor/ em projeto, louco pela obra dos amigos tresloucados, que se propõe a divulgá-los, à qualquer custo (MELLO apud LEMINSKI, 1990)¹⁴.

Figura 1 - *Quarenta Clics em Curitiba*



(LEMINSKI; PIRES, 1990)

¹³ Parataxe em Gramática: parataxe, em oposição a hipotaxe, significa uma sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa. Em Literatura, corresponde ao uso preferencial, em linguagem falada ou escrita, de frases curtas e simples, normalmente sem conjunções coordenativas ou subordinativas.

¹⁴ Garcez Mello foi o editor do *Quarenta Clics em Curitiba*, nas duas edições da obra, participando da segunda também como fotógrafo, já que duas fotos originais de Jack Pires foram perdidas, não podendo ser remontadas. Esta citação faz parte do texto de apresentação do editor sobre o projeto de Leminski e Pires.

Quarenta Clics em Curitiba, publicado um ano depois de Catatau,¹⁵ tem um formato de livro-caixa ou livro-objeto. O volume, quadrangular (24cm x 24cm), apresenta quarenta pranchas soltas, sem numeração, onde quarenta fotografias, de Jack Pires, e quarenta haicais, de Paulo Leminski, dividem, em duplas, o mesmo espaço de leitura.¹⁶ A arquitetura do livro-caixa, sua estrutura solta e sem numeração, impede uma sequencialização orientada de leitura, e cria o que pode ser interpretado como um deslocamento por ruas sem endereço, numa Curitiba sem centro, des-hierarquizada. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, ou sequências narrativas, o fotolivro¹⁷ “recria” o ato de passear pela cidade, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por instantes independentes da cidade do poeta (ver FERNANDES; QUEIROZ, 2018, 2019). Leminski escreveu no prefácio:

Jack Pires me convidou para sua festa e nessa festa havia pipoqueiros, menores abandonados, gente do êxodo rural jogada pelas praças pensando no destino, vagabundos, mendigos, biscateiros. Uma Curitiba popular, cotidiana, cômica, dramática, trágica. “Fotografia” quer dizer “escrever com a luz”. Fotos. Grafeim. É o que Pires faz. Um poeta que escreve com a luz. Logo vi. Aproximamos fotos e poemas como ideogramas japoneses. Entre foto e poema – a faísca de uma nova poesia. Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já. E deu certo. Esperamos Pires e eu, que tenha dado certo (LEMINSKI; PIRES, 1990; VAZ, 2001, p. 215).

¹⁵ Catatau (1975) foi publicada depois de oito anos de elaboração. É considerada uma das prosas mais experimentais pós-Guimarães Rosa, pós-Galáxias de Haroldo de Campos. "No Catatau, como nas Galáxias, a linguagem é experimentada em seus limites extremos" (NOVAIS, 2008, p. 13). Ver também (LEMINSKI, 2010).

¹⁶ Por "espaço de leitura" queremos designar a(s) página(s) do livro em que estão impressos fotografia e poesia verbal. No caso do *Quarenta Clics*, uma fotografia é impressa ao lado ou abaixo de um poema-haicaí.

¹⁷ Fotolivros são livros nos quais "as fotografias perdem suas características fotográficas próprias e tornam-se partes, traduzidas em tinta de impressão, de um acontecimento dramático chamado livro" (BOOM; PRINS, 1989, p. 12). No *Quarenta Clics*, os foto-poemas são processos semióticos gerados a partir de relações entre imagens fotográficas, poesia verbal, e diversas propriedades relevantes da página, como fonte tipográfica, distribuição dos espaços gráficos vazios, entre outras. Isolada, a imagem fotográfica é parte de um processo semiótico muito distinto (ver FERNANDES *et al.*, 2015).

Quarenta Clics é constituído por haicais zenistas, com grande variedade de estruturas. Eles são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade observado nas fotos, podendo ser diretamente comparados às cenas, e/ou às capturas de cenas, em instantâneos cuja trivialidade mundana assemelha-se aos instantes fotografados. Há, nas fotografias de Pires, um tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, seus jogos de sombras e planos, não permitem inferir o momento de cada instante capturado, nem há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos. No fotolivro, poeta e fotógrafo estão submetidos à captura do momento decisivo bressoniano¹⁸ – “o poeta haijin não descreve, mas elabora em um golpe de linguagem o instante, transformando uma experiência em linguagem poética. O fotógrafo captura um instante, ou mesmo, uma experiência e os aprisionam em forma de imagem fotográfica” (FONTANARI, 2011, p. 32). O instante em Curitiba é o elemento de combinação intermediática, fotografia-haikai, em cada prancha e entre as pranchas. Esta combinação intensifica o passeio des-hierarquizado por Curitiba, pela cidade paratática, numa imersão intermediática em acontecimentos corriqueiros. Através de cenas triviais – refeições servidas em horários fixos e em lugares tradicionais, frutas colhidas e expostas em feiras, pessoas em praças, pássaros mantidos presos em gaiolas, a visita ao zoológico, a hora do café... –, as pranchas funcionam como reconstrução do espaço urbano cotidiano de Curitiba. Vaz (2001, p. 215) relembra como foram escolhidos poemas e fotografias:

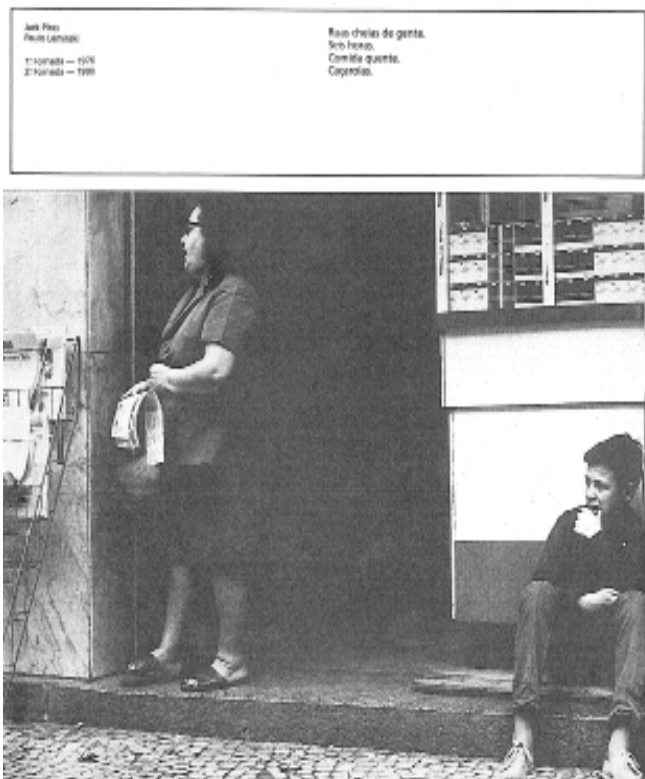
Logo na primeira conversa entre eles, surgiria a idéia de uma edição misturando fotos e textos. O projeto visava a aproveitar os flagrantes da cidade que o veterano fotógrafo Jack Pires vinha coletando há mais de um ano. Leminski conhecia as fotos e via poesia nelas. Jack era paulista e durante os anos 50 e 60 trabalhara nas grandes revistas nacionais. Era um especialista em imagens do cotidiano, fotos de gente do povo [...] Jack fazia parte da turma. Foi assim que certa vez ele apareceu na Cruz do Pilarzinho com dezenas de fotos 18 x 24, que seriam espalhadas pelo chão para permitir uma visão global do material. Leminski buscou uma pasta de poemas no escritório e, junto com Alice, passaria horas selecionando os textos que se identificavam melhor com as fotos. No final estava concebida a caixa “Quarenta Clics em Curitiba”, reunindo quarenta fotos e quarenta poemas.

¹⁸ Sobre "momento decisivo" ver Henri Cartier-Bresson (1908-2004), importante fotógrafo francês do século XX. Autor de "Images à la Sauvette", publicado em inglês sob o título "The Decisive Moment" (1952).

Na prancha abaixo (Figura 2), foto-haikai capturam um desses instantes: uma senhora de pé, um balcão ou banca de jornais, um jovem sentado ao lado. O poema, um quarteto de eventos que se acumulam fragmentariamente: refeições em horários fixos, em lugares tradicionais da cidade. Haikai e foto comportam-se como coincidências tempo-espaciais de acontecimentos aparentemente independentes e sem importância. Segundo Suzuki (2005, p. 126), a prancha

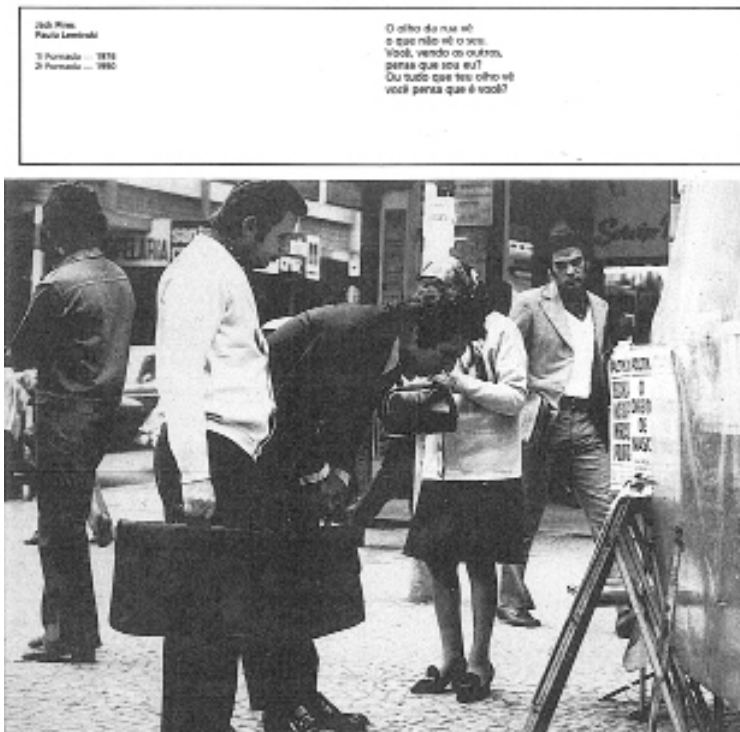
“é um flash da cidade. Particularmente, uma fotografia do centro, onde o movimento é maior. No entanto, a presença das caçarolas nos chama a atenção para a possibilidade do bairro, onde as famílias, às seis horas, realizam o preparo do jantar”.

Figura 2 - Reprodução da prancha com o haikai:



Ruas cheias de gente./Seis horas./Comida quente./Caçarolas (LEMINSKI; PIRES, 1990)

Figura 3 - Reprodução da prancha com o haikai:



O olho da rua vê/o que não vê o seu./Você, vendo os outros,/pensa que sou eu?/Ou tudo que teu olho vê/você pensa que é você? (LEMINSKI; PIRES, 1990)

Nesta prancha (Figura 3, acima), senhores com suas maletas leem as manchetes dos jornais e revistas pendurados na banca. Sobre o poema, Suzuki (2005, p. 127) afirma,

o olho da rua pode ser interpretado como os que vivem a rua, o burburinho criativo dos boêmios, dos poetas; sobretudo, os que foram alijados do padrão genérico e normalizador. Um olho que é um olhar: matizado com novas possibilidades de identificação, sobretudo porque expande os limites das unidades no conjunto. Quem sabe porque consegue, em si, delimitar mais as partes em que se compõe e, a partir delas, criar a identidade com as partes que identifica como semelhante a cada uma das suas. Uma vivência da cidade para além dos limites rígidos da alienação imposta pela reprodução do capital. Uma vivência do não repetitivo, do insurgente, do residual, do incomum. Um olhar minucioso que não se identifica com o olhar dos que não vivem as sutilezas para além do dia-a-dia repetitivo do trabalho na cidade, pois é muito mais denso por conta de suas vivências.

O haikai, abaixo (Figura 4), a experiência de um dia de domingo, feito de recortes em justaposição, descreve dois eventos simultâneos e paralelos (“domingo/canto dos passarinhos”). Uma trivialidade, uma mulher observa passantes num banco de praça com suas sacolas. Silva (2015, p. 190) destaca o instante bressoniano preciso da captura fotográfica e o aspecto trivial do poema – “a cena de uma mulher sentada num banco de praça com sacolas de compra ao lado, e olhando à sua frente. Desejos e frustrações lampejam da tessitura dos pequenos relatos sobre as trivialidades da vida como uma resposta rápida à representação do instante fotográfico”. Para Silva (2013, p. 4-5):

O que se percebe na produção leminskiana, de modo geral, são formas diferentes de estar no espaço urbano, e os exercícios de subjetividade mobilizam a convivência com todos os seus excessos – sinais, placas, espaços simbólicos, vias públicas, propagandas, grafites – mas, ao mesmo tempo, eles mantêm com a cidade uma relação que fundamenta as experiências vividas. O que esclarece o fato de tais experiências se pautarem naquilo que denominamos realidade imediata e por esta ser a mesma vivência das pessoas comuns que se deslocam frequentemente para viver, trabalhar e divertir-se. Os deslocamentos vão implicar experiências também instáveis e pôr em foco aspectos do cotidiano, como o comum e o transitório. É por meio de versos concisos – marcantes em sua escrita poética – que o espaço urbano se configura como uma captura em direção ao instantâneo, apreendendo as imagens que vêm apenas em flashes, num nível de fragmentação mais “desnortado” porque, nesse poeta, é a sacada e o imprevisto que dão o tom.

Figura 4 - Reprodução da prancha com o haikai:



Domingo/Canto dos passarinhos/Doce que dá pra por no café (LEMINSKI; PIRES, 1990)

6 Considerações finais

Leminski assume claramente uma posição de intervenção na cidade – “a cidade é uma página” (LEMINSKI, 1982) –, um convite à escrita de outro texto, aberto às influências de sua relação com Curitiba. Ele fez parte do movimento cultural e intelectual local, da música e da poesia, tornou-se frequentador assíduo dos bares e bibliotecas, se assumiu como intelectual em movimento, ocupante da cidade. A rua como um lugar determinante e dialógico. Leminski é um intelectual que se mistura, que afeta e se deixa afetar pela cidade. Para Vaz (2001, p. 53), “a cidade de Curitiba, assim como todo o universo que o cercava, vai aparecer em vários momentos de sua

obra, seja em forma de poemas, ensaios ou – o que aconteceria com mais frequência – entrevistas publicadas em jornais e revistas”.

Quarenta Clics em Curitiba é o mais notável experimento intermediático (poesia-fotografia) do poeta sobre a vida citadina, as praças, as ruas de sua cidade. O registro imediato do cotidiano, aspecto recorrente próprio da poesia marginal – “a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos” (HOLLANDA, 1992, p. 98) –, e o convite feito ao observador/leitor para realizar, sobretudo participar, juntamente com o fotógrafo e com o poeta, desse passeio sem destino definido por haicais intermediáticos da capital paranaense.

Referências

BOOM, M.; PRINS, R. *Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. Haicai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 55-62.

CAMPOS, Haroldo de. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 384-385.

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

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. O altersense do haicai. *Letras de hoje*, [s. l.], v. 53, n. 2, p. 297-305, jul. 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.30083>.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. Relação foto-poesia em fotolivros de literatura: uma análise do *Quarenta clics em Curitiba*. *Revista Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 1137-1166, 2019. DOI: <https://doi.org/10.17851/2237-2083.27.3.1137-1166>.

FERNANDES, Ana Luiza; VITORIO, Ana Paula; QUEIROZ, João. *Quarenta Clics em Curitiba*: os haicais intermediáticos de Leminski e Pires. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.19, n.1, p. 14-27, 2015.

FERNANDES, Millôr. [Haicai]. In: MARINS, José. Haicais em dicionário guarani-português. *Caqui*: revista brasileira de haicais, [s. l.], 2009. Disponível em: <https://www.kakinet.com/cms/?p=285>. Acesso em: 21 set. 2021.

FONTANARI, Rodrigo. Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haicai. *Revista Entretextos*, Londrina, v.11, n.2, p. 28-45, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. O Haicai no Brasil. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/mxQMR6Cq3XxrWTZjF6czPYL/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 21 set. 2021

FRANCHETTI, Paulo. Posfácio. In: QUINTANA, Mario. *O livro de haicais*. São Paulo: Globo, 2009.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. *Haikai: antologia e história*. São Paulo: Unicamp, 2013.

GOGA, Hidekazu Masuda. *O haicai no Brasil*. Tradução: José Yamashiro. São Paulo. Oriente, 1988.

GUTTILLA, Rodolfo. *Boa companhia: haicai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KANEOYA, Iochihiko. O haikai, haicai ou haiku. *Nipocultura*, [s. l.], 2008. Disponível em: <http://www.nipocultura.com.br/?p=242>. Acesso em: 15 set. 2020.

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

LEMINSKI, Paulo. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983b.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. Diálogo. [Entrevista cedida a] Almir Feijó. In: LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: Seleção e organização de Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 1994. p. 9-32.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista: Paulo Leminski. In: MILLARCH, Francisco (org.). *Tabloide Digital: 35 anos de jornalismo sob a ótica de Aramis Millarch*. Curitiba: Altermedia, 1982. Disponível em: <http://www.millarch.org/audio/paulo-leminski>. Acesso em: 15 set. 2020.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LEMSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta cliks em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1990.

NAKAEMA, Olivia Yumi. Haicais de Paulo Leminski: uma abordagem semiótica. *Caderno de Pesquisa Graduação de Letras USP*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 252-260, jan./jun. 2011.

NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. 2003. 262f. Tese (Doutorado em História, Cultura e Sociedade) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24612>. Acesso em: 21 set. 2021

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski*. 2008. 383f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7DHF3S>. Acesso em: 21 set. 2021

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Em voz alta. In: LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: seleção e organização de Paulo Leminski*. Curitiba: Editora UFPR, 1994. p. 51-58.

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

RIBEIRO, Thales de Medeiros; COELHO, Celso Francisco Maduro; ROSA, Cibele Moreira Monteiro. (Des)construindo haicais: o entre-lugar na poesia de Mario Quintana e Paulo Leminski. *Travessias*, Cascavel, v. 5, p. 213-235, 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5585/4303>. Acesso em: 21 set. 2021

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo. *123 Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 121-141, 1999. DOI: <https://doi.org/10.5380/rel.v52i0.18946>.

SATO, Nempuku. Alguns haicais. *Caqui: revista brasileira de haicais*, [s. l.], maio 2003. Disponível em: <http://www.kakinet.com/caqui/nempukuh.shtml>. Acesso em: 21 set. 2021.

SILVA, Rosimar Araújo. Cartografias Urbanas: uma leitura da cidade em Manuel de Freitas e Paulo Leminski. In: ALVES, Ida; ANCHIETA, Marleide (org.). *Grafias da cidade na poesia portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 186-197.

SILVA, Rosimar Araújo. O espaço urbano em 40 cliks: uma perspectiva poética. In: XIV SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA/ IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA. *Anais* [...]. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 1-10.

SOUSA, Tatiane. *Haikais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

SUZUKI, Júlio César. Geografia e literatura: uma leitura da cidade na obra poética de Paulo Leminski. *Revista da ANPEGE*, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 115-142, 2005. DOI: <https://doi.org/10.5418/RA2005.0202.0010>. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/6619/3618>. Acesso em: 21 set. 2021

TAVARES, Débora Fernandes. *Grêmio Haikai Ipê: um desdobramento do haikai no Brasil*. 2019. 196f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 29 de junho de 2021.



Cartesius dissoluto

Dissolute Cartesius

Danilo Bernardes Teixeira

Faculdade Cásper Líbero (FCL), São Paulo, São Paulo / Brasil

danislau@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9922-9379>

Resumo: No romance *Catatau*, de Paulo Leminski, uma personagem reconhecível se projeta: Renatus Cartesius, produtor do imenso solilóquio que constitui a totalidade do texto, parece corresponder a René Descartes, o famoso matemático francês do século XVII. Postado sob uma árvore do Jardim Botânico de Recife, entre as lentes de sua luneta e o cachimbo de erva narcótica que vorazmente aspira, Cartesius toma contato com a selvagem natureza brasileira, ainda que (cartesianamente) organizada sob as formas de um jardim zoobotânico. Este artigo pretende investigar, a princípio, o modo pelo qual o romance-ideia de Leminski agencia esse inevitável contraste entre dois Descartes: o Descartes da história da filosofia, autor das *Regras para a direção do espírito*, e o desregrado Cartesius da situação ficcional engendrada por Leminski. Para realizar tal investigação, este artigo procurou se ater a algumas passagens do romance, com o intuito de checar os modos pelos quais a paródica e carnavalesca figuração de Descartes se baseia em uma anticartesiana dissolução da integridade egoica da personagem, gerando, com isso, muito mais que superficial humorismo. Antes, o artigo defende a hipótese de que, com a dissolução da figura de Descartes, o romance esboça antropofágica reação aos processos coloniais a que o Brasil teria sido exposto, ao longo de sua história. Tal reação, contracolonizadora, se sustenta na medida em que associa o esfacelamento egoico de Cartesius ao impacto causado por uma exuberante natureza que, por sua hiperbólica constituição, não se submete às quadraturas impostas pelo pensamento europeu – de que Descartes se faz emblema.

Palavras-chave: Paulo Leminski; *Catatau*; René Descartes; literatura brasileira; estudo de personagem; filosofia.

Abstract: In Paulo Leminski's novel, *Catatau*, a recognizable character is projected: Renatus Cartesius, the immense soliloquy's producer that constitutes the entire text, seems to correspond to René Descartes, the famous 17th century French mathematician. Standing under a tree at the Recife Botanical Garden between the lenses of his bezel and the narcotic weed pipe he voraciously smokes, Cartesius makes contact with the wild Brazilian nature, although (Cartesian) organized in the form of a zoobotanical garden. This article intends to investigate at first the way in which Leminski's novel-idea handles this inevitable contrast

between both Descartes: Descartes from the History of Philosophy, author of *Rules for the Direction of the Mind* and the intemperate Cartesius from the fictional situation engendered by Leminski. To conduct such an investigation, this article sought to stick to some passages of the novel in order to check the ways in which Descartes's parody and carnival figuration are based on an anticartesian dissolution of the character's egoic integrity, thus generating much more than superficial humor. Rather, the article defends the hypothesis that with the dissolution of Descartes's figure, the novel outlines an anthropophagic reaction to the colonial processes to which Brazil would have been exposed throughout its history. This counter-colonizing reaction is sustained insofar as it associates Cartesius's egoic disintegration with the impact caused by an exuberant nature, which due to its hyperbolic constitution, does not submit to the quadratures imposed by the European thought – of which Descartes becomes an emblem.

Keywords: Paulo Leminski; Catatau; René Descartes; Brazilian literature; character study; philosophy.

1 Personagens reconhecíveis

A observação do conjunto de textos em prosa narrativa publicados em vida por Paulo Leminski permite ver uma reveladora convergência: em todas essas obras, aparecem personagens que se associam a uma “pessoa real”. Em *Catatau*, o protagonista Renatus Cartesius corresponde ao filósofo René Descartes. Artyczewski, por quem Cartesius espera, corresponde a Crestoffle d'Artischau Arciszewski, militar de origem polonesa que, a serviço da Companhia das Índias Orientais, residiu no Brasil por alguns anos. Occam, o monstro que completa o exíguo quadro de personagens do romance, apesar de sua característica de “personagem descarnado”, meramente semiótico, também parece corresponder a uma pessoa real: o monge Guilherme de Ockham (1300-1349), autor de estudos sobre teologia e filosofia. Com o romance *Agora é que são elas*, de 1984, o mesmo se processa: aparece o Dr. Propp – na realidade, Vladimir Propp (1895-1970), autor da *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1928.

O mesmo se poderá dizer, obviamente, das quatro biografias produzidas por Leminski, no período subsequente à publicação do *Catatau*. Em 1983, o autor lança o texto sobre o poeta japonês Matsuo Bashô. Em 1984, quando publica *Agora é que são elas*, volta-se para a figura máxima do cristianismo: lança *Jesus a.C.* Em 1985, dedica a atenção ao poeta catarinense Cruz e Sousa, com *O negro branco*. Completa a tetralogia no ano seguinte, com *Trótski: a paixão segundo a revolução* (1986).

Eis aí um dado considerável: em todas as publicações em prosa realizadas pelo escritor, desde a estreia com o *Catatau* até a edição da biografia sobre Trótski, mais de uma década depois, aparecem personagens que evocam pessoas reconhecíveis. As coincidências, porém, não se esgotam nesse ponto. Um outro dado une as figuras para as quais se volta a prosa leminskiana: todas são produtoras de mensagens que permaneceram, com o correr dos séculos e das décadas, como texto de relevância histórica. Descartes escreveu livros; Bashô e Cruz e Sousa são poetas; Jesus Cristo é Jesus Cristo: orador, ao que tudo indica, dos mais convincentes; Propp é teórico da Literatura, assim como Trótski. Ockhan, um tratadista medieval. Arciszewski, poeta.

Certamente, esse não será um dado casual. Primeiro, por uma questão estatística, haja vista a frequência do procedimento na prosa leminskiana. Ao que tudo indica, Leminski nutre uma certa preferência por “personagens reais”, sobretudo aquelas cujas vidas se viram marcadas pela experiência com o signo linguístico. Segundo, por uma questão de método: é tentadora uma investigação em torno da hipótese segundo a qual Paulo Leminski baseie sua produção narrativa nesse procedimento.

2 O contato preliminar entre leitor e personagem

Fazendo constar, em suas narrativas, “personagens reais”, Leminski inevitavelmente mobiliza o conhecimento prévio do leitor a respeito de cada uma dessas figuras e dos textos que produziram em vida. Isso quer dizer: dificilmente a experiência de leitura se iniciará no momento em que se abra o livro pela primeira vez. O suposto conhecimento prévio a respeito da personagem acaba por estabelecer um diacronismo, através do qual seja possível considerar um momento preliminar (em que o leitor toma contato e “amadurece” uma visão a respeito da figura abordada) e o momento presente, da leitura, em que encontra uma nova e surpreendente figuração.

As surpresas fatalmente estarão presentes, uma vez que três instâncias, mais ou menos estáveis, constam no jogo: 1) a imagem que o leitor guarda a respeito da “pessoa real” a que corresponde cada uma das personagens, bem como das mensagens produzidas em vida por essa pessoa; 2) a figuração realizada a partir da experiência de leitura do texto; 3) a (já inalcançável) pessoa real evocada pelas narrativas e a rede de acontecimentos que supostamente teriam composto sua vida. Aplicando essa

distinção ao Descartes de *Catatau*, três figuras se projetariam: a primeira, a do filósofo, conforme imaginado pelo leitor, antes da experiência com o romance. A segunda, uma imagem que se constrói por meio da experiência com o texto. E, por fim, uma terceira, já inacessível: a pessoa empírica do pensador francês.

3 Conhecimento prévio, frustração posterior

O conhecimento prévio de um ou outro dado a respeito das personagens inevitavelmente estabelecerá uma baliza, uma referência, da qual a figuração leminskiana se afastará ou se aproximará, gerando uma experiência que pode ir da convergência ao descompasso, do atendimento de uma expectativa a uma frustração completa, mas de qualquer maneira produzindo surpresa (na maior parte das vezes, humorística).

Renatus Cartesius, protagonista do *Catatau*, será surpreendente a cada palavra que pensa/profere, e muito dessa surpresa advém de sua correspondência (ou falta de correspondência) com René Descartes. O emissor é identificado pelo texto do romance já na primeira linha, de modo a gerar o reconhecimento imediato do leitor (através da referência ao *cogito* cartesiano),¹ mas o correr das páginas e o desenvolvimento do longo solilóquio inevitavelmente produzirão estranhamento – em primeiro lugar pela singularidade estilística do texto, mas também, e como decorrência disso, pelas surpresas envolvidas nesse jogo em que uma instância ficcional parece não corresponder a um dado “real”.

É no âmbito desse contraste que a personagem acaba por se definir (ou melhor, se redefinir, ao que, paradoxalmente, se indefina), emergindo entre as duas pontas de um eixo a que falta qualquer tipo de mediação: de um lado, uma imagem do Descartes histórico, previamente figurada pelo leitor; de outro, as formulações da personagem do romance, que constituem o único e delirante dizer projetado pelas páginas do *Catatau*. A surpresa vem do contraste entre os elementos das duas pontas: não seria de se esperar que um texto daquela natureza fosse produzido por um emissor como o René

¹ “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, — vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais.” (LEMINSKI, 2004a, p. 13)

Descartes da história da filosofia. Ao que tudo indica, o “barrocodélico”² solilóquio de Cartesius não condiz com o pensamento do matemático e filósofo das ideias claras e distintas.

Diante de tantos contrastes, uma figura como Descartes, verdadeiro patrimônio da história do pensamento europeu, “renasce” para o leitor (René/Renatus: “renascido”). Não porque se transforme com o correr das páginas – o Cartesius da última linha parece ainda ser o delirante personagem da abertura do romance –, mas porque não se ajusta a uma imagem previamente definida e consolidada como “ponto pacífico” da história da filosofia.

4 Desconstruindo Descartes

No *Catatau*, tal processo de desconstrução (e a relativização que lhe serve de base) será determinado por uma experiência da personagem com o espaço. O romance faz supor – e apenas faz supor, uma vez que a voz enunciativa não se pronuncia a respeito – que Descartes se transforma com o deslocamento: seria um na Holanda, outro no Brasil. O primeiro não produziria surpresa: seria o “Descartes de sempre”, agindo e pensando mais ou menos de acordo com um padrão desenvolvido por ele mesmo. Já o Descartes do Brasil, excessivo, surpreende a cada fala que profere.³

A experiência com o tempo exercerá semelhante influência sobre a personagem. Suas construções mentais, consolidadas no passado, parecem não encontrar aderência na experiência presente. De nada lhe servem os

² A expressão é de Haroldo de Campos (1989).

³ É claro que essa transformação faz com que a inteligência do texto se amplie, incidindo não apenas sobre um processo pessoal (o de Descartes), mas também sobre a dimensão espacial em que tal transformação se realiza. Nesse sentido, o Brasil, por suas supostas características de espaço selvagem, primitivo, bestial, é figurado como um ambiente incapaz de validar o pensamento cartesiano. A questão será inevitável: que tipo de espaço, ou de realidade, seria capaz de comprometer tão radicalmente o discurso cartesiano? Indiretamente, Leminski cria, através do seu romance, a ocasião para que se manifeste uma certa – ou, ainda que expressiva, incerta – imagem do Brasil. A esse respeito, afirma José Miguel Wisnik (KASPCHAK, 1999): “*Catatau* traz questões fundamentais e antecipa, de forma original, uma interpretação da realidade brasileira a partir do mote central do texto: a hipótese de Descartes (filósofo francês René Descartes) ter vindo ao Brasil com Maurício de Nassau (militar holandês que ocupou o Nordeste no século XVII). Esta intuição do Leminski tem consequências filosófico-literárias que o colocam entre os grandes intérpretes do Brasil, como Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade e Guimarães Rosa”.

esquemas, fórmulas, métodos, diante de um objeto que, por sua exuberância, esquivava-se a qualquer tipo de apreensão racional. O que Descartes manifesta, por meio de suas formulações, será índice dessa crise, vivida por uma subjetividade insegura e desconcertada (em nada condizente com a imagem de um pensador que pretendeu se guiar pelas certezas tomadas de empréstimo das ciências matemáticas).

A propósito dessa incapacidade de aderência de uma construção do passado a uma experiência presente, Leminski (2004b) menciona a “eterna inadequação dos instrumentais consagrados, face à irrupção de realidades inéditas”. Todo o projeto narrativo do autor parece girar em torno da elaboração de situações em que tal inadequação se manifesta. No romance, isso se realiza nas mais diversas camadas da experiência romanesca, envolvendo não apenas o impasse da personagem, incapaz de aplicar seu cartesianismo à “monstruosidade” do Jardim Botânico, mas também a perplexidade do leitor, igualmente incapaz de aplicar uma imagem cultivada no passado a um Descartes não menos “monstruoso” e surpreendente.

5 O impasse de Descartes

É frequente que se interprete a situação encenada pelo romance-ideia *Catatau* como um momento de impasse, desencadeado pela incapacidade do pensador estrangeiro de aplicar seus conceitos e métodos à natureza que encontra no Jardim Botânico de Recife. O próprio Paulo Leminski (2004b) afirma algo nesse sentido: “o *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso de leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico”. De fato, não é raro que a personagem emita, em algumas passagens, sinais de perplexidade, mesmo de perturbação, diante da natureza brasileira:

O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora (LEMINSKI, 2004a, p. 16).

Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira. Pinta tanto bicho quanto anjo em ponta de agulha bizantina, a insistência irritante desses sisteminhas nervosos em obstar uma Idéia! Nunca se acaba de pasmar bastante, novo pânico põe fora de ação o pensamento (LEMINSKI, 2004a, p. 18).

Os bichos zombam dos sábios: montam uma peça mais perfeita que o laboratório da torre de cujas efemérides é a réplica em efígie (LEMINSKI, 2004a, p. 42).

Nos casos em que se realiza uma percepção mais sensível à natureza do objeto que aos parâmetros adotados pelo sujeito que percebe, seria de se empregar um tipo de isenção que garantisse o livre acolhimento dos dados emitidos pelo objeto, sem que as próprias expectativas ou significações se sobreponham a esses dados, de modo a corrompê-los indevidamente. O descompasso entre o Cartesius ficcional e a natureza brasileira, quando se manifesta, é desencadeado justamente pela maneira pela qual sua subjetividade agencia o processo de percepção. Por se ater, a princípio, mais à própria lógica, estabelecida previamente em um contexto europeu, que à “lógica” dos seres que encontra, o olhar de Cartesius acabaria por inverter o circuito, apresentando-se, portanto, mais como projeção que como recepção. Isto é, (a projeção) como uma tentativa de atribuição de dados, cultivando, como expectativa, a esperança de que se realize a aderência desses atributos aos objetos. O que se passa é que a natureza brasileira acaba por se revelar, perante Descartes, como esquiva a essa aderência.

Isso quer dizer: procurar por um certo formato do corpo dos animais, ou pelo ritmo de seus movimentos, ou por sinais de agressividade, ou qualquer coisa nesse sentido, significa conceber o objeto à luz de sua própria lógica, de modo que os parâmetros pelos quais tal lógica se delineia se imponham ao objeto de modo frequentemente insensível, suplantando a natureza desse objeto, rebocando-a em nome da imposição de uma quadratura, de um padrão, de um sistema, muito mais afinados com os parâmetros do observador que com as qualidades do ser observado (TEIXEIRA, 2018, p. 102).

Uma passagem do *Catatau* sugere algo nesse sentido: “O que se esconde por trás do que vejo, ilumino com a chama do que sei” (LEMINSKI, 2004a, p. 129).

6 Ver é uma fábula

“Ver é uma fábula, – é para não ver que estou vendo” (LEMINSKI, 2004a, p. 32), afirmará Cartesius, apontando o caráter construtivo, logo, suspeito, de uma visão que tende a comprometer a especificidade do objeto

em nome de uma generalização empobrecedora. A paradoxal afirmação “é para não ver que estou vendo”, aliás, reforça a tese da inevitável fabulação (ato criativo) realizada por quem vê, por considerar a possibilidade da ocorrência de um descompasso entre a realidade do que é visto e o resultado (construtivo) de sua percepção. O Cartesius leminskiano, aliás, produzirá uma metáfora a respeito do comprometimento da realidade do visível em função da lógica adotada pelo vidente: “Matar para garantir o método: aquele olhar te olhando é pensamento e isso arde”. (LEMINSKI, 2004a, p. 47).

A percepção do outro como um sujeito, dotado de pensamento e de olhar incisivo, fazendo-se presente como uma grandeza capaz de gerar intimidação, será realizada por Cartesius como capaz de produzir incômodo só traduzível por um dado sensorial: “isto arde”. Não encontrando diante de si um objeto inferior, passível de ser dominado, só lhe restaria uma postura defensiva, baseada no recurso ao sacrifício – não porque cometa um ato de violência física contra o animal que lança o olhar inquietante, de modo a produzir sua eliminação, mas porque dirija a sua percepção no sentido de minimizar a grandeza de uma presença tão incômoda. Na passagem seguinte, a ideia de sacrifício também se faz presente: “O observador destrói a coisa observada, a percepção é a pior catástrofe que sobre nós tem se abatido por estes trechos” (LEMINSKI, 2004a, p. 108).

Há um quê de fatalismo na maneira pela qual o surpreendente Cartesius de Leminski (2004a, p. 47) concebe o processo de percepção – “pior catástrofe que sobre nós tem se abatido” –, o que acaba por associar tal processo a um incontornável prejuízo. Mas a sua pessimista constatação não produzirá a descontinuidade do processo. Ao contrário, a personagem segue percebendo – o volumoso texto de seu solilóquio o comprova. A cada página, o estado de perplexa euforia se mantém. É nesse ponto que entra em ação a força subversiva de Occam: diante do impasse, o discurso do Cartesius leminskiano deixa de ser apresentar como um conjunto de formulações certas e definitivas, para se projetar como tateante abordagem da realidade que encontra no Brasil.

7 Linguagem contaminada

A palavra “tateante”, aliás, soa a propósito, uma vez que é pelo discurso que a personagem aborda (toca, tateia) a natureza brasileira. O aspecto algo monstruoso do texto que resulta dessa abordagem, até

pelo contraste que estabelece com o que se poderia esperar de um texto verdadeiramente cartesiano, sugere a ocorrência de um frutífero processo de contaminação, responsável pela incorporação, pelo discurso, da indefinível força da realidade brasileira – como se estivesse em ação algo como uma possessão demoníaca (ou dionisiaca; ou “occânica”).

Dizendo de uma outra maneira: se, por um lado, o impacto gerado pela percepção de formas exóticas chega a transtornar o pensamento de Cartesius, por outro lado é justamente o contato com essas formas que vai lhe proporcionar uma outra lógica (analogica) de linguagem. O pensamento de Cartesius não é capaz de apreender a realidade do Jardim Botânico. Não é capaz de traduzir essa realidade por meio de uma formulação racional. Mas será capaz de, poeticamente, incorporar os dados dessa realidade viva e de produzir um pensamento-frase que, de uma maneira muito singular, se projete como uma “continuação”, mais ou menos diferenciada, dessa realidade.

Um pensamento, portanto, tão caótico quanto o intrincado de flores e frutos da exuberante natureza do Jardim Botânico de Recife. Como se esse pensamento-frase fosse mais um dentre tantos frutos produzidos pela natureza selvática – e, aliás, “crescesse”, monstruosamente, como eles – o que acaba por atribuir ao texto uma feição de organismo, de corpo, de ser vivo. O texto de Cartesius não seria, por tudo isso, um texto sobre o Brasil. Antes, apresenta-se como um texto sob o Brasil.

Adotada esta postura, o que se manifesta é um Descartes já convertido da posição de colonizador para a condição de mais um dentre tantos seres monstruosos que compõem o Jardim Botânico de Recife. Nesse sentido é que se pode falar em uma contracolonização: a natureza brasileira, pelos atributos que possui, esquivava-se às quadraturas impostas pelo estrangeiro dominador, de modo que “o feitiço vire contra o feiticeiro” e o dominador passe a assumir o papel de figura dominada. No *Catatau* de Leminski, quem “coloniza” é a realidade brasileira.

8 Método do discurso

Mantenho a dizer o que faço. Não preciso dizer nada, basta o que eu já disse. Cá estou, vivendo e aprendendo. Estou aprendendo o que estou dizendo. Não estou dizendo? Já deu no mesmo, de novo (LEMINSKI, 2004a, p. 52).

No *Catatau*, a lógica de contaminação, na medida em que estabelece um processo de continuidade – pelo qual um ser “continua” uma característica de outro –, se coloca como diametralmente oposta ao método da análise, distinção e clareza cartesianas, fundamentalmente baseado na ideia de contiguidade (sujeito e objeto postos lado a lado, supostamente isentos, um e outro, de qualquer tipo de contaminação, graças a uma asséptica descontinuidade e a um analítico desmembramento do objeto a ser estudado).

Mesmo a distinção entre o pensamento e o discurso, realizados pelo Cartesius ficcional, se revela impossível. Uma distinção cartesiana, nesse caso, inevitavelmente procederia a um desmembramento do tempo, de modo que dois momentos se revelariam: um primeiro, em que se realiza o pensamento; e um segundo, em que esse pensamento, para usar uma expressão de Merleau-Ponty (1994), fosse “vestido” por uma formulação. Quando se leva em consideração a lógica presentista da obra, em que tudo se dá nesse eterno agora que invariavelmente se dissipa, o mais apropriado seria considerar o jogo entre pensamento e discurso como um dado de instantaneidade, pelo qual um “contamina” o outro, revelando-se, portanto, indistintos.

A primeira oração da passagem acima transcrita, extraída do *Catatau*, parece reforçar a hipótese de que, no romance, o fusionismo, de uma maneira geral, se sobreponha à distinção. “Mantenho a dizer o que faço”, oração ricamente ambígua, sinaliza tanto para uma vulgar afirmação de quem supostamente declara o que faz – “sempre digo o que faço” –, quanto para uma (muito mais complexa) operação de fusionismo, envolvendo, em um mesmo instante, ato e a linguagem. Adotada essa postura, é como se a personagem afirmasse: “eu digo ao que faço”. Ou: “no mesmo tempo em que faço, digo”. Do que poderia derivar: “nada faço sem que o diga”. No primeiro caso, vigoraria uma distinção entre o ato, realizado no passado, e o presente, em que tal ato é relatado: primeiro faço, depois digo. No segundo, ato e declaração se fundem em um mesmo momento presente.

Pois o que o Cartesius do *Catatau* parece fazer é justamente tomar contato com o Jardim Botânico de Recife, e esse fazer coincide com um dizer. Trata-se, portanto, de um presentismo levado às últimas consequências, reforçado pela encenação do fracasso de tudo o que se produz no passado (o instrumental cartesiano; os dizeres livrescos; os mais diversos provérbios; o romance enquanto fabulação; a imagem de René Descartes previamente figurada pelos leitores).

Esse fusionismo presentista autoriza a pensar que o discurso de Cartesius, mais que um modo de se distinguir, de analisar, de desmembrar para entender, realiza-se como um modo de contato, de integração, de identificação. Aceita essa possibilidade, parodiando um dos títulos mais famosos de Descartes (“O discurso do método”), é que se poderia conceber a abordagem de Cartesius como um “método do discurso”. É pela palavra, pelo discurso, que Cartesius se integra à (para ele) monstruosa natureza do Brasil.

9 Estou aprendendo o que estou dizendo

Curioso é que a fusão entre o gesto e a linguagem, acima aventada, corresponda à também mencionada fusão entre linguagem e pensamento, de modo que, em um caso como no outro, a produção de enunciados não se coloque necessariamente como um momento posterior ao pensamento ou ao gesto, mas como um modo pelo qual o pensamento e o gesto podem se realizar. Na passagem “estou aprendendo o que estou dizendo”, o insuperável presentismo do *Catatau* também se manifesta, de modo a fundir, em um mesmo gesto (e em um mesmo momento), ações tendencialmente consideradas como distintas. O mais usual é que se diga posteriormente o que se aprendeu anteriormente: primeiro se aprende, depois se diz. A declaração de Cartesius subverte a convenção – é com o dizer que se aprende. Isso gera duas implicações decisivas. Em primeiro lugar, isenta o dizer da necessidade de um entendimento prévio: é possível afirmar alguma coisa mesmo quando há algo a se aprender sobre ela. Em segundo, considera a linguagem não necessariamente como um ponto de chegada, mas como um ponto de partida. Não como fim, mas como meio (método).

Um exemplo de como tal operação pode se realizar: na passagem em que volta sua atenção para um bicho-preguiça, quando formula – “requer uma eternidade, para ir dez palmos, esta alimária, imune ao espaço, vive no tempo” – Cartesius, apesar de se revelar perturbado pela singularidade do que avista, parece adotar uma outra via de contato com a cena, diversa da via do entendimento, ao refazer, com a sequência de breves sentenças separadas por vírgula, o ritmo fragmentado e moroso da evolução do animal ao longo de sua trajetória, tão estranha quanto capaz de transcender a dimensão do espaço para (monstruosamente) se desenvolver na vaga dimensão do tempo. Servindo-se, mais uma vez, do jogo entre as preposições “sobre” e “sob”, seria possível afirmar que, com essa passagem, Cartesius não

necessariamente fale sobre o movimento do animal. Ao contrário, parece falar sob o animal. Isto é, sob a influência de seu singular movimento.

10 Mantenho a dizer o que faço

Ainda considerando a passagem acima transcrita – “Mantenho a dizer o que faço. Não preciso dizer nada, basta o que eu já disse. Cá estou, vivendo e aprendendo. Estou aprendendo o que estou dizendo. Não estou dizendo? Já deu no mesmo, de novo” (LEMINSKI, 2004a, p. 52) –, a sentença “não preciso dizer nada, basta o que eu já disse” merece ser observada, uma vez que pode ser lida tanto como uma declaração de independência em relação à necessidade de dizer algo quanto como uma menção, ainda que indireta, a tudo o que o Descartes da história da filosofia teria dito. Tal declaração de liberdade assumiria, nesse caso, papel decisivo para o estabelecimento das condições necessárias para que o Cartesius de *Catatau* pudesse se valer de um método diverso do que supostamente vinha adotando. Nesse sentido, quando afirma “basta o que eu já disse”, a palavra “basta” poderia transmitir a ideia de uma suficiência (“isso é o bastante”), mas também de uma descontinuidade, de um rompimento com um passado, como se o “basta” sinalizasse para a necessidade de uma interrupção.

A sentença seguinte, proverbial, “cá estou, vivendo e aprendendo”, não apenas sinaliza para este novo modo de contato de Cartesius com a natureza brasileira, já isento da influência de tudo o que havia dito, como também estabelece uma baliza radicalmente presentista, com o emprego do gerúndio e do “cá estou”, máxima expressão da experiência no aqui-agora. Com essa evidente demarcação da experiência no presente, Descartes acaba por produzir um contraste com o passadismo do que foi mencionado na sentença anterior, “basta o que eu já disse”, o que traz de volta à cena o frequente jogo pelo qual passado e presente, postos em oposição, sinalizam: o passado, para uma ideia de conservadorismo/repetição/imposição insensível do que não necessariamente encontrará aderência no momento presente; o presente, para uma ideia de liberdade/novidade/juventude/desimpedimento da percepção (temas tão caros ao momento contracultural da década de 1970, momento em que o *Catatau* foi escrito).

É no sentido de encenar não apenas uma ou outra operação de que se revelará capaz (isto é, ou a passadista postura cartesiana ou a presentista contaminação dionisíaca), que o discurso de Cartesius coloca em cena, nesta

passagem, o embate entre as duas. A sugestão de que aprenda ao dizer, bem como a menção a uma liberdade, de que poderia dispor, face a tudo o que teria dito, diz respeito a uma experiência presentista. Mas o estabelecimento da figura da anadiplose, nas passagens subsequentes, dá ocasião a que uma lógica cartesiana, analítica, ainda que parodiada, seja flagrada em performance: “Cá estou, vivendo e aprendendo. Estou aprendendo o que estou dizendo. Não estou dizendo?”.

Isso porque seria de se supor que o estabelecimento da anadiplose – figura de linguagem pela qual uma ideia, imagem ou palavra que encerra uma sentença seja retomada no desenvolvimento da seguinte – favoreça uma progressão cartesiana do enunciado. Traduzindo para a linguagem coloquial, é como se “isto levasse àquilo”, de modo que, justamente pela ocorrência de uma lógica, os significados se projetem com clareza. O que se passa é que o campo semântico da sentença se vê tumultuado pela ocorrência de termos já desgastados pelo uso cotidiano. Esse é o caso de “vivendo e aprendendo” e “não estou dizendo?”. O resultado: apesar da ocorrência dessa suposta lógica, os significados não necessariamente se apresentam com a clareza esperada, o que acaba por produzir humorismo. Nesse sentido, a frase “não estou dizendo?”, ambígua, portanto imprecisa, assumiria um sentido irônico, na medida em que, sem tornar explícito o dado da insegurança quanto à efetividade comunicativa do dizer e do pensar, oferece ocasião para que tal ideia se insinue. “Já deu no mesmo, de novo”: a conclusão do pensamento-formulação, sinalizando para uma insatisfatória recorrência de um “mesmo”, só faz reforçar a ideia de que um impasse – uma falha do método cartesiano – uma vez mais se estabeleceu.

11 Descartes contaminado

Aceita a hipótese de que as palavras de Descartes lhe sirvam mais como modo de acesso às componentes mais esquivas da natureza brasileira que como modo de afirmar a sua lógica, bem como a suposição de que o pensamento, gesto e linguagem de Cartesius, fundidos em um presente em que tudo se dissipa, não necessariamente se distingam uns dos outros, seria de se supor que a contaminação de seu discurso pelos aspectos mais monstruosos da natureza brasileira envolva também a contaminação de seu pensamento pelos mesmos aspectos; o que não apenas desencadearia

a ruína de sua lógica, como também o comprometimento de seus próprios aspectos ontológicos.

No *cogito* cartesiano, a certeza quanto ao ser se produz justamente pela certeza do pensamento: *cogito ergo sum*. Diante da natureza brasileira, e do colapso que tal natureza desencadeia em seu pensamento, a quantas poderia andar a certeza de Cartesius quanto a sua própria existência? Tateante, inseguro ou delirante, o Cartesius de Leminski não se cala. Ao contrário, a exuberância dos seres tropicais e a volúpia do sensorialismo experimentada pela personagem acaba por viabilizar o contrafluxo de uma operação que se pretendeu impositiva: o sujeito não se impõe, como desejaria, sobre o objeto; mas o objeto, por sua singularidade (e também pela sensibilidade estrangeira de Descartes, aguçada pelos princípios ativos da dionisiaca erva que fuma), se impõe ao sujeito. O vidente se vê arrebatado pelo visível, o pretenso dominador passa a ser dominado, possivelmente haverá pouco de cartesianismo nos seres que observa, mas o contrário se verifica: o Descartes de Leminski se vê a tal ponto arrebatado pelos seres bestiais que, não raramente, emita, pelo seu solilóquio, sinais de um perturbador estado de possessão:

Em autópsia, achar este mundo entalado em minha garganta (LEMINSKI, 2004a, p. 71).

O assunto me muda (LEMINSKI, 2004a, p. 61).

O mundo inchando, o olho cresce (LEMINSKI, 2004a, p. 18).

Cabeça vai a Roma, fica cheia de latim (LEMINSKI, 2004a, p. 71).

Cada um sabe o que faz exceto eu que só faço o que as coisas mudam (LEMINSKI, 2004a, p. 90).

Mudei muito. Dá para ver daí? Cuidado com o que não muda (LEMINSKI, 2004a, p. 78).

É preciso reafirmar o valor metonímico dos dois objetos de que se serve Descartes, em sua cênica posição, jazendo sob certa árvore do Jardim Botânico pernambucano e dividido pelo dualismo em que, aliás, sua filosofia se assenta: numa das mãos, porta uma luneta de lentes cambiáveis. Em outra, um cachimbo dotado de erva narcótica, possivelmente a maconha – “acompanhar a preguiça dos bichos, apanhar sereno esperando Artyscewski cansa e fumar isto dá uma fome!” (LEMINSKI, 2004a, p. 30). A oposição entre os dois objetos representa emblematicamente esse duplo modo de interação de Descartes com os seres à sua volta: as lentes apresentando-

se como filtros, moldes que se aplicam ao olhar, associáveis ao projeto cartesiano pelo qual o sujeito estabelece um distanciamento do objeto, percebendo-o em função de parâmetros estabelecidos previamente; enquanto o cachimbo associa-se à experiência epifânica, dionisíaca, de quem se deixa contaminar pelos seres que observa (LEMINSKI, 2004a, p. 256).

De fumar a boca se enche de terra e a cabeça de uma água quieta. Nenhuma sombra de dúvida se retrata no ponto em branco de meu mirabilis fundamentum que não seja indício da irrupção de novas realidades. Que signos abriram as cortinas que separavam meus métodos das tentações dos deuses destas paragens? (LEMINSKI, 2004a, p. 42)

Investindo mais profundamente na relação metonímica estabelecida pelos dois objetos, seria de se reconhecer na luneta um aceno para o projeto da colonização, baseado no estabelecimento da própria posição como sujeito capaz de se sobrepôr a todos os seres ao redor, reduzidos à paralisante e inferior condição de objetos.⁴ Já o cachimbo poderia ser considerado como emblema do processo de contracolônização, pelo qual o sujeito, ao invés de invadir e dominar, sente-se como que “invadido” e dominado (“de fumar a boca se enche de terra e a cabeça de uma água quieta”).

Esse princípio de contaminação e posse, aliás, se revela também quando outros seres, animais ou vegetais, se colocam ao alcance de sua vista. Isso se verifica, por exemplo, nas sentenças: “Abaixo as metamorfoses desses bichos, — camaleões roubando a cor da pedra!” (LEMINSKI, 2004a, p. 32); “Pedra encarnou no preguiça, esse aí, sempre aí!” (LEMINSKI, 2004a, p. 89).

12 Desgorilando-se rapidamente

Diante desse princípio de contaminação, é frequente que o Descartes do *Catatau*, possuído pelas formas monstruosas que tem diante de si, emita sinais do esfacelamento de sua própria identidade. Nesse sentido, há uma passagem

⁴ Assumida essa posição, não é fortuito que a percepção dos outros seres como dotados de pensamento inquietem Descartes, para quem “isto [a incisividade do olhar pelo qual se manifesta a ocorrência de um pensamento] arde” (LEMINSKI, 2004a, p. 47).

emblemática: “O gorila olha o espelho e vê Descartes, Cartesius recua o gorila, e pensa, desgorilando-se rapidamente” (LEMINSKI, 2004a, p. 87).

O trecho acima é uma das raras passagens em que se revela uma (ainda que mínima) narratividade.⁵ Alguma coisa acontece. Dois sujeitos, o gorila e Descartes, estabelecem uma relação entre si: um avista o outro, mediados por uma das lentes – apresentada, aliás, como um espelho, o que reforça a ideia de identificação entre os dois sujeitos. Essa comprometedora identificação só se desfaz, por iniciativa de Cartesius, quando o gorila é recuado, não através da remoção de seu corpo físico, mas através do enfático afastamento de um dos aspectos desse corpo – sua imagem – mediante o movimento da lupa. Mas o simples afastamento da imagem do gorila, realizado por Descartes (que foi, na vida “real”, um cientista da dióptrica, é preciso lembrar), não se revela o único procedimento capaz de produzir a “desgorilação” de seu ser. Há um dado, apresentado pelo discurso, que complementa a operação: “e pensa”. Pensar, nesse caso, envolveria superar o princípio de contaminação (associável ao cachimbo, bem como aos trópicos alucinantes), em nome da recuperação da distinção cartesiana entre sujeito e objeto (associável à luneta). Nessa passagem, como em “matar para garantir o método”, ou em “versar com as pessoas é dividir o todo que somos em partes”, a atitude racional se coloca como inevitavelmente marcada pelo prejuízo da percepção:

Pensar sempre acaba com alguma coisa, carrasco da imaginação, um mal danado de bom bocado. (LEMINSKI, 2004a, p. 79).

Estrada não se dá com mapa (LEMINSKI, 2004a, p. 82).

A mente vê tudo numa perspectiva trágica, bem melhores são as coisas (LEMINSKI, 2004a, p. 82).

Aboli este mundo num dia de pensamento. Não me interessa quem sabe: nenhum olho para me ver, exceto bestas. Sou a imensa pergunta (LEMINSKI, 2004a, p. 111).

Se pensar corresponde a superar o processo de contaminação e recuperar a capacidade analítica, em função da qual se pode recuperar

⁵ Na medida em que evita a narratividade, o discurso do *Catatau* reforça o teor presentista da obra. Toda narração comporta uma distinção temporal, uma vez que as situações narradas se sucedem no tempo. Abdicar desse procedimento corresponderia, portanto, ao projeto de inviabilização de qualquer sinal de passado.

igualmente uma imagem de si definida como uma individualidade distinta, não pensar, por exclusão, corresponderia ao esfacelamento, à dissolução do eu, à empatia, à contaminação, ao exercício poético, à libertação das amarras da lógica e dos instrumentais do passado, ao excesso, ao delírio, à “gorilização”, ao *satori*, à epifania dionisiaca, ao contracultural desbunde psicodélico, tão em voga na época de publicação do *Catatau*.⁶

Não é fortuito que, na passagem, antes da recuperação de sua habitual coesão egoica, a situação seja narrada por meio de um foco narrativo em terceira pessoa – “O gorila olha o espelho e vê Descartes” –, o que deve ser notado como um dado de excepcionalidade, dada a tendência, observada no romance, ao foco narrativo em primeira pessoa. Na medida em que a modulação do foco narrativo (que é também uma modulação de perspectiva) se efetiva, compromete-se a atribuição clara de papéis entre sujeito e objeto, uma vez que se impõe uma voz narrativa que assume o papel de sujeito da percepção, a despeito da presença de Descartes.

Imerso na alucinante natureza brasileira, ao passo que se integra à rede de mútuas contaminações que a compõe, Cartesius, justamente porque volta sua percepção também para si mesmo, experimenta o próprio corpo, nos estertores de um pensamento ainda cartesiano, como mais um dado de monstruosidade mutante. Tal processo, obviamente, reforça o teor dissipativo das componentes ontológicas que porventura poderiam definir o ser dos objetos com que se depara o Descartes do *Catatau* (inclusive ele mesmo) – tudo parece estar por um fio –, mas interessa também porque coloca em xeque o princípio cartesiano da certeza. Se a dúvida hiperbólica de Descartes conduziu a uma certeza em relação a sua própria existência, amparada pela percepção de um eu que pensa, o processo de contaminação vivido pelo Cartesius leminskiano inevitavelmente estabelece o primado da incerteza. Com isso, é como se o *Catatau* refizesse a dúvida de Descartes, agora insanável, por uma outra via: o Brasil. O que acaba por ecoar o aforismo de Oswald de Andrade (TELES, 1976) – “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”.

Na oração seguinte, porém, Cartesius recupera a posição do sujeito colonizador, livrando-se da condição de objeto à medida em que recompõe sua identidade de pensador, até então comprometida pela promiscuidade

⁶ Assim compreendido, o ato de pensar parece corresponder às concepções de Alberto Caeiro, para quem “pensar é estar doente dos olhos”. (PESSOA, 2018).

ontológica experimentada com o gorila: “Cartesius recua o gorila, e pensa, desgorilando-se rapidamente”.⁷ “Rapidamente”, nesse caso, sugerindo mais a preocupação de Cartesius em se ver livre do constrangimento em que se encontrava (de quem se vê destituído da superioridade colonizadora) que a velocidade com que desempenha a ação.

13 De quem será este arrepio que não para de passar?

Serão frequentes, no *Catatau*, as passagens em que o comprometimento da distinção egoica do Cartesius leminskiano se manifesta. Por exemplo, na passagem “de quem será este arrepio que não para de passar?” (LEMINSKI, 2004a, p. 44), a teratológica pergunta lançada pelo personagem sinaliza para uma concepção nada cartesiana de si mesmo. Os desdobramentos possíveis são muitos: Cartesius pode estar aventando uma hipótese de possessão, pela qual teria sido contaminado pela experiência (o arrepio) de algum ser, como se tivesse se integrado, pela observação, à coisa observada; ou transtornado pela incapacidade de reconhecimento – o eu que formula a pergunta não se reconhece no eu que sente o arrepio.

Também na passagem “Alguém está pensando no meu entendimento ou já criei bicho na memória?” (LEMINSKI, 2004a, p. 44), manifesta-se o processo de estranhamento do próprio ato de pensar. Um estranhamento, aliás, apresentado por meio de formulação isomorficamente estranha. Tal estranhamento se dá, em primeiro lugar, pela consideração do entendimento e da memória como dados espaciais. A preposição *em*, embutida nas contrações *na* e *no*, empregadas antes de cada um desses termos, induz à consideração desses substantivos abstratos como lugares, dados físicos, em que alguém pode estar pensando (no entendimento) ou onde Cartesius pôde ter criado bichos (na memória). Tal conversão, de um dado abstrato em um dado físico, por se realizar como subversão de uma lógica habitual, confirma a tendência à fisicalização, assumida pelas mais diversas instâncias do *Catatau*, como aceno para uma experiência em que a *res cogitans* se confunda com a *res extensa*, de modo que, por esse fusionismo, emblematicamente, o sensorial

⁷ A respeito do neologismo “desgorilando-se”, é preciso notar seu caráter de vocábulo monstruoso. Aqui, mais uma vez, revela-se o princípio da semelhança: para significar uma experiência pela qual Descartes afigura-se monstruoso perante si mesmo, vem a calhar um significante igualmente marcado pela monstruosidade.

carnavalize o espiritual, o significante carnavalize o significado, o delírio carnavalize o entendimento.

É proveitoso perceber que a consideração do entendimento e da memória como dados espaciais, como lugares dominados por fatores estranhos que a personagem não consegue identificar, não deixa de evocar, em um certo sentido, o tópico da colonização. Como as experiências de colonização costumeiramente envolvem o campo espacial, isto é, o território, a espacialização da memória e do pensamento, dominados por seres outros, acena para uma inversão da lógica colonial: no *Catatau* de Paulo Leminski, o invasor é que se vê “invadido”.

Vale notar, no *Catatau*, outras passagens em que Cartesius, em função do esfacelamento da sua própria noção de si, emita sinais de um distanciamento de seu próprio eu, ou de estranhamento do que pudesse se constituir como uma manifestação de seu *self*, ele mesmo se concebendo, para usar os termos da canção de Caetano Veloso, como um “objeto não identificado”

Eu, contemporâneo do meu fantasma, olho-me no espelho e vejo nada (LEMINSKI, 2004, p. 69).

Dei de ser outro. Outro é bom mas é muito longe (LEMINSKI, 2004, p. 71).

Quaestio de rebus mundi: aí de quem for achado como eu, desleixado do eu, esquecido do eu (LEMINSKI, 2004, p. 102).

Tem alguém por aí dizendo o que eu ando falando, respondão, senhor dos ecos e dos gestos! Extinção da vontade do eu, eco no apagar da vela, extinção do eu na extensão do mesmo, atenção para nada de si (LEMINSKI, 2004, p. 102).

14 Paródia, carnavalização e dissolução do eu cartesiano

A carnavalização, conforme proposta por Bahktin, apresenta-se como procedimento frequente no *Catatau* – decisivo, aliás, tanto para o estabelecimento da lógica da contaminação (que aparentemente rege a construção do discurso de Cartesius), quanto para o processo que deriva desse estabelecimento: a dissolução egoica vivida pela personagem. Todo um conjunto de sentenças eruditas, canonizadas pelo correr prestigioso dos séculos, será evocado pelas paródicas intertextualidades realizadas pelo

Cartesius leminskiano, de modo que tal conjunto, distinto pelo que teria de superior, se veja “contaminado” pela força subversiva de Occam e conste no romance como destituído deste condão de superioridade.

Trata-se, nesse caso, de uma contaminação paradigmática, distinta da contaminação sintagmática que se verifica na construção da linearidade do discurso. Nesta, a palavra anterior “contamina” a palavra posterior, imprimindo, em seu campo fônico, aspectos de sua própria sonoridade. Na contaminação paradigmática, um dado não presente no texto, mas que consta no campo das possibilidades (o campo dos paradigmas) – alguma sentença consagrada como erudita, por exemplo –, torna-se presente, já parodiada, no discurso do Cartesius leminskiano. Possível considerar esse tipo de contaminação, aliás, como semelhante à contaminação, pelo monstruoso Descartes brasileiro, do Descartes da história da filosofia. Nos dois casos, um “ponto pacífico”, elaborado no passado, não encontra aderência no presente destabilizador engendrado pelo romance.

Também a ocorrência de provérbios, igualmente parodiados, trabalha pelo estabelecimento de uma inversão de poderes: sendo uma manifestação popular, o provérbio faz frente ao poder elitista do *establishment*, social e econômico, mas também intelectual. Nesse sentido, o que se percebe, tanto pela carnavalização de dizeres livrescos quanto pelas referências, ainda que paródicas, aos provérbios, é um “rebaixamento” da linguagem como instrumento de questionamento do poder. Assim Régis Bonvincino (1989, p. 23) interpretou tal procedimento:

Verdadeiro *bang bang* no melhor estilo *wild wild west*. De um lado, ALTAS FILOSOFIAS, o mocinho sério e cerebral, e, de outro, PROVÉRBIO, o bandido fuleiro e intuitivo. “[...] A Ralé em geral com sua aptitude de fazer provérbios, dizer bobagens [...]”, declara Renatus Cartesius, p. 46, de maneira bastante suspeita... Guerra entre o discurso longo, imperialista e o lampejo breve, terrorista. [...] Ler para crer que os provérbios de ralé, e todos os seus similares, de trocadilhos e anexins, referenciam e amarram, com unhas e dentes, a narrativa do *Catatau* ao mundo popular, à boca do povo, esse “inventalínguas”. E não só ao literário. O que é fundamental em um país subdesenvolvido, colonizado, perdido num baú continental de louros e letras.

Bonvincino (1989) indica, no texto do *Catatau*, alguns casos de provérbios marcados pela subversão paródica. Alguns deles:

Occam, Occam, Occam, por que me abandonam” (LEMINSKI, 2004, p.150).

Morre o ser, fica o signo (LEMINSKI, 2004, p.106).

[...] é muito no cu dum só: vai tomar café nos cafundó de jundiá! Lá onde o céu é pregado com quantas tabuinhas se faz necessário para uma canoa, lá onde o vento faz o chico vir de baixo, a curva (LEMINSKI, 2004, p. 129).

Seguindo essa pista, Daniel Abrão (2007, p. 13) estabelece uma estimulante conexão entre paródia e dissolução do ego, dois procedimentos centrais no *Catatau*:

[a paródia é que] desmonta a unidade do sujeito, abrindo sua identidade em muitas vozes, isto é, abrindo a voz de Cartesius à penetração de diversos discursos sociais, populares, acadêmicos, culturais, numa algaravia de ‘eus’ que se espalham pelo texto.

O efeito dessa dissolução será fundamental para uma situação narrativa em que René Descartes esteja envolvido (ainda que parodiado pela personagem de Renatus Cartesius). Se o *cogito* de Descartes associa a existência do *eu* a seu pensamento, de que maneira se poderá pensar a questão da individualidade em um contexto em que o pensamento se revela frequentemente o pensamento de um outro? Trata-se, nesse caso, ou de uma radicalização do processo de individualização, como se o seu desenvolvimento abarcasse sua própria dissolução – servindo, aqui, a imagem do escorpião encalacrado, conforme proposta por Davi Arrigucci (1973) –, ou de uma negação questionadora, como se a individualização se revelasse impossível em um mundo marcado pela contaminação. De qualquer maneira, é de se perceber, no *Catatau*, o colapso não apenas de uma lógica, mas da própria noção do sujeito, concebida sob a ótica cartesiana. Tanto que, em uma passagem em que a própria formulação do *cogito* submete-se a um processo paródico, Cartesius chega a formular: “Claro que já não creio no que penso. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe?”

Referências

ABRÃO, Daniel. *Poesia e pensamento no Catatau, de Paulo Leminski*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências e Letras,

Universidade Estadual Paulista, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106327>. Acesso em: 18 jul. 2018

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 8. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BONVINCINO, Régis. Com quantos paus de faz um catatau. In: LEMINSKI, P. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiada barrocódica. In: FROES, Elson. Kamiquase. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio14.htm>. Acesso em: 16 jul. 2018.

KASPCHAK, Carlão. *Descartes maconheiro?: José Miguel Wisnik analisa Catatau e coloca Leminski entre os grandes*. [S. l.: s. n.], 1999. Disponível em: <http://www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio35.html> Acesso em: 10 mar. 2002.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. 3. ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2004a.

LEMINSKI, Paulo. Descordenadas artesanais. In: LEMINSKI, P. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004b. Edição crítica e anotada, p. 250.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.

TEIXEIRA, Danilo Bernardes. *Leitura e metaleitura do Catatau de Paulo Leminski*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Recebido em: 1 de agosto de 2020.

Aprovado em: 21 de junho de 2021



Equivocologias leminskianas¹

Leminski's equivocologies

Fábio Roberto Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

flucas@ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0002-4195-6565>

Resumo: O artigo pretende investigar possíveis implicações entre a poética de Leminski – com suas nuvens de equívocos, ecos contranarcísicos – e suas inquietações sobre o meio-ambiente, tal como se explicitam em alguns textos desde os anos 1970. A interpretação de certos poemas leminskianos exporia que tais implicações não se reduzem à eventual tematização de elementos da natureza, às vezes sublimados de modo parnasiano chic ou haicai-orientalizante. Muito pelo contrário, elas latejariam na relação que o poeta estabelece entre seus gestos (no movimento), os atritos de (dois ou mais) códigos e as vontades e ritmos da matéria. Com isso, a poesia de Leminski nos ajudaria a refinar um pensamento sobre os elos entre poesia e ecologia, linguagem e mundo, construída em diálogo com reflexões sobre esse dilema feitas por Michel Deguy (2007; 2009; 2012) e por Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014).

Palavras-chave: Paulo Leminski; poesia e ecologia; poesia brasileira; poesia contemporânea.

Abstract: The article aims to investigate possible implications between Leminski's poetics – with its clouds of equivocities, counter-narcissistic echoes – and his concerns about the environment, as explained in some texts since the 1970s. The interpretation of some of Leminski's poems would expose that such implications are not limited to the possible thematization of nature's elements, sometimes sublimated in a Parnassian chic or haiku-orientalizing way. On the contrary, they would pulsate in the relationship that the poet establishes between his gestures (in the movement), the friction between (two or more) codes and the wills and rhythms of the matter. Thus, Leminski's poetry would help us to refine a thought about the links between poetry and ecology, language and the world, built

¹ Este artigo foi elaborado durante a pesquisa de pós-doutorado "Ontologias em atrito e remordida: atravessando os anos 1980 com Paulo Leminski e Sebastião Uchoa Leite", realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), entre 01/2019 e 03/2021, com bolsa PNPd/Capes.

in dialogue with reflections on this dilemma made by Michel Deguy (2007; 2009; 2012) and by Déborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro (2014).

Keywords: Paulo Leminski; poetry and ecology; Brazilian poetry; contemporary poetry.

Se a poesia, com seus “limites ao léu”, é, *em parte*, marcada por uma relação específica com sua materialidade, relação hesitantemente prolongada, indefinível, entre o som e o sentido, ou melhor, entre aquilo que os versos *dizem* – semas, conceitos, sintaxes, figuras etc. – e aquilo que os versos *são* – voz, página, sons, traços, fonemas, grafemas etc.,² podemos dizer que as intervenções que ela efetua no debate público podem ter uma forte implicação, mais ou menos explicitada, com seu próprio modo de existência no mundo (meios de produção, circulação e consumo; saberes, experiências e formas de vida dos atores e instituições que integram o espaço público etc.). Nesse sentido, a escrita poética de Paulo Leminski, atravessando um período entre duas ditaduras, a civil- -militar, politicamente explícita, e a da inflação, economicamente ubíqua e intangível, estará constantemente em contato com um debate político-cultural cujo próprio tecido se transformava de modo cada vez mais acelerado e intenso (LEMINSKI, 1986, p. 137-141). Se os consensos que haviam permitido alguma união na oposição ao regime ditatorial se diluíam conforme o processo de distensão do autoritarismo progredia, suscitando desacordos e conflitos a respeito das expectativas em torno da democracia por vir (GASPARI, 2000, p. 12-37), outros consensos, construídos acerca do projeto de modernização do país e estabelecidos pelo pacto nacional-desenvolvimentista desde a década de 1930, também

² Um dos primeiros poemas de *La vie en close* (LEMINSKI, 1991, p. 10), “limites ao léu” lista inúmeras definições de poesia e seus proponentes (“words set to music” (Dante/via Pound) “uma viagem ao/desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e/medulas” (Ezra Pound), “a fala do/infalável (Goethe) [...]”), para no final acrescentar a sua, “a liberdade da minha linguagem”, expondo-se à dificuldade de herdar e encarar essas possibilidades, sem aderir dogmaticamente a nenhuma delas. Se, dentro desse conjunto, o começo do artigo destaca duas definições tidas por “formalistas” (Jacobson e Valéry), também assume, com Leminski, que elas são parciais, abertas, como, de resto, o próprio poeta francês dizia: “La puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu’ils disent et ce qu’ils sont. « Indéfinissable » entre dans la définition” – “A força dos versos deriva de uma harmonia indefinível entre o que eles dizem e o que eles são. “Indefinível” entra na definição” (VALÉRY, 1957, p. 637, tradução nossa).

começavam a se ver contestados por uma sociedade civil transfigurada pela revolução contracultural dos costumes nos anos 1960 e por novas tecnologias de comunicação (SANTIAGO, 2004, p. 11-44). No bojo dessas transformações, que privilegiarão paulatinamente um olhar antropológico multicultural sobre os dilemas sociais, questões relativas à sexualidade, ao gênero, à subalternidade, a povos não modernos, aos saberes populares, às religiões fora do eixo judaico-cristão ou às filosofias fora do eixo greco-latino ganharão relevância (cf. HOLANDA, 1981), multiplicando os elos da experiência literária para além de seu vínculo, sob certos aspectos até então hegemônico, com a questão da nação, de sua formação e modernização (SANTIAGO, 2004, p. 45-63).

Isso não significa, *a priori*, que a produção poética desse período, e a de Leminski em particular, vá se inserir passivamente dentro de um estado de pluralidade homogênea, submetida a uma determinação prévia do “possível”, abdicando da forma de soberania própria ao artista, notadamente aquela reivindicada pelas vanguardas (cf. SISCAR, 2012). Muito pelo contrário, talvez, um dos aspectos que tornariam a poesia de Leminski mais contemporânea, no sentido agambeniano do termo (AGAMBEN, 2009, p. 57-73; PEDROSA, 2006, p. 69), seria justamente o fio desencapado pelo qual ela nos conduz até um instante grávido de outras veredas, momento em que a vanguarda prolonga sua crise – vanguarda vulgarda, vandergrunde, pode estar em toda parte, Homero lido em grego, a preguiça é vanguarda etc. (LEMINSKI, 1985; RISÉRIO, 2004, p. 365; PEDROSA, 2006, p. 72; cf. LUCAS; ZULAR, 2016, p. 54) – mais do que precipita sua declaração de fim. Por isso, se os temas, desejos, pulsões e formas dessa virada antropológica da cultura afetam a poesia do poeta curitibano,³ talvez nela a própria experiência da soberania poética tenha se deslocado para além da

³ Além da forte presença da contracultura, da canção popular, da cultura *pop globalizada*, do *orientalismo zen*, que afetam as formas e forças da poesia leminskiana (junto com a herança do modernismo brasileiro e o conhecimento da tradição poética ocidental exigido de um poeta), um testemunho de Antônio Risério (2004, p. 369) mostra uma dimensão mais biográfica de como o poeta samurai malandro teria sido tocado pela virada antropológica: “Leminski nunca havia falado de sua ascendência negro-africana antes da década de 1980 [...]. [Ele] costumava se apresentar a todos nós, que fomos e somos seus amigos, como descendentes de poloneses. Mas, de repente, o poeta mestiço negro-polaco (penso, aliás, que ele tinha também traços indígenas) resolveu assumir todos os seus antepassados”.

forma “estado-nação” do pensamento e da política (cf. SISCAR, 2010, p. 169-181; cf. infra, nota 16).

Em si mesmo, tal deslocamento não implicaria perda de força ou de pertinência para a ligação entre literatura e nação, mas reforçaria que a modernização pautada em torno do estado nacional, longe de fornecer um quadro global de interpretação da experiência literária, constitui uma moldura entre outras, circulando num ambiente conflituoso coabitado por diferentes tipos de elo comunitário.⁴ Ao longo da interpretação dos poemas de Leminski, veremos que o gesto poético, nesse ambiente, exerce sua forma singular de soberania artística “renunciando à disputa do ‘absoluto’”, atuando “como agente estrutural e desestrutural [...] no campo do epiléptico perene”, para voltarmos aos termos do “plano pirata do poema possesso”, minifesto publicado por Regis Bonvicino, Leminski e Antônio Risério em 1977. Tal postura poética buscaria não apenas as transformações estruturais necessárias para que *um sistema de relações* supostamente englobante (“processo histórico de modernização”, “formação nacional” etc.) lidasse com seus restos mal resolvidos (“o não-idêntico no fenômeno”, nos termos de Adorno), mas também *modularia*, em variações estruturantes e desestruturantes, *as relações entre diferentes sistemas e comunidades parciais* em coabitação (cf. DIMOCK, 2007).

Por isso, sem abrir de mão de intervir nas questões vinculadas aos traumas sob a ditadura (SALGUEIRO, 2005) e às suturas apressadas do processo de redemocratização (LUCAS; ZULAR, 2016, p. 66-76), a soberania artística na poética de Leminski interviria sobre outras margens políticas e sociais, efetuando, por suas nuvens de equívocos e ambíguos ultrassentidos (LEMINSKI, 2013, p. 181, 262),⁵ modulações processuais entre diferentes escalas e sistemas parciais de relação e pertencimento, mais do que sintetizando a determinação unívoca de uma metaescala ou metassistema

⁴ Não por acaso, como aponta Jean-Luc Nancy (1986, p. 34ss), a própria ideia de “comunidade”, recalçada depois do fim da segunda guerra em função dos traumas derivados da *Gemeinschaft* nazista, *ressurgirá com força na teoria política do início dos anos 1980, em debates como o proposto por Charles Taylor e o comunitarismo na filosofia anglo-saxã ou como aquele desdobrado por Nancy, Blanchot, Agamben e outros na filosofia continental.*

⁵ A referência indica alguns poemas originalmente publicados em *Distraídos Venceremos* (1987), *único livro de poesia de Leminski que, neste artigo, será citado do volume Toda Poesia* (2013).

supostamente totalizador. Longe de essa postura intrinsecamente ambivalente recalcar a questão do todo, cedendo à convivência desfibrada com uma diversidade homogênea de poéticas atomizadas, ela exporia o poema ao risco de uma hesitação radioativa entre totalidades heterogêneas, com seus diferentes códigos, mundos, temporalidades e formas de vida mutuamente implicados e reciprocamente irredutíveis, expondo-se com seus limites e lacunas (SALGUEIRO, 2010, p. 120), transformando-se no contato uns com os outros: “nu como um grego/ouço um músico negro/e me desagrego” (LEMINSKI, 1991, p. 151).⁶

Como diz Wai Chee Dimock (2007) a respeito da literatura norte-americana desse período, tal diálogo entre diferentes historicidades e escalas espaço-temporais de significação permitiria um contato mais consequente com os dilemas da ecologia e do antropoceno, esse período em que a antropia teria ganhado status de força geológica, provocando um colapso geral das escalas da história humana e do tempo geofísico, com sobreposições, choques, misturas e convergências dificilmente bem digeridas e trabalhadas entre as grandezas rítmicas da natureza e da cultura (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 19-30). Note-se, porém, que, com as escalas e medidas de significação (do tempo, do espaço) e de apropriação (da história, da terra) próprias ao estado moderno e ao capitalismo global se desajustando e colapsando cada vez mais intensa e constantemente nas décadas seguintes, apenas mais tarde, nos anos 1990, se estabelece tanto a compreensão dessa crise de escalas como fator de impacto sobre a produção cultural (cf. SÜSSEKIND, 2000) quanto o consenso científico

⁶ Entre o “e” aberto, pronunciado tal como na linguagem cotidiana (desagrêgo), e o “e” fechado, dentro da série rímica (grêgo, nêgro, desagrêgo), o poema condensa o encontro entre o plástico e o sonoro, a pulsão escópica e a pulsão invocante, o concretismo visual paulista e a tropicália musical baiana, a cultura grega e a cultura africana, ora metonimizando, ora sintetizando uma diversidade de pares (BELÚZIO, 2019, p. 89-149) que se implicam e se multiplicam na poética leminskiana. O poema também encena os percursos da própria escrita de Leminski, que certamente não segue uma linha única de evolução (do concretismo à tropicália, da página à voz etc.), mas corre sincrônica e diacronicamente por ritmos, tempos e historicidades heterogêneas (da erudição latina à cibernética), que nela se chocam numa *pororoca de atritos, misturas, ensaios* (BONVICINO, 1999, p. 207-208; PEDROSA, 2006, p. 72), tal como as pronúncias de *desagre[ê]êgo* se encontram, se misturam e se espraiam no último verso desse poema. Para uma leitura mais detida desse haicai, cf. Lucas; Zular, 2016, p. 57-66 e Lima, 2002.

sobre as mudanças no equilíbrio termodinâmico do planeta (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 11).

Por outro lado, desde o fim da década de 1970, Leminski já expõe, no bojo de suas inquietações poéticas, políticas e sociais, uma compreensão bastante desenvolvida da questão ecológica e de suas implicações ominosas para o devir (cf. LEMINSKI, 2015). Para Antônio Risério (2004, p. 368), esse ecologismo de Leminski seria aquele próprio à vanguarda contracultural dos anos 1960/70, ou seja, uma reação do “flower power” contra o “complexo industrial-militar”, que pode até ter regado a semente da ecopolítica das décadas seguintes, mas ignorava por completo as questões técnicas e se fixava num “ecologismo lírico”, um retorno a Rousseau e Wordsworth no bojo de um “ambientalismo místico”. Retomaremos o problema relativo à especificidade da intervenção poética em comparação com outras práticas e técnicas, inclusive os mais científicos, como a climatologia. Por ora, retemos uma pergunta a respeito da relação entre poesia e ecologia em Leminski: seria ela pautada por um fusionismo utópico e algo fantasioso com a natureza? O trabalho do historiador Everton Moraes – que investigou e trouxe à tona diversos documentos e produções leminskianas publicadas entre 1975 e 1980 no Paraná (cf. MORAES, 2016; 2018; 2019) – ampliaria as veredas para se pensar nessa pergunta, levando em conta, de modo mais detalhado, a reflexão do poeta curitibano sobre a experiência da ascese – poética, xamânica, contracultural – como possível saída para “a aspérrima conjuntura que a espécie vai atravessar” (LEMINSKI, 2015, p. 83).⁷ Nas páginas seguintes, pretendemos prolongar esse questionamento no corpo a corpo com a interpretação de alguns poemas.

A título de comparação, vale registrar que, na mesma época, um poeta como Sebastião Uchoa Leite (1988) escreverá a partir da perspectiva de uma futura catástrofe, ambiental e/ou nuclear, já contratada pelo presente, enfatizando mais o esgotamento termodinâmico interno ao próprio capitalismo global do que as forças naturais exteriores que o invadiriam (aquilo que Isabelle Stengers chamará de “intrusão de Gaia”). Justamente

⁷ Vale notar que o trabalho de Moraes sobre a ascese leminskiana se apoia na ampla análise de Flora Süssekind (2008) acerca dos autorretratos da santidade em Leminski e outros poetas daquela sua geração, como Ana C. e Cacaso, concebendo-a, porém, como uma forma de se relacionar com o tempo, mais do que como uma autoimagem heroica criada em reação ao contexto violento da ditadura militar (MORAES, 2018, p. 271).

quando a Guerra Fria se encaminha para o fim e a civilização global moderna está perto de se afirmar como totalidade homogênea, eis que uma rachadura se abre no seio de sua própria incontestada hegemonia (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 12, 26). Diante desse quadro, a escrita de Uchoa Leite, na constituição mesma de seu verso tendencialmente frio, cabralino, atonal, antimatérico, assume o estado de entropia, de redução ao pó, para escavar e reciclar suas forças e formas poéticas (UCHOA LEITE, 1988, p. 103, 113; cf. ANDRADE, 2006).⁸

Por outro lado, se a ascese leminskiana, tal como detectada por Moraes (2018), responde a um prenúncio de escassez futura – “A Era de Aquário, meu camarada, não será festival, não” (LEMINSKI, 2015, p. 84) – sua resposta, como veremos ao interpretar os poemas a seguir, não parte desse esgotamento entrópico, mas ainda procura modular a interpenetração da ordem e do acaso, simetria e entropia, informação e redundância, as forças estruturais e desestruturais – “caprichos estruturalistas e relaxos pós-estruturalistas” (BELÚZIO, 2019, p. 16) – que cruzam a experiência poética e seus materiais (cf. VALENTIM, 2018, p. 273). Tais modulações buscam matizes combinatórios mais sutis, rigorosos – breves e ágeis como o corte preciso da espada de um samurai malandro nos termos de Leyla Perrone-Moisés (1989, p. 99) – nos atritos entre dois (ou mais) códigos, normatividades e formas de vida (cf. LEMINSKI, 1986, p. 100). Mais que se colocar no núcleo interno de autoesgotamento e autofagia da historicidade sistematicamente fechada da modernização, com sua entropia crescente dialeticamente transfigurada em antropia triunfante (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 21), Leminski se colocaria no ponto de fricção entre historicidades, linguagens e materialidades heterogêneas, apostando nas forças dessa heterogeneidade irreduzível (caprichosamente estruturadas) no jogo com (mais que contra) os vetores entrópicos (relaxadamente desestruturantes) que atravessam cada uma delas. Obtendo o raro do reles, deslizando pelo reles do raro, as jogadas leminskianas visariam sempre reverberações mais intensas (LEMINSKI, 2012, p. 17, 64; cf. FLORES, 2010).

⁸ Para uma comparação mais detida entre as poéticas de Leminski e de Uchoa Leite no que diz respeito à questão do estatuto da equívocidade poética, da soberania do artista e das questões da ecologia, cf. Lucas, 2020, artigo de cujas conclusões este texto parte, procurando precisá-las, detalhá-las, prolongando-as até outras margens.

Esse ascetismo leminskiano seria condizente com a inversão do lema *plus ultra* – que inspiraria a ideia moderna de progresso desde a exploração colonialista até as recentes utopias tecnofílicas do *Breakthrough Institute* – pelo lema *plus intra*, que instigaria relações intensivas e não prometeicas com o mundo e buscaria *traduções* mais refinadas entre os diferentes limites e escalas, e *não expansões* em direção a mais territórios, fronteiras micro ou macroscópicas, a se esquadrinhar, escalonar e dominar (cf. DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 64-82; 129). Para Moraes (2018), estaria aí um dos eixos que conduz a escrita da Leminski mais para a poesia do que para a prosa, mais para as formas breves do que para as dispendiosas, mais para as palavras-valise e “suas micro-células portadoras de macro-informação” do que para períodos e frases derramadas (LEMINSKI, 2012, p. 55), na busca pelo máximo de ressonâncias afetivas, sensoriais, semânticas, intelectuais etc. a partir do uso mínimo, medido e contado dos recursos materiais e conceituais da linguagem (cf. PERRONE-MOISÉS, 1989, p. 99; MACIEL, 2004, p. 175). Se o haicai logo vem à mente para ilustrar essa mínimo que busca – o que não quer dizer que sempre alcance – reverberar (a) o máximo, com ultrassentidos renovados e evocados constantemente para a lida com a entropia, talvez seja porque, como lembra Risério (2004, p. 369), nessa forma poética da cultura japonesa, o amor pela natureza se encontra com a escassez própria a um arquipélago isolado por séculos. Em que medida, porém, esse amor não precipita alguma identificação narcisicamente relaxada com a natureza? O que ocorre com essas implicações termodinâmicas e ecológicas da escrita poética de Leminski quando, por vezes, essa brevidade revela ser apenas pouco, “um morno mais ou menos” (BELÚZIO, 2019, p. 42-43)? Com todas essas perguntas e hipóteses em mente, partimos para análise de um haicai.

1 Entre conferências e conspirações

confira
tudo que respira
conspira
(LEMINSKI, 1983, p. 79)

O poema traz à tona microatritos consonantais, que variam a partir de alguns elementos fixos: o morfema inicial do primeiro e do terceiro

verso e a rima, que aparece em todos, obtida pela consonância entre formas do modo indicativo da primeira conjugação (*respira*, *conspira*) e do modo imperativo da terceira (*confira*). A variação fonética *confira-conspira* é realizada pela respiração que, mencionada no enunciado do segundo verso, modula a enunciação do terceiro, acrescentando à primeira sílaba a consoante fricativa alveolar surda, *con* + *s*, e substituindo, na segunda sílaba, a fricativa labiodental surda *f* pela oclusiva bilabial surda *p*: *fira* ⇔ *pira*. Como um *kakekotoba* que atuasse sobre palavras, a princípio, simples, expondo o vestígio qualitativo (gosto, toque, som, letra, cheiro, sensações e sentidos etc.) que uma deixa ao passar pela outra (“respira” em “conspira” a partir de “confira”; LEMINSKI, 2012, p. 53; cf. SALGUEIRO, 2005), ou como uma diérese que atuasse entre consoantes (*s* e *p*), o ato de respirar prolonga a transição entre a primeira e a segunda sílaba do terceiro verso, encenando as variadas conexões da língua, dos lábios, dos dentes, da respiração, enfim, dos órgãos digestivos e respiratórios que se desterritorializam e se acoplam uns nos outros para montar a aparelhagem que nos permite falar (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 35-36).

Sublinhada, a quase semelhança sonora entre “confira” e “conspira” conduz também à complicada comparação entre os diversos significados dos dois verbos. Verificar, comparar, opor elementos, atribuir algo a alguém são ideias comuns atribuídas a conferir, ao lado de outras talvez mais inusuais, como discutir (em conferência). Já “conspirar” traria mais comumente o sentido de maquinar contra ou agir em acordo, tendo ainda um rastro etimológico latino que indica o gesto de utilizar instrumentos de sopro em conjunto (HOUAISS, 2001). Tudo somado, uma diferença entre os dois verbos parece se destacar: se “conferir” geralmente chama a atenção para a relação distanciada entre o objeto conferido e o agente que confere, “conspirar” sublinha uma relação entre coagentes, cujas intenções são frequentemente suspeitas ou desconhecidas.

Ora, na segunda pessoa do imperativo, o verbo “conferir” estabelece uma interlocução, aliás, reforçada pelo distanciamento visual do primeiro verso. No vazio de molduras contextuais mais delimitadas (cf. COMIN, 2020), os eixos pronominais da enunciação se desestabilizam, levando o leitor a reiterá-la a partir da posição de quem manda conferir e a escutá-la

desde a posição de quem recebe tal ordem,⁹ num jogo interlocutório ao mesmo tempo interno e externo que estabelece uma conspiração outra, a conspiração dos conferentes, por assim dizer. Vê-se que o samurai malandro, trabalhando nesse campo de microtonalidades fonéticas, também não deixava de acionar deslocamentos enunciativos pelos quais “eu, tu e ele podem ocupar o mesmo lugar no espaço tempo”, procedimento típico de ficções que também zelavam pela concisão e economia narrativa (LEMINSKI, 2012, p. 24). Levando em conta essa experiência em que as posições enunciativas só podem ser “alterocupadas”, ou seja, preenchidas à medida mesma que se obliquam e se transicionam (cf. NODARI, 2019), surge a pergunta: qual seria a relação entre o coletivo conspiratório citado pelo enunciado (a conspiração de respirantes) e o coletivo conspiratório formado pela enunciação (a conspiração de conferentes)? O impulso de repetir o morfema “con”, aliado às palavras penduradas (*kakekotoba*), às palavras-valise tão presentes na poética leminskiana, aciona uma série de combinações virtuais: coconspiração, subconspiração, contraconspiração, metaconspiração etc. etc. Ao longo dessas variações, estaria em jogo nada menos do que o tipo de elo (cosmo)político criado nesse encontro entre o enunciador (primeira pessoa), o interlocutor (segunda pessoa) e tudo que respira e conspira (terceira pessoa).

Como temos visto, a ascese poética proposta por Leminski, longe de consumir a matéria sonora e os movimentos corporais (boca, língua, dentes, respiração) em benefício exclusivo da comunicação de uma informação homogênea ou de um conceito linguístico unívoco, modula os atritos e

⁹ Esse jogo entre os imperativos que o poeta endereça ao material e a agência que este assume – num poema como “desencontrários” (“mandei a palavra rimar/ela não me obedeceu/falou em mar...”, LEMINSKI, 2013, p. 190) – ensaiaria dilemas a respeito da soberania poética e política capazes de trazer à tona os pontos cegos do processo brasileiro de reabertura política. Entre o gesto poético soberano, que se dispende “para conquistar um império extinto”, e a escuta das (ag)exigências do material, da rima que desobedece a ordem de rimar proliferando-se desdenhosamente, Leminski desenharia uma política do ato poético que, por contraste, exporia os dilemas da poética do ato político que instaura a Constituinte e elabora a nova Constituição, poética presa a uma tensão velada e denegada entre os conteúdos institucionalizados pelo enunciado da Carta, de teor democrático, e os modos de institucionalização que sua enunciação performa, reproduzindo e conservando a violência e o autoritarismo herdados da ditadura (cf. ARAÚJO, 2013). Para uma análise detalhada deste poema em diálogo com essas questões políticas, cf. Lucas; Zular, 2016, p. 66-76.

variações entre o som, o sentido (entre outros códigos e materiais). Por um lado, a conspiração dos interlocutores, pautada pelo gesto de conferir, estabelece uma distância entre eles e o objeto de sua conferência (tudo que respira e conspira), distanciamento próprio à visão e às subjetividades modernas transcendentais que nela apostaram para fundar seu projeto de superação e dominação da natureza.¹⁰ Por outro lado, o chamado do imperativo “confira”, em sua obliquação equívoca, não deixa de sugerir a existência de alguma vulnerabilidade desses conspiradores conferentes, como se aquele afastamento encontrasse certo limite na conspiração de respirantes. Tal distância se dilui ainda mais à medida que o chamado leva os interlocutores à experimentação de um respirar delongado em ato, e à descoberta de que, no fim das contas, eles também estão entre os que respiram e conspiram.

Tudo somado, a afinidade que reúne os conferentes seria não tanto um *pensar-olhar* projetado a dada distância do mundo, mas a partilha de um vernáculo, ou seja, um *pensar-falar*, como diz Michel Deguy (2007, p. 245-248), exercido nessa cópula com órgãos da respiração e da digestão, numa conspiração para construir seu mundo comum. Segundo esse poeta francês, a urgência ecológica, para além das questões científicas e técnicas a respeito do meio-ambiente, implicaria um questionamento propriamente poético acerca do mundo (*Welt*), na esteira do dito holderliano – “poeticamente o homem habita...” (DEGUY, 2009, p. 42-43). Uma ecologia sem poesia não romperia com o horizonte histórico da tecno-globalização que, pretendendo dar ao homem moderno o domínio transcendental do meio ambiente de todos os meio-ambientes (*die Umwelt der Umwelten*), acabou nos trazendo justamente para a atual iminência de fim de mundo. Diante da finitude desse todo onde habita, o poetasceta, em diérese,¹¹ reabriria esse orbe finito em

¹⁰ Para uma crítica ao privilégio que a tradição filosófica ocidental concedeu ao regime escópico de percepção ao construir seus principais eixos conceituais, cf. Nancy, 2002; Cavarero, 2005. Ambos propõem e discutem entre si vias alternativas a esse privilégio, seja pela experiência da escuta, no primeiro caso, ou da voz, no segundo.

¹¹ Se na leitura do poema já havíamos deslocado a noção comum de diérese (transformação de ditongo em hiato) para aplicá-la a um delongamento consonantal, Deguy (2007, p. 13; 2009, p. 12) aparentemente amplia ainda mais o sentido desse termo, tão caro à versificação, para nomear a própria a própria defasagem entre o que se diz e a maneira como se diz, bem como a hesitação entre prosa e poesia no seio não apenas do verso, mas de todo discurso prosódica e ritmicamente enunciado.

suas anfractuosidades infinitamente analisáveis (DEGUY, 2009, p. 12-14). A transcendência não cai do céu, diz o poeta francês, é preciso erguê-la, num gesto parabólico que ascende à medida que in-finitiza, de(s)fine um mundo poeticamente habitável. Nesse raciocínio, ressaltar a linguagem comum e vernacular como construção poética atravessada pelos sons, dicções, afetos, sensações viria literalmente frear, com seus gestos dieréticos, a tendência informacional prosaizante que reduz o discurso às combinatórias homogêneas armazenadas por bancos de dados robotizados ao mesmo tempo em que solapa pelo caminho as condições naturais habitáveis daqueles seres falantes (DEGUY, 2009, p. 46, 102). A poesia, nessa relação intrínseca e necessária com a ecologia, seria o movimento humano em direção ao sublime, gesto concebido nem como legado das religiões messiânicas, que visavam mudar *de* mundo, nem como legado das revoluções modernas, que visavam mudar *o* mundo, mas como proposta de uma intensa reforma,¹² que visa “transformar a vida reperguntando-se o que é o mundo” (DEGUY, 2012, p. 236). Nesse reperguntar contínuo, o poema traria à tona as premissas para uma macropolítica que reúne os interlocutores em uma espécie de paraconspiração reformista que, diante das *Umwelten* naturais, pretende zelar pelas condições de possibilidade do seu mundo – ou seja, da sua fala, ou seja, da articulação língua-boca-dentes-pulmão-mãos-voz-gesto-olhar etc. que teria permitido o surgimento da linguagem, “elemento insuperável da antropomorfose histórica” (DEGUY, 2007, p. 245; cf. 2012, p. 219-237; cf. SISCAR, 2016, p. 215-220).

Ora, se converge em muitos aspectos com a interpretação do poema realizada até aqui, sobretudo no que diz respeito à diérese como experiência que traz à tona a radicação poética e mundana da linguagem, essa poética ecológica proposta por Deguy não deixa também de evocar alguns atritos com o pensamento de Leminski. Se tanto a ascese leminskiana quanto a subida em contraqueda de Deguy não se confundem com uma postura austera, mas parecem buscar certo rigor ou maior complexidade na própria hesitação entre austeridade e dispêndio, caprichos & relaxos (LEMINSKI,

¹² Vale registrar que o reformismo ecológico de Deguy (2012, p. 224-227) exigiria reconceber o “centro” do espectro político, não como posição mediana entre polos contraditórios, caso em que estaria condenado a ser sempre resultado de uma dupla negação (nem, nem), mas como ponto de desdobramento das tensões teóricas e práticas que se friccionam e se contrariam produtivamente.

2012, p. 64; DEGUY, 2012, p. 234), no poeta brasileiro, esse gesto não parece implicar uma oposição forte entre língua vernacular e informação comunicativa, bem pelo contrário: o elogio a formas breves e econômicas inclui às vezes sua melhor adaptabilidade à era informático-eletrônica, seu maior rendimento informacional numa sociedade cada vez mais constituída por “distâncias mínimas em velocidades máximas” (LEMINSKI, 2012, p. 55, 125). Pode-se dizer que Deguy, hoje com 90 anos, viveu para testemunhar consequências da evolução digital que dificilmente Leminski poderia prever há três, quatro décadas. Mas isso não daria conta nem da complexidade do primeiro, cuja reflexão acerca do “cultural”, em diálogo com o pensamento de Heidegger sobre a técnica, inicia nos anos 1980 (SISCAR, 2016, p. 220), nem do segundo, cuja multiplicidade tropical-concreta-zen-etc. o desenquadra tanto de uma aposta tecnofílica sem reservas quanto de um naturalismo contracultural *naïf*. Diríamos ainda que, neste e em outros poemas-dribles em espaço curto (analisaremos mais alguns a seguir), o “paroquiano cósmico” parece aceitar o jogo com a aceleração moderna do tempo apenas para nela inserir uma semente de hesitação e retardamento dierético, contaminar de preguiça a pressa contemporânea (cf. LEMINSKI, 1983, p. 59). Por isso, talvez os “segundos milionários de ultra-informação” que ele visa em seus golpes poéticos mínimos não sejam necessariamente do mesmo tipo daqueles que serão capturados pelos poderosos processadores combinatórios de *big data*. Afinal, longe de se estabilizarem em relações estatisticamente homogêneas e unívocas, eles muitas vezes se vinculam por elos hesitantes, equívocos, intrinsecamente heterogêneos, sobredeterminados por vestígios quase conceituais, quase qualitativos (como o perfume que uma palavra deixa ao passar por outra, “um halo de ecos, aura ectoplásmica, campos elétricos de significados difusos em volta do núcleo denotativo” (LEMINSKI, 2012, p. 97, 53)).¹³

Por outro lado, teríamos aí também mais uma medida dos riscos corridos pelo uso da forma breve na pena do samurai malandro: “hoje à noite/até as estrelas/cheiram a flor de laranjeira” (LEMINSKI, 1983, p.

¹³ Vale lembrar, com Patrice Maniglier (2005), que essa também sempre teria sido uma questão importante para distinguir o método estrutural e método estatístico: este visa um rigor quantitativo, aquele, qualitativo. Para uma terceira concepção de informação, hesitante entre o quase-quantitativo e o quase-qualitativo, concebida em diálogo com o pensamento de Valéry sobre os “números mais sutis”, cf. Lucas, 2018, p. 135-137; 201-205.

99), “a lua foi ao cinema” (LEMINSKI, 2013, p. 199) são casos em que, aparentemente, a ascense falha em ser mais do que uma sublimação idealizante da natureza, ora romantizada ou orientalizada, e em todo caso com afetos prêt-à-porter facilmente comunicáveis nos circuitos de alta velocidade de aldeia global.¹⁴ Para compreender mais a fundo esses riscos e a hipótese daquela “informação” de constituição intrinsecamente hesitante, radioativa, cheia de qualidades heterogêneas, que veio à tona no haikai das conspirações conferente e respirante, talvez ainda seja pertinente voltar a interrogar qual o elo poético-político entre os dois coletivos. Afinal, a conjectura de uma paraconspiração que reúne os interlocutores para que eles confirmem quais as implicações de sua própria respiração não deixava de reinserir sutilmente uma separação – e mesmo talvez uma nova hierarquia – entre o coletivo mencionado pelo enunciado do segundo verso, tudo que respira e conspira [mas não necessariamente discursiva], e o coletivo construído pela enunciação, que congrega quem confere, respira e conspira pela fala, pelo discurso. Com a reinstituição de um novo tipo de distância entre os dois grupos, aquela sensação ameaçadora, própria à relação entre conspirações paralelas, também voltaria à tona. No âmbito dos atritos e hesitações entre dois (ou mais) códigos que o poema aciona, seria esse novo distanciamento intransponível? Com o auxílio da interpretação de outros poemas, talvez consigamos desdobrar essa pergunta.

2 Entre agência e matéria

o barro
toma a forma
que você quiser

você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer
(LEMINSKI, 1983, p. 92).

¹⁴ Como expõe Salgueiro (2011), muito diferente é o haikai “lua à vista/brilhavas assim/ sobre auschwitz” (LEMINSKI, 2013, p. 249), que, se evoca essa idealização, é apenas para fazê-la se chocar com a barbárie nazi.

As duas estrofes marcam dois movimentos aparentemente bastante distintos no poema. Na primeira, o barro se submete à vontade de outrem, na segunda, vem à tona um desejo que lhe é próprio e escapa ao saber do “interlocutor”. Uma vez mais, a interlocução proposta pelo poema é complexa: o “você” não é apenas uma segunda pessoa virtual, um leitor implícito que responderia a esse chamado, mas também um pronome impessoal coletivo, substituível por “a gente” ou, em alguns contextos, por “nós”, como na última estrofe do “contranarciso”: “assim como/eu estou em você/eu estou nele/em nós/e só quando/estamos em nós/estamos em paz/mesmo que estejamos a sós” (LEMINSKI, 1983, p. 12). Para além dos sentidos que sobredeterminam, neste poema, a palavra “nós” como substantivo, também há uma sobredeterminação importante da própria função pronominal, ela também aí cindida entre o “nós”, primeira pessoa do plural, e esse “nós” impessoal, que pode se referir a cada si (“você/você/e você”) consigo mesmo, ou seja, “a sós”. Os nós do poema ecoariam, portanto, a unidade do múltiplo e a multiplicidade de cada um, entrelaçadas, expondo a partilha em ato – partilha aqui justamente no sentido duplo de comungar e dividir – uma experiência singular-plural, atuante nesse sublimar em que limites e aberturas, diferenças e afinidades posicionais estão em metaformose.¹⁵ No caso do “você” do texto anterior, a mesma

¹⁵ Talvez um dos mais conhecidos e comentados poemas leminskianos, “contranarciso” envolve muitas outras dimensões para além daquelas que mobilizamos aqui. A sobredeterminação do pronome “nós” é apenas uma que nos ajuda particularmente na compreensão desses ecos múltiplos pelos quais o elo entre poesia e ecologia, mundo e linguagem vai se fiando. Outras leituras abordam as questões aqui propostas, mas para explorar outras veredas. Renan Nuernberger (2014, p. 123) lerá o poema tendo em vista principalmente o tipo de relação que propõe com o leitor, função típica de um poema de abertura de livro, como é o caso. Rafael Belúzio (2020, p. 55-63) levará tal função em conta para pensar a obra de Leminski dentro de uma tradição do sujeito lírico fragmentado, em diálogo com a questão teológica da pessoa cindida e coesa da trindade cristã, e com diferentes formas de síntese – de elo – atuantes na experiência poética leminskiana. Também desenvolvemos em outro texto uma análise mais detida de “contranarciso”, feita a partir de um olhar poético-político: em diálogo com o pensamento de Jean-Luc Nancy a respeito da partilha das vozes, da democracia e da comunidade singular plural, procuramos pensar como o poeta curitibano se colocou diante da comunidade e da multiplicidade de correntes, poéticas e tradições presentes no debate literário brasileiro na virada dos anos 1970 para os 1980, bem como o tipo de tessitura que as congregava na escrita de Leminski, em contraste crítico com aquela então desenhada pelo processo de reabertura política (cf. LUCAS; ZULAR, 2016, p. 41-53; cf. NANCY, 1982, p. 67-68, 82-83; 1986, p. 223; 2008, p. 60).

sobredeterminação pronominal indicaria, ao mesmo tempo, outro modo de dizer “eu” (fractalização da primeira pessoa), a interlocução com o “tu” (chamado à segunda pessoa) e a mencionada coletivização impessoal (“a gente”), num poema que também põe em hesitação os limites da ação da terceira pessoa (“o barro”). A enunciação poética nos conduziria àquela dimensão oblíqua onde as posições enunciativas, porosas e equívocas, hesitam umas em relação às outras, ecoam umas nas outras, num estado nem de fusão estável, nem de separação fixa, mas de incessante transformação e experimentação recíproca diante dos dilemas e tensões próprias à relação com as exigências e com a agência¹⁶ do material poético: “fumaça qualquer/a matéria faz/o que a matéria quer” (LEMINSKI, 2013, p. 367).

Nessa dimensão, nomear o que está em jogo sob o pronome “você” se torna uma tarefa complicada. “Eu lírico” parece diminuir a importância da interlocução; “interlocutor”, pelo contrário, assumiria uma distância excessiva em relação a uma segunda pessoa; utilizaremos o termo “agente”, mas com duas ressalvas: ele não indicaria nenhuma pessoa singular ou plural estável, mas um eco equívoco, equivocologia oblíqua de múltiplas personalidades (NODARI, 2015b; ZULAR, 2019);¹⁷ também não implicaria, de pronto, que seu outro no poema, o barro, não tem agência. Afinal, não é

¹⁶ Sob inspiração de um *portmanteau leminskiano* como “desencontrários”, impossível não pensar num jogo entre a raiz latina “gens, gentis” (tribo, clã, nação, povo), o sufixo “i” (que indica ofício ou trabalho de uma pessoa) e os prefixos “a” e “ex”, em sua função latina ablativa, que indicam precisamente o agente, a causa, a razão etc., além de, em português, terem ganhado o sentido de anulação; atemporal ou neutra no primeiro caso, temporal e específica no segundo. A partir daí, sobrepondo os substantivos agência e exigência, na esteira da reflexão que propomos, hesitaríamos, no sentido valeryano, entre exagência, o que se desdobra da agência, o que ela demanda formalmente enquanto tal (e possivelmente a esvazie ou anule), e agexigência, aquilo que na exigência já tem agido antes mesmo de qualquer resposta (e teria reverberações sonoras e semânticas mais complexas e múltiplas). (cf. HOUAISS, 2001; WHITAKER, 2006).

¹⁷ As afinidades entre ecologia, eco e equivocação enunciativa foram articuladas a partir das reflexões teóricas de Roberto Zular (2019, p. 49) – “o corpo é um invólucro tanto quanto uma roupa é um corpo que sobredetermina pelo oco interior um eco exterior, modo de ver/ser visto, de comer/ser comido/dar de comer, enfim, de estar em relação metamórfica sem se confundir com sua forma exterior. Não se está em si do mesmo modo que se está no outro e nem o estar em si do outro é igual ao estar em si do outro em mim” – e Alexandre Nodari (2015b, p. 28), que cunhou o conceito de “equivocologia”: “Toda ecologia é também ec(h)ologia, o ressoar do eu nos outros e vice-versa; além disso, é uma equivocologia, a mesma voz (casa), mas sempre diferente; em suma, é o ecoar da equivocidade do ego, o ego ecoando equívoco o oikos que também é (e reciprocamente)”

outro o dilema que se abre e se multiplica em todas as camadas da experiência poética: na primeira estrofe, o último verso – “que você quiser” – cede a soberania tanto à vontade do agente (cujo desejo, não importa qual seja, seria obedecido) quanto à indiferença da proteica matéria (que pode assumir qualquer forma, queira o agente o que ele quiser); na segunda estrofe, por sua vez, nota-se a ambiguidade sintática do segundo verso da última estrofe, cujos verbos no infinitivo e no gerúndio parecem admitir, pelo menos, duas análises. Na primeira, “estar fazendo” é uma ação atual (“você nem sabe / [que faz] apenas / o que o barro quer”), em tensão, portanto, com o dito da primeira estrofe: o barro toma a forma que o agente deseja, mas ele não sabe que seu desejo apenas se conforma ao desejo da própria matéria. Na segunda análise, “estar fazendo” seria uma ação virtual (“você nem sabe / [fazer] apenas / o que o barro quer”), ou seja, a vontade do agente é soberana, mas apenas porque ele não sabe como agir diante das demandas do material.

É possível, porém, que, por fim, esse campo de equivocações semânticas, pronominais e sintáticas dê com uma pedra, “a brusca pedra/ onde alguém deixou cair o vidro” (LEMINSKI, 2013, p. 175): inamovível, o advérbio “apenas” não conduziria constantemente a hesitação entre agência e matéria para uma aposta de tudo ou nada? Evocadas em bloco, as vontades do barro parecem ser ou totalmente realizadas sob o véu de ignorância do agente ou totalmente ignoradas por essa mesma insipiência. Inversamente, o desejo do agente parece oscilar entre um estado de plena subserviência (mesmo que inconsciente) ou de plena soberania (mesmo que derivada de não saber fazer a vontade do material; mas o poder político soberano não é justamente aquele que excede suas justificações?).¹⁸ É diante dessa pedra, porém, que as obliquações pronominais e seus ecos equívocos

¹⁸ Voltamos às tensões entre soberania poética e soberania política, numa discussão que atravessou o século XX e incluiu nomes como Bataille, Benjamin, Carl Schmitt, Agamben, Derrida, Nancy, dentre muitos outros. Por certo, seria impossível dar conta da complexidade de um debate dessa ordem no espaço deste artigo. Se é preciso arriscar uma formulação, mesmo imprecisa, para balizar algumas das reflexões acima, diríamos que, se a soberania política tende a oscilar entre o condicionado (logo, não mais soberano) e o incondicionado (soberano, mas injustificado), prendendo-se assim à lógica do estado de exceção, de um núcleo ao mesmo tempo dentro e fora da lei, a soberania artística, por sua vez, reagencia tal núcleo como elo entre legalidades heterogêneas, que se sobredeterminam, se analisam e se condicionam recíproca e assimetricamente: liberdade sem autonomia, heteronomia sem servidão, nos termos de Derrida (2009, p. 268; 2008; cf. SAFATLE, 2016, p. 41; LUCAS, 2018, p. 25-95).

cavam uma linha de fuga específica, espécie de terceiro incluído nessa aparente dicotomia infernal: a indiferença mútua, uma espécie de jogo de excessos recíprocos (logo, não são exceções), mas heterogêneos, seja o do polimorfismo matérico, indiferente à vontade do agente, seja o da amplidão do gesto, indiferente às demandas do material, mesmo quando as satisfaz inconscientemente. Na equívoca hesitação entre soberania e subserviência tanto do agente quanto da matéria, essa linha de fuga nos leva a um estado de suspensão, nem ativo, nem passivo, que em Leminski pode estar pendurado num instante, como “entre a pressa e preguiça” (LEMINSKI, 1983, p. 59), mas pode também se delongar em ecos infundáveis: “de vez em quando/ando ando ando/a voz ecoando/quando quando quando” (LEMINSKI, 1991, p. 170),¹⁹ um estado no qual informação e redundância, mais do que se fundir de modo absoluto e abstrato, hesitam e se equivocam, ideias e pensamentos podendo se expor e esperar enquanto a matéria pode agir e informar (cf. BONVICINO, 1989, p. 210-211; PEDROSA, 2006, p. 56).

Entre agarrar o ideal e mentar o matérico, a ideia não tirável e a matéria *mentirada* – “essa ideia/ninguém me tira/matéria é mentira” (LEMINSKI, 1991, p. 178) –, entre a flutuação de significantes (“madeira, massa e músculo”) orbitando uma *hylé* bruta e a profusão de materiais (“vodka, fígado e soluço”) atraídos por um ideado possivelmente original ou atávico – “até tu, minha cara matéria, / lembra quando a gente era apenas uma ideia?” (LEMINSKI, 2013, p. 227) –, a “poesia é uma coisa muito material, afinal, o espírito da matéria, aquele espírito que, no fundo, a matéria é, ou não?” (LEMINSKI, 2012, p. 64). Nessa equivocação radical entre ser e linguagem, matéria e espírito, o dado e o construído, a espera e o acontecimento (MANIGLIER, 2020), o gesto faz atrito no movimento, o “assobio no vento”, ritmos heterogêneos que se encontram, mutuamente se defasam, se chocam, se multiplicam e, por “microinstantes claro-escuros”,

¹⁹ Mais um trabalho leminskiano sobre os microatritos fonéticos e consonantais, com versos graficamente dispostos num vaivém que sublinha a hesitação entre vez e voz, ando e quando, o poema desacelera em seus ecos a pronúncia dos fonemas, *ecoando* (e|koã|du), *tanto no enunciado quanto na materialidade da enunciação, o prolongamento da transformação de ando* (ã|du) *em quando* (kwã|du). Assim, a espera monotamente ecoada no enunciado do verso final – *quando quando quando* – *carrega foneticamente o acontecimento que introduz a oclusiva k dentro da série já constituída pela oclusiva d, o que permitirá separar os sons vocálicos nasais contíguos* (duãduãduã...) *em grupos discretos* (kwã|du). Para uma análise mais detida deste poema e da constituição intrinsecamente ecoica desse estado de equivocação entre espera e acontecimento em Leminski, cf. LUCAS, 2020.

se apreendem e se sustêm, tal como capturado pelo enunciado dos últimos versos desta “Profissão de febre”:

quando chove,
eu chovo,
faz sol,
eu faço,
de noite,
anoiteço,
tem deus,
eu rezo,
não tem,
esqueço,
chove de novo,
de novo, chovo,
assobio no vento,
daqui me vejo,
lá vou eu,
gesto no movimento
(LEMINSKI, 1991, p. 67).

Aqui, é o ego que ecoa a agência de outrem, seja ela natural (“quando chove”) ou divina (“tem deus”). Assobiando no vento, modula-se o atrito entre dois (ou mais) gestos, agências, movimentos e materiais heterogêneos até o ponto em que eles se sobredeterminam e diferem, prolongando o hiato que permite fracionar o eu entre olhar e gesto, entre uma posição fixa “*daqui*” e uma posição móvel alhures: “*lá vou eu*”. Essa aposta num estado de suspensão entre espera e acontecimento, entre a iminência do ato e a atualização do iminente, também põe em jogo a relação ética com outro ser vivente em um poema de *Quarenta clics em Curitiba* como:

Hesitei horas
antes de matar o bicho.
Afinal,
era um bicho como eu,
com direitos,
com deveres.
E, sobretudo,
incapaz de matar um bicho,
como eu.
(LEMINSKI, 2013, p. 18)

Tal como no poema em que a agência do barro e a materialidade infinitiva da agência se tensionavam, aqui novamente o verbo no infinitivo – neste caso, “matar” – sobrepõe sintaxes espaço-temporais heterogêneas e flutua naquela dimensão de temporalidades equívocas, entre já realizado e em hesitação contínua, a partir da comparação entre o eu e o bicho, que a vírgula no penúltimo verso equivoca, no hiato entre a empatia assimétrica sentida na irreversibilidade do tempo (“matei o bicho, mas não sem antes hesitar por muito tempo, pois ele era incapaz de matar um bicho como eu”) e uma empatia plenamente recíproca, simétrica, cuja reversibilidade suspende, questiona, põe em dúvida a suposta irreversibilidade do gesto enunciado no segundo verso, trazendo a hesitação novamente para o presente (“como eu, o bicho é incapaz de matar outro bicho, por isso, antes de matá-lo, hesitei”, neste caso, “antes” se revela empregado antes como marca de preferência do que como marca temporal). Nesse ponto, mais decisivo do que um possível contrato civil de direitos e deveres entre as posições do eu e do bicho, que definisse univocamente o matável e o não matável, seria prolongar e intensificar a equivocação hesitante e experimental desses limites. Essa experimentação ensinaria o aprendizado de um bem comer, gesto eticamente mais apurado do que denegar a violenta pantofagia entre os seres, denegação cuja voracidade sacrificial dificilmente não se reproduziria sob o verniz das formas modernas de subjetivação (DERRIDA, 1989). Assim, se o legado antropofágico-oswaldiano legível no “plano pirata do poema possesso” permite reabrir e redefinir in/finitamente a transitividade do verbo-imperativo-ético ético judaico-cristão “não matarás”, é porque a digestão metamórfica que converte valor oposto em valor favorável (cf. NODARI, 2015a) convida a própria morte para essa dança de tempos e ritmos heterogêneos, defasados, que se retroprospectam uns aos outros num campo vibratório nem univocamente irreversível, nem estavelmente reversível, entre caos e cosmo, poema entre a “folha que volta pro galho,/ muito depois de caída” e a “brusca pedra/onde alguém deixou cair o vidro” (LEMINSKI, 2013, p. 175).²⁰

²⁰ A ascese poética de Leminski transformaria a irreversibilidade controversa e assimétrica da flecha do tempo em um elo nem reversível, nem irreversível, entre temporalidades heterogêneas (do sentido, dos fonemas, velocidades máximas em distâncias mínimas, mas também distâncias máximas em velocidades mínimas). Se, seguindo Prigogine e Stengers, simetria e entropia se interpenetram e se renovam desde que algo longe do equilíbrio, a exterioridade transformacional (o que já pressupõe aparentemente uma escala de percepção ou sistema de coordenadas), a enunciação poética adiciona ainda a necessidade de prolongar a equivocação e matização hesitante das combinações vibratórias entre diferentes sistemas e escalas, bom como do limiar transformacional que os atravessa (cf. VALENTIM, 2018, p. 265-291).

Com isso em mente, retornemos ao haikai das conspirações.

3 Entre equivocologias e desconclusões

Pela leitura dos poemas anteriores, acompanhamos os atritos e hesitações leminskianas trabalhando com equivocações contínuas entre ser e linguagem, agência e material, sem que uma hierarquização unívoca se levantasse entre uma agência falante e outra não falante. Muito pelo contrário, se as exigências da matéria desejam e agem, o poeta retruca em contracanto, assobia no vento, conversa com a chuva, com a lua, pergunta “até tu, matéria bruta?” e se põe à escuta, à espera da resposta (LEMINSKI, 2013, p. 227). Retomando o haikai “confira/tudo que respira/conspira”, veríamos que os coletivos conspiratórios estão intensa e profundamente entrelaçados, que a ascese poética pela respiração da palavra coloca-se, com suas transposições fonéticas e enunciativas, à escuta da palavra da respiração. Nesse jogo, matéria e informação se articulam rigorosamente, segundo um rigor que não se confunde com austeridade, mas com agenciamentos precisos dos vetores estruturantes e desestruturantes, os caprichos & relaxos, as austeridades e dispêndios que circulam nas transposições da enunciação e perspectivas da experiência poética. Diante da crise ecológica, a ascese poética de Leminski, se recebia influxos do ecologismo contracultural dos anos 1960/1970, não se limitava a um “retorno à natureza”, de inspiração romântica, fusional, que projetaria o mundo natural sobre um passado avesso às mutações tecnológicas do presente. Ainda que alguns poemas leminskianos talvez não passem desse tipo de idealização relaxada da natureza, prenhes de idílios amenos e projeções narcísicas, sua escrita poética trabalha frequentemente com a equivocidade e o atrito entre dois (ou mais) códigos, linguagens, mundos, temporalidades e materialidades. Longe de refletir um chamado voluntarista de harmonia e fusão com o mundo natural, algo de pouco interesse para os dilemas econômicos, sociais, científicos e tecnológicos da ecologia, a poesia de Leminski configuraria uma intervenção consequente no debate sobre os findos mas infundáveis confins do mundo e sobre os diferentes meio-ambientes (*Umwelten*) e mundanidades (*Welten*) do Antropoceno, em ressonância com discussões abertas ainda hoje.

Se, por um lado, um elemento importante da participação da poesia no debate ecológico é o gesto de desaceleração e prolongamento virtualmente infinito da relação com os fins – o que não quer dizer somente

“adiar o fim” por meio de uma austeridade cada vez mais estrita, mas também findar o fim, pôr o horizonte do fim em hesitação, buscando uma relação mais complexa e atenta para as forças da produção e do consumo, da austeridade e do dispêndio, como propõe Michel Deguy (2012, p. 234-237) e como observamos no jogo de caprichos & relaxos leminskianos; por outro lado, em Leminski, esse gesto não se limita à afirmação de um *lógos* vernacular como *terminus a quo* e *terminus ad quem* da possibilidade de pensar e agir, critério definitivo de uma macropolítica que unificasse a humanidade em torno da preservação de seu mundo comum finito, porém infinitamente analisável desde essa base. Muito pelo contrário, era no campo das transações qualitativas e conceituais entre as células de informação que vimos o poeta seguir o desdobramento de seus gestos e se colocar à escuta da matéria, seja ela humana ou não. Por sua vez, debruçados sobre dilemas similares, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014) concordam com a importância da ideia de desaceleração, seja numa frenagem urgentíssima das relações econômicas, seja num delongamento na lida com limiares e contornos (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2015a, p. 112). Porém, tal retardamento reverbera numa frequência cosmopolítica e diplomática, equilibra seu pensamento ecológico não sobre um suposto núcleo duro da antropomorfose (seja o *lógos* vernacular ou outro ente), mas sobre a conversa reaberta entre diferentes povos humanos e não humanos: “o lance de dados do ‘mundo comum’, assim, jamais abolirá o multiverso” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 124; cf. 88, 94, 153-155). Se, como lembra Marco Antônio Valentim (2018, p. 281), “todo comportamento subjetivo [...] *conspira* em maior ou menor grau de intensidade para a sustentação ou a queda do céu”, para o equilíbrio ou para a entropia termodinâmica de seu mundo, se tudo que respira conspira, age; se cada agente é em si múltiplo (LEMINSKI, 1983, p. 12); e se cada mundo é intrinsecamente uma cosmopoliteia, logo, uma ascese poética à altura do desafio ecológico não só ergueria um mundo infinitamente analisável a partir da respiração da palavra, mas também se poria à escuta da palavra da respiração, deslocando-se para aquele ponto de atrito, equívoco, onde o assobio roça no vento, onde agentes, materiais e mundos heterogêneos se heteranalisam e se sobredeterminam reciprocamente (MANIGLIER, 2006, p. 277), refinando e quasificando suas combinações vibratórias. Em conformidade com Deguy (2012), não estaríamos face a um projeto

religioso ansiando a mudança para outro mundo – ou sua versão atualizada e tecnofílica, de olho no espaço sideral (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 14) –, nem diante de outro projeto revolucionário concebido para mudar o mundo. Diferentemente de Deguy (2012), essa dupla negação nos levaria não a um intenso reformismo cosmopolita, mas a uma ampla diplomacia cosmopolítica, cuja experiência a escrita poética de Leminski nos faria muitas vezes vislumbrar, por meio das metamorfoses e metaformoses contínuas dos elos e atritos entre dois (ou mais) códigos, mundos e formas de vida que a atravessam.

Por fim, cedendo mais alguns passos aos ecos equívocos, às equivocologias da poética leminskiana, ficamos aqui, não exatamente *in media res*, mas sobre mais um nó que sobrepõe início e fim, e já (sempre) os expôs a ritmos heterogêneos entrelaçados, nas retroprospecções que tecem o próprio tempo. Assim, o poema mesmo se afirma como guardador de mundos, mas não sem neles inserir, em seu limiar, um pequeno grão de amor, hesitação e virtualidade.

Segundo consta

O mundo acabando, podem ficar tranquilos.
Acaba voltando
tudo aquilo.
Reconstruam tudo
segundo a planta dos meus versos.
Vento, eu disse como.
Nuvem, eu disse quando.
Sol, casa, rua,
reinos, ruínas, anos,
disse como éramos.
Amor, eu disse como.
E como era mesmo?
(LEMINSKI, 2013, p. 216).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Paulo. As rasuras da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 75-93, jan./jun. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100006>. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/211748>. Acesso em: 01 set. 2020.

ARAÚJO, Cícero. O processo constituinte brasileiro, a transição e o poder constituinte. *Lua Nova*, São Paulo, n. 88, 2013, p. 327-380. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452013000100011>.

BELÚZIO, Rafael Fava. *Quatro clics em Paulo Leminski*. 2019. 301f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BONVICINO, Regis (org.). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

CAVARERO, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

COMIN, Clarissa Loyola. *Isto (não) é um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger*. 2020. 178f. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DEGUY, Michel. *Écologiques*. Paris: Hermann Éditeurs, 2012.

DEGUY, Michel. *La fin dans le monde*. Paris: Hermann Éditeurs, 2009.

DEGUY, Michel. *Réouverture après travaux*. Paris: Galilée, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques. Il faut bien manger, ou le calcul du sujet: entretien avec Jean-Luc Nancy. *Confrontations*, [s. l.], n. 20, 1989, p. 91-114.

DERRIDA, Jacques. *Séminaire la Bête et le Souverain*. Paris: Galilée, 2008. v. 1.

DERRIDA, Jacques. *Vadios: dois ensaios sobre a razão*. Coimbra: Palimage, 2009.

DIMOCK, Way Chee. *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780691188256>.

FLORES, Guilherme Gontijo. O raro do reles: um latim de bandido. In: SANDMANN, M. (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, p. 102-139.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. (org.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 12-37.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Bandeiras da Imaginação Antropológica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1981, p. 10.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Ascese e escassez. *Species: Revista de Antropologia Especulativa*, [s. l.], n. 1, 2015, p. 83-84. Disponível em: <https://speciesnae.files.wordpress.com/2015/11/species1.pdf>. Acesso em: 01 set. 2020.

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

LEMINSKI, Paulo. Cenas de vanguarda explícita. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 dez. 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.

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

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

LEMINSKI, Paulo; RISÉRIO, Antônio; BONVICINO, Regis. plano pirata do poema possesso. *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 jul. 1977, p. 3. Anexo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/123176?pesq=%22poema%20posse%22>. Acesso em: 01 set. 2020.

LIMA, M. R. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

LUCAS, Fábio Roberto e ZULAR, Roberto. Ecos desencontrários de Leminski. In: MALUFE, A. C. e JUNQUEIRA, M. (org.). *Poesia: entrelugares*. São Paulo: Dobradura, 2016, p. 41-80.

LUCAS, Fábio Roberto. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. 2018. 255f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-02102018-103227>. Acesso em 01 set. 2020.

LUCAS, Fábio Roberto. Termodinâmicas do ato poético. *Crítica cultural*, 1, 15, 2020, p. 167-190. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v15e12020167-190>. Acesso em 01 set. 2020.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, A., CALIXTO, F (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 171-180.

MANIGLIER, Patrice. Des us et des signes. *Revue de métaphysique et de morale*, [s. l.], v. 1, n. 45, 2005, p. 89-108. DOI: <https://doi.org/10.3917/rmm.051.0089>.

MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.

MANIGLIER, Patrice. Sobredeterminação e duplicidade dos signos: de Saussure a Freud. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 15, n. 1, 2020, p. 107-119. DOI: <https://doi.org/10.19177/rcc.v15e12020107-119>. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/9133. Acesso em: 01 set. 2020.

MORAES, Everton de O. “*Cortar o tecido da história*”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). 371f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43084>. Acesso em: 01 set. 2020.

MORAES, Everton de O. “Plano Pirata” do poema possesso: tempo e humor na poesia brasileira dos anos 1970. *Revista Brasileira de História*, v. 39, n. 82, 2019, p. 265-286. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-93472019v39n82-13>.

MORAES, Everton de O. Da Solidão do Deserto ao Caos das Trevas Exteriores: Ascese e Invenção em Paulo Leminski. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, maio/ago., 2018, p. 74-91. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106x/20182027491>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/18665>. Acesso em: 01 set. 2020.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté Désœuvrée*. Christian Bourgois, 1986.

NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.

NANCY, Jean-Luc. *Vérité de la démocratie*. Paris: Galilée, 2008.

NODARI, Alexandre. “A transformação do tabu em totem”: notas sobre um(a) fórmula antropofágica. *Das Questões*, [s. l.], v. 2, n. 2., fev./maio, 2015a, p. 8-44. DOI: <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v1i2.18320>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18320>. Acesso em: 01 set. 2020.

NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, 2019, p. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018573>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25925>. Acesso em: 01 set. 2020.

NODARI, Alexandre. Eu, pronome oblíquo. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 19, 2015b, p. 18-31. DOI: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.25580>.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. 2014. 179f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEDROSA, Célia. Paulo Leminski: sinais de vida e de sobrevida. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Jan./Jun. 2006, p. 55-74. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100005>.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, tal que em si mesmo. *Revista da USP*, São Paulo, n. 3, Set./Nov. 1989, p. 99-100. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i3p99-100>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25485>. Acesso em: 01 set. 2020.

RISÉRIO, Antônio. O vampiro elétrico de Curitiba. In: DICK, A., CALIXTO, F. (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 361-378.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SALGUEIRO, Wilberth. Fratura, resistência, paródia: história e estética em três poetas no Brasil ditatorial (Ana C., Polari, Leminski). *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, v. 6, n.1, 2005, p. 1-12. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num6/ass03/pag01.html>. Acesso em: 01 set. 2020.

SALGUEIRO, Wilberth. O poema refém da teoria: exercícios críticos em torno de Paulo Leminski. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, [s. l.], v. 16, 2010, p. 119-143. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415576123.pdf>. Acesso em: 01 set. 2020.

SALGUEIRO, Wilberth; GINZBURG, Jaime. Poesia versus barbárie: Leminski recorda Auschwitz. In: SALGUEIRO, W. (org.). *O testemunho na literatura*. 1. ed. Vitória: Edufes, 2011, p. 137-151. v. 1

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*: Ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas & ventríloquos. *Folha de São Paulo*, 23 jul. 2000. Caderno Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>. Acesso em: 01 set. 2020.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. In: GARRAMUÑO, F.; AGUILAR, G.; DI LEONE, M. (org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*: literatura brasileira contemporânea. Buenos Aires: BVE, 2008.

UCHOA LEITE, Sebastião. *Obra em Dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VALENTIM, Marco Antônio. *Extramundandade e sobrenatureza*: ensaios de ontologia fundamental. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1957.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

VIVEIROS DE CASTRO, “Prefácio – O recado da mata” In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 11-42.

WHITAKER, William. *Latin-English Dictionary Program: Words*. South Bend: University of Notre Dame, 2006. Disponível em: <https://latin-words.com/>. Acesso em 20 set. 2021.

ZULAR, Roberto. *Complexo oral canibal*. *Eutomia*, Recife, v. 25, n. 1, 2019, p. 41-63. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/244649>. Acesso em: 01 set. 2020.

Recebido em: 1 de outubro de 2020.

Aprovado em: 30 de julho de 2021.



Agora é que são elas: um romance em xeque

Agora é que são elas: a novel in check

Jorge Fernando Barbosa do Amaral

Centro Universitário Conservatório Brasileiro de Música (UNICBE), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

jfbamaral@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6863-8316>

Resumo: O artigo analisa o romance *Agora é que são elas*, de Paulo Leminski, tendo como ponto de partida a ideia do próprio autor de que seria impossível escrever um romance nos moldes tradicionais em pleno século XX. Para Leminski, os grandes romancistas do século passado, como Joyce e Kafka, nasceram no século XIX e se formaram antes da Primeira Guerra Mundial, por isso sua produção estaria de acordo com os princípios criativos oitocentistas. Assim, o artigo investiga o *Agora é que são elas*, enquadrando-o tanto na “Teoria do túnel”, de Julio Cortazar, que diz que alguns escritores destroem as formas literárias tradicionais para construir a própria linguagem, quanto nas reflexões sobre a “Linguagem Invertebrada”, de Reinaldo Laddaga, que usa a imagem dos ossos como metáfora da rigidez criativa.

Palavras-chave: Paulo Leminski; *Agora é que são elas*; Teoria do Túnel; Linguagem Invertebrada.

Abstract: The paper analyzes the novel *Agora é que são elas*, by Paulo Leminski, taking as its starting point the idea that the author would be impossible to write a novel in the traditional ways in the twentieth century. To Leminski, the great novelists of the last century, as Joyce and Kafka, born in the nineteenth century and were formed before the First World War, so their production would agree with the nineteenth-century creative principles. Thus, the paper investigates the *Agora é que são elas*, framing it in both the “Tunnel Theory” by Julio Cortazar, who says that some writers destroy traditional literary forms to build its own language, as the reflections on the “Invertebrate Language”, by Reinaldo Laddaga, which uses the image of the bones as a metaphor for creative stiffness.

Keywords: Paulo Leminski; *Agora é que são elas*; Tunnel Theory; Invertebrate Language.

1. Primeiros distúrbios

Partindo das reflexões de Octavio Paz (1982), pode-se dizer que o escritor Paulo Leminski está inserido numa tradição literária de vanguardas.

A publicação de *Catatau*, em 1975, representou a continuação de um legado cujo principal alicerce estaria nas investigações poéticas de Stéphane Mallarmé e seu “poema-planta” (Campos, 2006, p. 56) *Un Coup de Dés*, que redirecionou a movimentação do veículo ficcional para dentro de sua própria realidade construtiva. Ainda não no estágio da experimentação poética, mas já apontando para essa mesma direção, a produção ficcional, a partir de Mallarmé, iniciou um tal processo de autorreferencialidade do plano da forma, que o tratamento estético dado ao significante passou a ser o principal foco de atenção das produções ficcionais da modernidade.

Nove anos após a publicação da prosa experimental do *Catatau*, Leminski lançou seu segundo livro de ficção, intitulado *Agora é que são elas*, que, segundo o autor, representava sua impossibilidade de escrever um romance redondo nos dias atuais. Em entrevista a Denise Guimarães, Leminski fala de sua visão da produção romanesca do século XX:

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XX 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 do século XIX. Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagens do século XX. O romance não é mais possível. *Agora é que são elas* é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance. (SCHNAIDERMAN, 1999, p. 248-249)

As palavras acima nos dão a impressão de que Leminski escreveu, na verdade, um metarromance. Um texto que nos faz refletir sobre o caminho que deve trilhar um escritor na produção romanesca nos tempos atuais. Paradoxalmente, sua declaração acaba trazendo à tona a discussão sobre a morte do romance, que esteve em destaque no início do século XX, como afirma Boris Schnaiderman:

Pode parecer uma *boutade*, um gosto pelos paradoxos brilhantes, mas não é. A entrevista confirma algo que ele repetia desde muito tempo. Essa morte do romance, tão cantada a partir da década de 20 pelo menos, era uma atitude que vinha dos fins do século anterior e se encontra em alguns dos grandes autores da época, desde Tolstói e Valéry até José Martí e Euclides da Cunha, mas ela parece não se sustentar diante de uma série de escritores, como Guimarães Rosa, Lezama Lima, William Faulkner, Italo Calvino. Seriam todos eles continuadores do século XIX na ficção? Não me parece. Acho muito mais acertada a visão de Bakhtin, que encara o romance como um

gênero dinâmico, um gênero maleável e proteico, que reaparece sempre em formas novas. (SCHNAIDERMAN, 1999 p. 249)

Sobre essa possível morte do romance vale a pena pensar um pouco em Georg Lukács (s/d) e sua ideia de limitação das fronteiras romanescas, sobretudo se comparadas ao universo épico grego. Para Lukács, o romance problematiza justamente aquilo que na epopeia era o responsável pela manutenção da ordem e da harmonia entre homem e sociedade: a ausência da dúvida. Tudo era explicado e justificado pela presença da absoluta supremacia divina, o que resultava em uma sociedade homogênea, linear e equilibrada. O romance, ao contrário, individualizou a movimentação do herói, e rompeu com a totalidade existencial do indivíduo, que, agora, destrói aquela harmonia social e parte para uma eterna busca da totalidade existencial destruída. Para Lukács, então, o romance estaria fadado ao desaparecimento justamente porque o objetivo do herói nunca seria alcançado, uma vez que este, agora, está submerso numa realidade social que a objetividade capitalista tornou incompatível com os anseios individuais da alma humana.

Poderíamos contrapor essa visão fatalista de Lukács à opinião de Mikhail Bakhtin, que considera o romance um gênero dinâmico, inesgotável e que tem a propriedade de reaparecer em diversas e diferentes formas. Bakhtin considera o poderio estético do romance e enxerga nele um grande potencial multiestilístico, considerando-o contínuo e inesgotável:

A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngues) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. (BAKHTIN, 1993, p. 74)

A visão aberta e progressista de Bakhtin abre espaço para uma série de perspectivas críticas que libertam cada vez mais o romance das amarras sociais e o insere numa atmosfera de independência estética que, no plano da forma, chegará ao máximo da valorização do significante, como foi visto anteriormente, e no plano do conteúdo, chegará ao cume da representação da individualidade humana, invertendo as perspectivas fatalistas de Lukács, que previa a valorização do herói a partir de sua relação com a sociedade. Agora, é a sociedade que vai ser moldada, a partir da individualidade do ser. A organização social do romance moderno vai ser encarada a partir da visão do herói, e dele será reflexo.

2. O rebelde invertebrado

A recepção negativa da crítica em relação ao *Agora é que são elas* na época de seu lançamento contaminou até o próprio autor, que acabou por deixá-lo um pouco de lado em relação ao restante de sua obra. Sobretudo em relação à sua produção fictícia, esse romance estaria fadado a permanecer como uma eterna e insignificante sombra do *Catatau*. No entanto, em tempos recentes, *Agora é que são elas* vem ganhando grande valorização e sendo considerado como um dos grandes romances dos últimos anos, a ponto de merecer um entusiasmado ensaio do professor Boris Schnaiderman, escrito logo após a morte de Leminski:

Na base disso e de uma releitura do romance de Leminski, tenho que contrariar a opinião consagrada da crítica, os desafetos e amigos do poeta e a própria opinião deste, reafirmada pouco antes de morrer, pois, na medida em que posso tratar desse tema, considero *Agora é que são elas* uma das obras de ficção brasileira mais interessantes dos últimos anos. (SCHNAIDERMAN, 1999, p. 249.)

Não é o caso, aqui, de tomar partido dessa ou daquela corrente sobre a qualidade do romance; no entanto, parece-me inegável que *Agora é que são elas*, ao alertar para “a impossibilidade de escrever um romance redondo hoje”, indica a inquietação do escritor contemporâneo, sobretudo aquele identificado com as inovações estéticas da vanguarda, ao estar em constante alerta em relação às normas tradicionais de concepção romanesca. Seus objetivos já haviam, de alguma forma, sido atingidos com a publicação de *Catatau*, que apontava para o fim da estrutura tradicional, mas a partir de um outro prisma. *Catatau* é um anti-romance, mas na linha da introspecção estética joyciana, cujas publicações de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* despertaram nos críticos e teóricos um sentimento de esgotamento do gênero enquanto possibilidades de realização da linguagem. *Agora é que são elas* segue por um caminho mais conceitual, que dificulta sua digestão, sobretudo porque seu exercício metalinguístico está envolto por uma névoa de falsa fragilidade de enredo. A história não ocorre; se contradiz a cada impressão de avanço. Para ir ao encontro das reflexões, o leitor tem de atravessar a barreira da “porra-louquice” que se constitui o universo narrativo do texto:

– Telefone para o senhor.

Olhei para o mordomo, entre atônito e incrédulo. Telefonema pra mim? Aqui? Como?

O professor Propp, meu analista, me garantiu, ninguém me reconheceria nesta festa.

Segundo ele, nas histórias de magia e de mistério, o narrador está *sempre ausente*, nunca participando da festa, quero dizer, das ações. (LEMINSKI, 1984, p. 13.)

Em princípio, um exercício de contestação da norma deveria se servir de uma matéria-prima mais nobre para realizar seus intentos, como fez Joyce ao recriar o Ulysses, ou o próprio Leminski ao contestar o pensamento cartesiano, mostrando-o extremamente frágil e vulnerável às influências inebriantes das forças tropicais. Em *Agora é que são elas*, Leminski o camufla numa máscara de desleixo, como se o desinteresse pela trama funcionasse como uma forma de contestar, inclusive, o próprio ato de contestação formal do romance. É uma negação da negação.

Esse espírito rebelde em relação às formas tradicionais, que faz da negação um princípio primordial para novas formas de construção, me faz pensar nos escritos de Julio Cortázar, sobretudo na *Teoria do túnel*: "Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir". (CORTÁZAR, 1998, p. 49).

As inquietações que levaram Leminski à elaboração de *Agora é que são elas* fazem com que ele seja incluído no grupo de escritores que Cortázar define como *rebeldes*, em oposição ao escritor nomeado por ele como *tradicional*. Este último é aquele atento às questões formais de sua obra, que podem chegar a graus elevadíssimos de manipulação narrativa, mas sem nunca pensar em atravessar as fronteiras estabelecidas pela norma. Escreve Cortázar sobre o escritor tradicional:

Nenhum deles tenta romper as formas estilísticas, limita-se a submetê-las às torções mais agudas, às mais sutis insinuações. Descobrimos logo que suas mais ousadas aventuras estão sempre simbolicamente contidas entre as capas do Livro. Ali se faz grande literatura, mas sempre a tradicional, a que decorre do uso estético da língua e não consegue sair dele porque não considera que seja necessário ou possível. (CORTÁZAR, 1998, p.37.)

O escritor rebelde, por sua vez, faz das experiências pessoais o grande veículo impulsionador de sua criação literária. Esse escritor, que surge no início do século XX, como se resgatasse o espírito desgarrado do início do período romântico, vai se afastar mais do Livro, este enquanto sistema de formas preestabelecidas, para dialogar mais estreitamente com os princípios criativos específicos do indivíduo. As formas fixas (termo aqui utilizado para

fazer uma aproximação proposital com a poesia parnasiana) não serão mais objetos de culto; elas agora não mais exercem o papel de bússola, com o poder de direcionar o espírito criativo do escritor. As formas agora ganharam o negativo status de fronteiras a serem ultrapassadas por esse mesmo espírito criativo. O resultado é a constante e ininterrupta necessidade de contestação da ordem, por parte do escritor rebelde, e a recorrente ânsia de renovação. Como afirma Cortázar:

Posto que as ordens estéticas foram jogadas ao mar, ou usadas também como recursos (pois de nada se priva o escritor rebelde), e portanto a linguagem torna a ser linguagem pura, cada imagem terá que nascer de novo ali, cada forma prosódica responderá a um conteúdo que crie sua justa, necessária e única formulação. (CORTÁZAR, 1998, p. 43)

Diante disso, acredito que *Agora é que são elas*, do escritor rebelde Paulo Leminski, deve ser encarado à luz das perspectivas críticas da linha de Cortázar, o que permitiria enxergá-lo como objeto autônomo, cujo anseio estético reside no cerne de seu próprio e singular espírito criativo. Considerando que essa autonomia criativa é uma forma de enxergar o romance de Leminski como objeto único e de direções e questionamentos próprios, vale mencionar outro estudioso que se ateu à singularidade criativa como forma de afirmação da obra de ficção. Quando Reinaldo Laddaga (2001) escreveu o ensaio *Introducción a un language invertebrado. Una situación de João Gilberto Noll*, além de Noll, obviamente, o autor atentou para nomes como Julio Cortázar e Guimarães Rosa, pertencentes a um grupo de escritores nascidos a partir da década de 1930, que teriam, na singularidade da escrita, um traço comum em seu ato de composição literária. Laddaga utilizou o termo *invertebrado* para reforçar a ideia de maleabilidade estrutural da escrita. Os ossos, aqui, são a metáfora da rigidez estilística, que caracteriza a impossibilidade da expressão pessoal. Acredito, então, que se formos transferir a ideia da ausência da linguagem para a estrutura do romance enquanto forma, poderíamos chamar *Agora é que são elas* de um romance *invertebrado*. O romance tem uma movimentação própria, com uma lógica que está plenamente a serviço da concretização dos anseios específicos do texto. Apenas para reforçar essa concepção, vejamos um trecho bastante significativo do romance:

Bati de novo. A chuva voltou a cair imediatamente, como se quisesse levar aquela casa a nocaute no segundo round, meu coração batia, punch, jab, cross, direto.

Bati de novo. E de novo. Até que ouvi aquela voz maravilhosa de um trinco se abrindo numa porta que você quer abrir.
O velho criado pôs a cabeça na fresta da porta entreaberta.
— Está perdido, cavalheiro?
— Não lembra de mim? Acabo de sair daqui.
— Perdão, senhor?
— Eu acabo de sair da festa. Mas voltei.
— Que festa?
— A festa que estava havendo aí quando eu saí.
— Mas, senhor, a festa vai ser *amanhã à noite*. (LEMINSKI, 1984, p. 23)

O narrador de Leminski está em total desacordo com o mundo externo. Está voltando para um lugar que, em princípio, nunca esteve. No entanto, o romance inicia exatamente nessa festa que está sendo negada no trecho acima. O absurdo da situação é estranho ao narrador, mas ele logo é absorvido pela atmosfera: “Fiquei ali, no escuro, aquela vergonha de perguntar o óbvio” (LEMINSKI, 1984, p. 23). A vergonha, então, denuncia não o estranhamento do inusitado da situação, mas da incerteza em relação à sua própria posição diante da cena sem sentido. O narrador, então, nega-se a si mesmo como figura coerente e rende-se ao absurdo: “Muita gente na festa amanhã?, perguntei.” (LEMINSKI, 1984, p. 23). A ação e sua subsequente negação constitui um constante “quebrar de ossos”, uma contínua quebra de perspectivas, mas as perspectivas a serem quebradas são aquelas que postulam a existência de uma “espinha dorsal” comum a todo fazer romanesco. O romance de Leminski tem uma dinâmica própria. Se boa ou não, não cabe julgar. No entanto, sua leitura exige uma postura também “invertebrada”, cuja consciência receptiva deve acompanhar as mais sinuosas e maleáveis reviravoltas.

3. *Agora é que são elas num arbusto de arame*

Como foi dito anteriormente, a produção literária de Paulo Leminski está em total sintonia com os escritores de vanguarda, sobretudo pela sua postura de contínua contestação das linhas produtivas de cunho conformista. *Agora é que são elas* é uma resposta irônica às tendências convencionais de concepção literária, que correspondem, segundo o próprio Leminski, a uma realidade existencial do século XIX; e caberia ao escritor com a cabeça em consonância com a realidade do século XX buscar novas formas de expressão dentro mesmo desse aparente caminho sem volta que é o gênero romanesco.

A atitude de Leminski relacionada à produção romanesca de seu tempo me faz lembrar da lição surrealista, num momento de agressiva contestação da prática divinizadora do Livro:

Se o livro é sempre o símbolo, a irreverência para com ele acaba sendo igualmente simbólica. A verdadeira batalha é travada no ponto em que duas atitudes diante da realidade e do homem se descobrem antagônicas. E quando um surrealista edita um livro amarrando páginas soltas num arbusto de arame, seu violento desafio cheio de troça, mau gosto, enfado, encobre uma denúncia de outra ordem, o estádio intermediário entre uma etapa de destruição já ultrapassada e o nascimento de uma etapa de construção sobre bases essencialmente diferentes. (CORTAZAR, 1998, p. 36.)

A aparente “bagunça” literária com que Leminski desenvolveu seu romance parece ser mais um ato de contestação do que desleixo, semelhante a amarrar “páginas soltas num arbusto de arame”. E uma análise mais detalhada de alguns aspectos de *Agora é que são elas* talvez possa ajudar a descobrir se “seu violento desafio cheio de troça, mau gosto, enfado, encobre uma denúncia de outra ordem”.

3.1. *A festa: sujeito paradoxal*

Em *Agora é que são elas*, tudo o que poderia se chamar de “ação do presente” se desenrolaria numa festa. Ela está em toda a extensão do romance, como uma espécie de ponto espaciotemporal para que o narrador pudesse se situar após suas divagações a respeito de acontecimentos passados. No entanto, essa festa, que deveria ser o grande ponto de equilíbrio do texto, tem sua identidade relativizada a todo o momento em que reaparece.

Levantei os olhos devagar para o carnaval de luzes em minha volta.
Tudo parecia *idêntico*. As mesmas pessoas. As mesmas gargalhadas.
Os gestos todos certos. *A certeza*.
Só que tinha *uma* coisa errada. TUDO tinha mudado.
Por segundos girei numa vertigem, sem saber o quê, em quê, por quê.
(LEMINSKI, 1984, p. 14)

Como que desistindo de achar respostas, ou melhor, nem tentando, o narrador mergulha naturalmente no universo absurdo: “E como TUDO tinha mudado me dei ao direito de também.” (LEMINSKI, 1984, p. 15) Em nenhum momento, no entanto, o absurdo é admitido como estranho ao universo narrativo. O narrador sente a força momentânea da falta de nexo,

mas não questiona o fato; na verdade, dá a impressão de estar estranhando sua incapacidade de dar conta racionalmente das situações insólitas.

Então, a festa funciona paradoxalmente como uma bússola de desorientação, que está presente em toda extensão do romance, mas ao mesmo tempo não está. Há momentos em que ela ganha destaque pela sua ausência, no entanto essa ausência é subsequente à certificação de sua presença, como no exemplo dado no capítulo anterior, e cuja parte reproduzo novamente: “— A festa que estava havendo aí quando eu saí.[...] — Mas, senhor, a festa vai ser *amanhã à noite*.” (LEMINSKI, 1984, p. 23)

Apenas recapitulando o fato, o narrador estava numa festa. Ele vai embora, mas resolve voltar, e quando o faz, recebe a notícia de que o evento, na verdade, não aconteceu ainda, será realizado no dia seguinte. A festa, então, ao mesmo tempo, ocorre, ocorreu, não ocorreu e ainda vai ocorrer. A confusão, nesse caso, é pertinente; como disse Boris Schnaiderman, “qual pode ser o tempo numa realidade que se anula?” E assim, o que deveria ser o grande ponto de equilíbrio do universo narrativo do romance é um acontecimento solto no tempo e na lógica, que pode ter ocorrido ou não: “Então lembrei vagamente de uma frase na festa sobre como tinham estado lindos os fogos de artifício. Eu estava assistindo ao começo da festa.” (LEMINSKI, 1984, p. 45.)

E mais: é, ao mesmo tempo, passado concretizado e uma projeção para o futuro. Paradoxalmente, então, ela situa a ação (grande parte do discurso do narrador ocorre enquanto ele está no evento) e ao mesmo tempo a põe em dúvida, pois ele nem ao menos sabe que tipo de comemoração está ocorrendo:

A ideia de uma festa sem objeto, uma festa que *não comemora nada*, me pareceu tão absurda quanto, sei lá, quanto a súbita visão de uma coisa-em-si. [...] casamento não era. Faltava no ar aquele clima venéreo, venusiano, dos casamentos, onde todo mundo ficava olhando para os noivos [...]

Busquei outros sinais, sinais de qualquer um desses acontecimentos que vão da vida até a morte, batizados, bar-mitzvas, noivados, bodas de prata, colação de grau, exéquias, velórios, guardamentos.

Nenhum sinal. Perguntei ao vestido das mulheres, a seus penteados renascentistas, e nada. (LEMINSKI, 1984 p. 20).

Ao mesmo tempo em que há uma negação de várias características para a festa, o decorrer da narrativa vai mostrá-la de muitas formas, como um ponto paradoxal de equilíbrio e desequilíbrio; como a única coisa em

que o narrador pode se apoiar, sendo, contudo, algo que é várias coisas e ao mesmo tempo não é nada:

A festa era a única garantia de que eu ia chegar vivo no dia seguinte, minha única salvação. MAS ONDE ESTAVA O DIABO DA FESTA? Alguém tinha levado embora, e era a única coisa que eu tinha esta noite, essa coisa gasosa que eu já tinha visto se transformar em orgia, sacrifício, caçada, missa negra funeral. (LEMINSKI, 1984, p. 90).

Mas mesmo sendo essa conturbação conceitual, a festa, apesar de não ser efetivamente identificada, acaba se configurando o real combustível de movimentação dos personagens, pois o momento em que o narrador é expulso dela vai acabar indicando o fim do romance, como se não restasse mais nada para fazer, ou não fazer:

Em segundos, não havia mais nada que eu pudesse fazer, a não ser cair fora dali, e o mais rápido possível. Do segundo andar até o chão era uma queda e tanto. Só que a essas alturas eu já era um mestre na arte de saltar de precipício, cair de pé e sair correndo como um alucinado desses lugares perigosos que o acaso coloca em nosso caminho. (LEMINSKI, 1984, p. 162).

3.2. O narrador: sujeito objeto

O narrador de *Agora é que são elas* não é o tipo de sujeito que toma para si as rédeas do discurso e guia todo o universo narrativo de acordo com as suas pretensões de desenvolvimento da trama. Ele é, na verdade, uma máquina de lembranças e reflexos da realidade insólita na qual está imerso. Não se nota nele nenhuma reação ativa no que diz respeito à organização do confuso universo em que está inserido, o que vai acabar resultando numa torrente de situações inexplicáveis e, por consequência, *inexplicadas*. Ele sempre se deixa levar: “E lá vou eu, atraído pela lei da gravidade, até o óbvio, a matéria, a verdade, quem sabe.” (LEMINSKI, 1984, 12)

O romance é narrado em primeira pessoa, mas é como se os fatos ocorressem sem que ninguém os tivesse apresentando. O narrador se anula de uma forma tal, que a própria trama acaba sendo também ocultada. O sujeito que fala, aqui, está numa posição de marionete de uma realidade absurda. Não se nota nele nenhum indício de incômodo; na verdade, ele está sempre em busca de entender o que ocorre (e o que não ocorre) para tentar

se adaptar à realidade do momento. E essa atitude vulnerável e confusa acaba se refletindo na própria linguagem:

Digamos um vocábulo qualquer, uma palavra comum, uma palavra qualquer de oito letras, uma como Bernardo, por exemplo. Escolhi essa, é claro, como podia ter escolhido qualquer outra, estão me entendendo? Claro que eu podia ter escolhido outra, afinal de contas, as palavras são tantas, tantas, tantas, Normas, Márcias, Vilmas, Kátias, Célias, Lúcias, várias. E não tem força no céu nem na terra que nos impeça de inventar todas as que a gente bem entender. O pior é que essa palavra, quero dizer, qualquer uma dessas me botava num estado, bem, digamos assim, entre o ódio e uma outra coisa que, daí, sim, não encontro palavras para dizer. Mas, enfim, quem foi que disse que *palavras* são tudo na vida? (LEMINSKI, 1984, p.127).

Diferentemente de *Catatau*, que apresenta um narrador cuja linguagem representa o resultado de um processo de esfumaçamento da lógica cartesiana num arranjo de linguagem oriundo do legado deixado pela estática da prosa joyciana, o narrador de *Agora é que são elas* vai lançar mão de uma linguagem funcional, que vai variar de ritmo e forma de acordo com a atmosfera local. Nesse caso, então, não pode haver pudores nas oscilações de tratamento. E realmente não há. O narrador pouco se importa em caminhar entre a elegância de um gesto de admiração e a crueza de uma cena pornográfica, ou mesmo pelo desvario ininteligível de quem está se referindo a uma possível guerra interplanetária que está acontecendo paralelamente à (não)história em que ele está inserido:

Não estava fácil ser um warhoo, naqueles dias de dominação dos povos gasosos de Canopus. Todas as imaltz de Rpex tinham sido silbt pelos flaflos de Schlept. Um klankt depois, e não havia um só samp que não fosse tranvik de Gosfrem. (LEMINSKI, 1984, p. 80).

Mas acima de tudo, o narrador é vulnerável. Seus movimentos são vulneráveis. E quando ele esboça alguma atitude de resistência, sua própria existência passa também a se tornar vulnerável.

— Tarde demais, disse Propp. Agora, eu percebo, você não é apenas desnecessário. É um elemento nocivo. Não vou deixar que contamine meus outros personagens com essa mania de grandeza. Caso ainda não saiba, eu sou um warhoo, e, pelo crime de me encher o saco, eu condeno você, ser gasoso dos pantanais de Canópus, a ser congelado em palavras no planeta Terra, e exilado para sempre até o próximo capítulo. (LEMINSKI, 1984, p. 136).

Nesse sentido, não se pode exigir que um indivíduo que corre o risco de ser exilado de um capítulo que ele mesmo narra nos forneça elementos narrativos que escapem à sua natural vulnerabilidade.

3.3. Propp, Norma Propp, normas, Norminha

Não podemos esquecer que *Agora é que são elas* é um romance que ironiza os processos tradicionais de concepção romanesca. Que traz à tona vários elementos primordiais na construção de um romance, e os desconstrói — mas tudo isso camuflado por uma máscara de desleixo literário e de situações sem nexos. Levando-se em consideração que o grau de tradicionalismo de uma obra literária pode ser medido pela disposição de seu autor em seguir uma quantidade cada vez maior de *normas*, ninguém melhor do que a própria Norma para manter uma tórrida e turbulenta história de amor com o narrador-personagem desse metarromance leminskiano.

Em princípio, é importante notar que Norma é filha do professor Propp, um personagem que, além de ser uma espécie de mestre do narrador, é psicanalista e, principalmente, um *teórico literário*, especialista em conto fantástico. A linha evolutiva do personagem Propp é bastante sinuosa. Em princípio, ele tem uma postura mais clínica, com um grande poder psicanalítico sobre o narrador:

Propp insistiu. Eu perseverei. Ele reiterou. Eu recalcitei. Ele fez questão, eu também, e, no calor da luta, comecei a sentir vertigens, calafrios, enjôos, câimbras e ânsias de vômito. (LEMINSKI, 1984, p. 40).

Com o desenvolver do romance, o Propp teórico vai se revelando de uma tal maneira que, como está esboçado no início do livro, quando o narrador estranha o recebimento de um telefonema (uma vez que o professor Propp disse-lhe que ninguém o reconheceria na festa, já que “nas histórias de magia e de mistério, o narrador está *sempre ausente*”) (LEMINSKI, 1984, p. 13), a própria narrativa em que ele está inserido passa a ser objeto de aplicação de sua teoria. Há alguns momentos bastante indicativos dessa intromissão teórica de Propp na realidade da narrativa. Um deles é a sua posição em relação à importância da figura do narrador. Para ele, as histórias ganhariam muito se se desenvolvessem por si mesmas: “— O narrador é um fantasma, ele mal-assombra as histórias, elas poderiam passar muito bem sem ele. [...] Para Propp, as histórias se faziam sozinhas, por geração espontânea, gracinha, sem precisar da intervenção humana.” (LEMINSKI, 1984, p. 96).

A seguir o professor Propp se volta contra o próprio narrador, seu pupilo, tentando convencê-lo de ele que não é necessário em seu próprio universo narrativo: “— É. Isso. *Não é preciso você existir*. Essa é a raiz do seu mal. Mas não se preocupe, a gente vai dar um jeito. Logo, logo, você vai ter a sua função, e daí você vai se sentir sólido como um paralelepípedo e vai ver a vida com os outros olhos.” (LEMINSKI, 1984, p. 136).

Já chegando ao fim do romance, o grau de influência do professor na realidade da trama ganha mais autenticidade quando o próprio narrador questiona sua posição em todo aquele universo, ao saber de Propp que este não é o autor da morfologia do conto maravilhoso, mas sim outro Propp, o russo, Vladimir. (É importante frisar que a história contada pelo professor sobre a morfologia do conto maravilhoso está em total conformidade com a história real da teoria do estruturalista russo.) O narrador, então, admite sua posição passiva em relação ao desenvolvimento das ações, como se realmente tivesse todo o tempo sido guiado pelas intenções de Propp.

— A minha teoria não é minha.

Aquilo me fulminou como um raio, como se Norma tivesse mordido a cabeça do meu pau.

— Não é sua?, perguntei, indignado, sacudindo o velho pelos colarinhos. Mas então você me bota nessa fria, me mete nessa história, me faz comer o pão que o diabo amassou, joga dragões na minha frente, me introduz e me tira de festas cheias de meninas birutas, mulheres que morrem, bacanaís que não acontecem, me obriga a encarar esses enredos de filmes de terror classe C, e agora vem você, e me diz que *a teoria não é sua?* (LEMINSKI, 1984, p. 115).

Essa relação do narrador com o professor Propp, e de Propp com a realidade do universo narrativo evidencia uma intenção metalinguística e reflexiva no *Agora é que são elas*. Essa intenção também é denunciada com bastante veemência na relação do narrador com as *Normas* presentes no romance, e que são personificadas, despersonificadas, criadas e destruídas. O romance é um constante afronto aos princípios normativos de construção literária, e isso é denunciado da forma mais evidente possível se pensarmos na variação de significados do nome da filha do professor Propp: “Então, eu soube. Ela se chamava Norma. De normas, vocês sabem, o inferno está cheio.” (LEMINSKI, 1984, p. 12.)

A partir desse trecho, a questão gráfica (N, n) tem seu sentido totalmente comprometido, e já não há mais muita importância se no decorrer do romance o narrador se relaciona com Norma ou norma. Os

dois casos se misturam, sobretudo se tivermos as intenções de Leminski sempre em mente. Aqui, Norma é mais que uma personagem, ultrapassa as barreiras convencionais da verossimilhança e é assassinada mais de uma vez, reaparecendo sem qualquer explicação ou questionamento. Como se não fosse possível dar continuidade ao desenvolvimento do texto sem a presença de uma norma para ordená-lo e dar-lhe algum sentido. A norma é autossuficiente, e por mais que a matem, ela retorna, como se fosse comum ao próprio ato de elaboração do texto. Como se não houvesse texto sem normas, e nem normas sem texto. Ela morre, não morre, brinca com a própria morte. Em uma dessas ocasiões, num velório de Norma, esta, é claro, vivíssima, tenta convencer o narrador de que o caixão em que o corpo dela deveria estar, na verdade, está vazio, e o acompanha para verificar. O resultado é uma afronta às noções convencionais de verossimilhança:

— O caixão está vazio, bobinho, ela sussurrou. Se você quiser, vamos lá ver.

Cada um se vestiu como pôde, e lá fomos descendo as escadas no escuro até a cena do velório. Não tinha ninguém. A única pessoa que tinha era uma velha dormindo, de maneira que *realmente* não tinha ninguém. Chegamos até o caixão. Lá estava, lá dentro, aquela puta mulher, que cantava pra caralho, e com a qual eu sabia que cedo ou tarde, ia ter que me casar. (LEMINSKI, 1984, p. 104.)

Parece que, percebendo a impossibilidade de destruir a norma, resta a Leminski, então, desvirtuá-la; e a relação do narrador com Norma será extremamente pornográfica, sem nenhuma formalidade, e caracterizada sempre por uma linguagem cheia de expressões de baixo calão. De qualquer forma, Leminski mostra que, mesmo para negá-la, é necessário se relacionar (nem que seja eroticamente) com ela.

— A fantasia erótica é a origem da ficção. E contar um sonho foi a primeira modalidade de fábula, o proto-gesto que fundou todo o fabular. Ou seria um efeito de brincar demais com bonecas, na primeira infância?

Quando Propp começava com esses papos, eu não tinha dúvida, desligava a máquina e ficava projetando tudo o que eu ia fazer com Norma no próximo capítulo. (LEMINSKI, 1984, p. 118.)

Ela, Norma, é uma personagem que pode ser várias. Pode ser a filha de Propp, poder ser as muitas normas que povoam o universo teórico das artes literárias, mas ainda pode ser Norminha, a pequena e esperta menina

que eventualmente cruza o caminho do narrador e que, ao final do livro, acaba salvando-o do linchamento e dos dentes de cães ferozes, quando ele é expulso da misteriosa festa.

Se formos pensar nos personagens que interagem no romance — basicamente três: o narrador, Propp e Norma —, é Norma a mais híbrida, a mais impessoal e, para usar uma expressão do livro, a mais “gasosa”. Será nela que estará centrada grande parte da força do desvirtuamento do convencionalismo narrativo, pois é (são) justamente ela(s) que Leminski quer atacar: “Lindo, mas não era o que eu queria aquela hora. O que eu buscava tateando no escuro com dez mil dedos era um botão para apertar a mandar Norma, todas as normas, pelos ares, que era seu lugar.” (LEMINSKI, 1984, p. 119.)

Por isso, Norma é a namorada do narrador. Por isso, ela é a filha de um teórico. Por isso, ela morre, por isso não morre, e, por isso, ela salva o narrador. E é por isso que *Agora é que são elas* é um romance sobre a impossibilidade de se escrever um romance. Porque gira em torno das muitas *Normas* que insistentemente se movimentam em torno da elaboração de um romance, seja ele tradicional ou não.

4. Fragmentação da (não)história

Não podemos deixar de notar que *Agora é que são elas* é um romance desenvolvido sob a forma de fragmentos. Se fôssemos pensar qual seria a função de uma narrativa fragmentada, poderíamos dizer que é a total liberdade no que diz respeito à organização dos fatos. Um fragmento pressupõe certa autonomia histórica em relação ao restante da narrativa; uma espécie de autossustentação, em que uma ideia pode ser criada, desenvolvida e concluída dentro de um único fragmento. Essa ideia moderna de autonomia do fragmento surgiu no campo da filosofia, com os românticos alemães Novalis e Schlegel. Na filosofia, o fragmento tinha a propriedade de lançar dados para reflexão, ou seja, eram pequenas sementes cujo objetivo era deixar o terreno do pensamento mais fértil possível para o germinar de um sem-número de possibilidades reflexivas.

Na literatura brasileira, apesar de encontrarmos já em Oswald de Andrade alguns indícios de narrativa fragmentada, será na pós-modernidade que a fragmentação ganhará grande destaque, sendo o resultado de um processo de descentralização do sujeito, que já não vê motivo para manter um discurso unificado e coeso, uma vez que a sociedade em que ele se insere o condenou ao isolamento absoluto. O discurso fragmentado é, assim, o discurso do sujeito nômade, impessoal. Do sujeito caótico.

Em *Agora é que são elas*, a narrativa fragmentada vai contribuir para um enfraquecimento da noção convencional de coesão narrativa. O romance é constituído de fragmentos com total heterogeneidade de extensão e pode ter ou não ligação com o fragmento subsequente. Esse recurso foi interessante para as intenções de Leminski, porque lhe deu flexibilidade para transitar à vontade pelos mais diferentes momentos da narrativa sem que para isso fosse necessário um elemento de ligação.

Em alguns momentos, os fragmentos atingem sua função máxima, de total autonomia em relação ao romance, como se constituíssem um *pequeno romance*, solitário, mas independente:

— Era uma vez, num reino muito distante, um técnico em computação que trabalhava num grande banco. E ele bolou um grande golpe, que nem Deus ia notar. Programou o computador para retirar dez centavos de cada conta aberta no banco, e lançá-los no *último nome possível* da lista alfabética dos depositantes. Assim, ganhou fortunas, até que, um dia, abriu conta no banco um certo senhor Zyzwet, o nome que não podia existir. Zyzwet estranhou que seu saldo subisse constantemente, ficou com medo, procurou a gerência, e assim acabou uma bela carreira.

Um saco esses papos que a gente ouve nessas festas, meros pretextos para praticar em voz alta o nome dos povos, as feéricas notícias de jornal, esse saber que pensa saber tudo apenas porque sabe *o que todo mundo sabe*. (LEMINSKI, 1984, p. 79).

De forma geral, a soberania dos fragmentos foi um ponto significativo para o autor na constituição dessa grande não-história. Leminski pode jogar mais livremente com a ideia de continuidade/descontinuidade, passando de uma imagem à outra, retomando passagens incompletas de capítulos anteriores, criando novas situações sem a necessidade de contextualizá-las, e, como a citação acima, criando imagens soltas, que poderiam estar presentes em qualquer momento do livro. A ideia de fragmentação pressupõe essa noção de desimportância cronológica e maleabilidade temporal, o que reforça o caráter “invertebrado” de sua estrutura. Sem essa coluna vertebral da verossimilhança espaciotemporal, o romance torna-se mais sinuoso e aberto a todo tipo de variação. E, logo, tudo se torna possível. Assim, além de caracterizar um sujeito nômade e descentralizado, como na literatura pós-moderna, a narrativa fragmentada de *Agora é que são elas* tem uma função estética e conceitual muito mais ampla, pois acabou se transformando num recurso de crucial importância no processo proposital de desorganização

normativa do livro. Um elemento a mais na luta leminskiana de contestação e problematização das condutas tradicionais de concepção do romance.

5. Distúrbios finais

No início deste ensaio, sugeri uma aproximação das intenções de Paulo Leminski, ao escrever *Agora é que são elas*, da postura dos escritores surrealistas, que Julio Cortázar chamou de “escritores rebeldes”, em contraposição àqueles denominados de “tradicionais”. A atitude desses “escritores rebeldes” era romper com a formalidade petrificada que imperava nos processos de produção literária. No caso do romance, um dos pontos mais atacados pelos “rebeldes” era o caráter descritivo das obras, sobretudo aquelas do final do século XIX. O escritor surrealista André Breton, por sua vez, num ensaio-manifesto que visava estabelecer de vez a atitude surrealista no caminho evolutivo das artes literárias, lança mão de algumas palavras de Paul Valéry para atacar o convencionalismo da produção romanesca. Eis um trecho:

Por necessidade de depuração, Paul Valéry propunha reunir, ultimamente, numa antologia, o maior número possível de inícios de romances, de cuja insensatez muito esperava. Os autores mais famosos estariam contribuindo. Tal ideia ainda faz honra a Paul Valéry, que, anteriormente, a propósito dos romances, me assegurava de que, no que lhe diz respeito, ele sempre se recusaria a escrever: *A marquesa saiu às cinco horas*. Mas será que ele cumpriu sua palavra? (GOMES, 1995, p. 48).

Breton questiona a ordem das *normas* literárias vigentes na época, pois estavam sempre a serviço da lógica convencional. Segundo ele, “os procedimentos lógicos, atualmente, só se aplicam à resolução de problemas de interesse secundário.” (GOMES, 1995, p. 48)

E ao voltarmos a *Agora é que são elas* podemos encontrar, no final do primeiro capítulo: “A última coisa que vi, claro que foi, quem mais? Falava numa roda de amigas, aquele ligeiro tédio de quem diz, não, querida, isso é impossível, a marquesa saiu às cinco horas.” (LEMINSKI, 1984, p. 12.)

A expressão de Paul Valéry, via André Breton, é utilizada por Leminski também para denominar tédio, apatia narrativa. Por isso também em Leminski podemos encontrar, não uma cena sem importância ou um floreio narrativo despretensioso, mas sim um irônico (e nem por isso menos violento!) ataque às *normas* tradicionais de concepção narrativa. Por isso, independente da qualidade do romance, é impossível que não reconheçamos

nele seu caráter contestador e rebelde. Não importam as resoluções da trama ou que fim levaram os personagens. Dizer que Norma engravida e foge com um homem chamado Bernardo, ou que o professor Propp se mata e o narrador resolve assumir para si a culpa não é de crucial importância para as reais intenções do livro. O que importa é como as coisas se desenvolveram. O trâmite. O que importa, de fato, é que a partir da relação do narrador com o professor Propp (que todo o tempo discute questões literárias, inclusive sobre o desenvolvimento da própria narrativa em que estão inseridos), o livro ganha status de metarromance; e a partir da relação desse mesmo narrador com Norma(s) (filha de um teórico, que é todo o tempo desvirtuada, que morre e ressuscita, e que também corresponde à ideia convencional da palavra norma), o livro ganha status de anti-romance.

Provavelmente, o que menos importa é definir ou concluir se Leminski foi feliz na concretização de sua proposta paradoxal: escrever um romance sobre a impossibilidade de escrever um romance nos dias atuais. Qualquer que seja a nossa opinião, Paulo Leminski estará sempre certo, ou sempre errado, e esta deveria ser realmente a sua intenção.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp. 3. ed. 1993.
- BONVICINO, Régis (org). *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- GOMES, Álvaro Cardoso (org). *A estética surrealista – textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1995.
- LADDAGA, Reinaldo. Introducción a um lenguaje invertebrado. Una situación de João Gilberto Noll. *Palavra n° 7*. Rio de Janeiro: PUC, 2001, p. 157-167.
- LEMSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHNAIDERMAN, B. Em torno de um romance enjeitado. *In*: BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

Recebido em: 20 de julho de 2020.

Aprovado em: 23 de abril de 2021.



A escrita movediça de Paulo Leminski em *Catatau*¹

Paulo Leminski's quick writing in Catatau

Keyla Freires da Silva

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará / Brasil

keylafreires@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4880-2849>

Martine Suzanne Kunz

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

martinekunz@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8970-5319>

Resumo: Em *Catatau* (1975), obra subintitulada pelo próprio autor como “romance-ideia”, Paulo Leminski vive a aventura da própria escrita e cria seu texto a partir da permeabilidade das palavras, das línguas, dos tempos e dos espaços, mostrando o escritor como locutor e o leitor como ouvinte de suas palavras-íãs. Nesse sentido, o objetivo deste artigo consiste em verificar como esse percurso da escrita leminskiana em *Catatau* conflui para construção de uma escrita movediça, culminando numa reflexão acerca do fazer literário, traço recorrente na obra do autor. Destaca-se, então, o tecer da escrita de *Catatau* mediante o entrelaçar constante de aliterações, jogos tipográficos, parônimos, justaposições, trava-línguas, num ritmo próprio, como um turbilhão de linguagem. Para que se possa circular nesse redemoinho, buscou-se comparar a escrita do “romance-ideia” com alguns de seus textos poéticos e dialogar com ideias de Jacques Derrida (1973), Gilles Deleuze (1997), Anne-Marie Christin (2006), Márcia Arbex (2006), Arnaldo Antunes (2005) e Jorge Luis Borges (2011). Percebe-se que a escrita de Paulo Leminski está sempre no percalço da palavra, seguindo seus rastros, seja por meio do som ou da imagem. Em *Catatau*, a escrita é como um laboratório em que a linguagem é experimentada nos níveis sonoro, sintático e imagético sempre em busca de uma explosão de sentidos surpreendentes.

Palavras-chave: Paulo Leminski; *Catatau*; escrita; som; imagem;

Abstract: In *Catatau* (1975), a work subtitled by the author himself as a “novel idea”, Paulo Leminski lives the adventure of writing itself and creates his text from the permeability of words, languages, times and spaces, showing the writer as a speaker and the reader as a

¹ Este artigo constitui-se como um desdobramento de parte da tese de doutorado desenvolvida por um dos autores acerca da escrita, tanto poesia quanto prosa, de Paulo Leminski.

listener of his magnets words. In this sense, the purpose of this article is to verify how this path of Leminskian writing in *Catatau* converges to the construction of a quick writing, culminating in a reflection on literary practice, a recurring feature in the author's work. Then, the weaving of *Catatau's* writing stands out through the constant interweaving of alliterations, typographical games, paronyms, juxtapositions, tongue twisters, in a proper rhythm, like a whirlwind of language. In order to be able to circulate in this whirlwind, we sought to compare the writing of the "novel-idea" with some of its poetic texts, dialoguing with the ideas of Jacques Derrida (1973), Gilles Deleuze (1997), Anne-Marie Christin (2006) and Márcia Arbex (2006), Arnaldo Antunes (2005) and Jorge Luis Borges (2011). It is noticed that the writing of Paulo Leminski is always in the hitch of the word, following its tracks, either through sound or image. In *Catatau*, writing is like a laboratory where the language is experienced at sound, syntactic and imagery levels, always in search of an explosion of surprising meanings.

Keywords: Paulo Leminski; *Catatau*; writing; sound; image.

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 (2009), 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; VILLAR, 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 artesanais" 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).

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.

Um fio de narrativa permeia algumas partes do romance-ideia: o filósofo René Descartes, pai da lógica do pensamento científico da Era Moderna, 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, pamba, gingongó, chibata, jererê, monofa, charula, ou pango” (LEMINSKI, 2013a, p. 17), Renatus Cartesius, nome latino do filósofo-personagem, espera seu amigo Articzewski 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 dispensamentos –, 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” (LEMINSKI, 2013a, 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?” (LEMINSKI, 2013a, p. 208).

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 com palavras cujos significados deslizam uns sobre os outros arrastados pelo som das 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”. Em “sensibilisca” a fusão de duas palavras e todo o potencial de significados que elas oferecem promovem um movimento de sentidos. O texto continua se formando por palavras-ímãs: 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 de 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 numa perseguição pelas palavras-ímãs, mas o gosto por fazer jogo com os sons e sentidos das palavras é um 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-ímãs 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* (1983), 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: “alassem”, “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 (2012, p. 54) 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”.

A ideia de escrita “audiovisual” aliada ao movimento incessante de sua linguagem nos incita a aproximar Leminski do multiartista Arnaldo Antunes, compositor, cantor, poeta e artista plástico, explorador do diálogo entre as diversas áreas de sua atuação, viajante da fluidez e do movimento entre poesia e artes visuais, criador de palavras que se desdobram, fragmentadas e navegáveis. “O outro que há em mim, é você” diria Leminski a Antunes, leitor de sua poesia.² [Arnaldo Antunes surge abruptamente]

² Referência ao “booktrailer” lançado pela Companhia das Letras do livro *Toda poesia* (2013), de Leminski, no qual Arnaldo Antunes empresta sua voz à poesia do escritor curitibano (ARNALDO [...], 2013).

O poema visual “Agá” reproduzido a seguir mostra esse diálogo entre os poetas:

Figura 1: Poema h



(ANTUNES, 2005, p. 10-11)

No poema acima, há um jogo de palavras, tanto do ponto de vista da sua junção, quanto da 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 celeleceremente. 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, adminísculos pequeninhos, o diabrete no saquitel, microminimimequenihilmirim! Colossomausoleão! Rei é o leão, matem os outros! Cabeçorrabarroca de cahorralouca! 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 “celelecereremente” 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”, “pequenininhos”, “diabrete” e “saquitel” até chegar a “microminimimequenhilmirim”, 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, e “mausoleão”, mistura inesperada de mausoléu com leão, substantivo comum, mas que termina com -ão, sufixo aumentativo. 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 sobre isso: “O *Catatau* é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano e pós-joyciano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no *Catatau*” (LEMINSKI apud SANTANA; GALINDO, 2010, p. 81).

Outro aspecto importante da escrita leminskiana em *Catatau* é como expressões e ditos populares se incorporam à fala ébria de Renatus Cartesius. Sendo assim, 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 sua própria sonoridade sugere. Dessa maneira, “A cavalo não se olha o dente do donatário, que dói!” (LEMINSKI, 2013a, 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” (LEMINSKI, 2013a, p. 48) e em “Como diz o outro, os outros é que digam” (LEMINSKI, 2013a, 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 para quem nogueira! A ralé em geral com sua proverbial 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.

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 (1997) desenvolve quando analisa a escrita de autores, como Beckett e Melville. Segundo o filósofo, há escritores que criam uma língua estrangeira dentro de sua própria língua ao fazê-la gaguejar:

O que fazem [os grandes escritores] 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 do minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria 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 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 (DELEUZE, 1997, p. 124-125, grifos do autor).

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.

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 diaboli, furores de Thule, delícias de Menrod, curral do pasmo, cada bicho silencia e seleciona andamentos e paramentos. (LEMINSKI, 2013a, p. 16)

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 de frases que se seguem sem articuladores ou conectores lógicos da língua portuguesa. 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 texto. Eis a imagem de apenas duas das páginas do livro:

Figura 3: Lente de aumento

esbugalham orelhas. Lógica perfeita, lágrimas portáteis. Há divinha?
 Ih, imagina! Afio a lente às pressas, deixo Praga às avestruzes, indo
 fazer misérias com as mil maravilhas desta papirossa. Confiro as
 horas. Meio-dia 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
 transladiar o glugludista. São pelo bumbo. Salvo pelo gongo.
 Chicote, couro de asno do alembratejo. 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: nenaz novas

(LEMINSKI, 2013a, p. 195)

Na figura 3, 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. 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 (2006), em *Poéticas do visível*, 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 (2006) mostra como a poesia de Mallarmé (1897) em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* 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. Dada a potência de significação dos espaços vazios nos poemas, percebemos que Leminski faz uso dessa falta como um significante sempre presente nos seus textos poéticos, os quais parecem flutuar sobre a página. Porém, ao refletirmos sobre a escrita de Leminski em *Catatau* percebemos que ocorre o movimento contrário ao que acontece em sua poesia: temos um bloco de escrita quase impenetrável cujos espaços vazios não existem. É essa ausência que comporta uma significação possível, a nosso ver, uma vez que o ininterrupto desenho tipográfico ao longo das páginas do livro se projeta na linguagem que compõe *Catatau*. Estamos diante de uma escrita visualmente densa, que comporta uma fala contínua e não lógica. A ausência de espaços vagos nas páginas de *Catatau* desenha esse tijolo construído como um turbilhão de palavras e frases amontoadas umas sobre as outras, constituindo uma “fala que fermenta” (LEMINSKI, 2013a, p. 17), numa tagarelice que teima em falar, em crescer, em ser excesso de linguagem.

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 3 que ocorre também a seguir:

Figura 4: 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,
 descontei 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 trúcia prúcida
 os arrebores da normalândia, a dor nas minhas lombardias se

(LEMINSKI, 2013a, p. 101)

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 (2006). 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 5: Poema Não discuto

não discuto
 com o destino

 o que pintar
 em assino

(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”. Além disso, reforça também o engajamento de quem assina com o próprio punho. O mesmo ocorre em *Catatau* quando o significado do que se lê nas figuras 3 e 4 é potencializado pela grafia da escrita em caixa alta.

Em *Catatau*, há uma figura que está presente durante todo o percurso do texto: Occam. Segundo o próprio Leminski, no apêndice do romance, Occam é “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira. [...] O próprio espírito do texto” (LEMINSKI, 2013a, p. 212). O tal monstro aparece no texto de *Catatau* da seguinte maneira:

Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstrosim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde aconsegue isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me, aqui — o monstro. Occam está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom. Isto revela boa apresentação. (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” sugere 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 chacoalhada por ele, o monstro, e isso reflete nessa mesma voz, no texto que se faz: Occam vive e é o próprio texto. Em outro trecho é possível observar como o monstro age:

Occam occultus, Occam vultus, 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. (LEMINSKI, 2013a, p. 22)

Se considerarmos Occam como o espírito do texto de Leminski, vemos que essa 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.

Ao nos depararmos com trechos, como aquele supracitado na obra leminskiana, que fazem reflexões acerca da escrita literária e de sua essência, seja como temática ou por meio de uma linguagem que se desdobra sobre si mesma, tendemos a reavivar na memória o universo labiríntico da Biblioteca de Babel, conto do argentino Jorge Luís Borges (1970), no qual o sentido e o pensar teleológico dão lugar à lógica da desrazão.

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, 2013a, 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 (1970, p. 61) 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”. Neste conto, ao comentar sobre um dos volumes da biblioteca infinita, o narrador 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 envoltos no universo da escrita, dos livros, um mundo que é constituído de “cacofonias, confusões verbais e de incoerências”, características marcantes da escrita de *Catatau*.

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 nas páginas de *Catatau* 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 significações fixas fora do texto. Aqui vale aludir ao que diz Derrida (1973) sobre o significante da escrita literária e seu “referente” fora dela no capítulo 2 da *Gramatologia*:

E a leitura deve, sempre, visar uma certa relação, despercebida pelo escritor, entre o que ele comanda e que ele não comanda, dos esquemas da língua de que faz uso. Esta relação não é uma certa repartição quantitativa de sombra e de luz, de fraqueza ou de força, mas uma estrutura significante que a leitura crítica deve produzir. [...] E, entretanto, a leitura não deve contentar-se em reduplicar o texto, não pode legitimamente transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.) ou em direção 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 (DERRIDA, 1973, p. 193-194).

A leitura do “romance-ideia” não pode prender-se nem às narrativas fora dele nem aos referentes históricos, pois essa escrita, a cada frase, cria possibilidades de universos de significados diferentes que não deixam o leitor repousar, pois o texto 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.

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 ecoa 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. 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.

Referências

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

ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M. (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.

ARNALDO Antunes lê Paulo Leminski (Booktrailer de “Toda poesia”). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A3WUfe9Up4c&t=33s>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

CAMPOS, H. de. Uma leminskíada barrocodélica. In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CHRISTIN, A. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, M. (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.

COSTA, I. da. A literatura destronada (a literatura reconstruída). In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

DELEUZE, G. Gaguejou... In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coordenação de Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, 2009.

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

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

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

RIBEIRO, L. G. Um Catatau: felizmente. In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

RISÉRIO, A. Catatau: artesanato. In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SANTANA, I. J.; GALINDO, C. W. 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.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 6 de junho de 2021.



Uma prosa através: “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”, um nuvô romã de Paulo Leminski¹

A word about: “My class likes/So, it’s a crap.”, a nouveau roman by Paulo Leminski

Lucas dos Passos

Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

lucasdospassos@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1139-7376>

Resumo: No início dos anos 1980, surgiu em Curitiba uma revista que teria vida curta e que veicularia, em três de suas primeiras edições, novela inédita e incompleta de Paulo Leminski. “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.” não figura em nenhum dos livros de Leminski; ficou, assim, circunscrita àqueles três números da *Raposa magazine* – revista de cultura que, desde a capa, prometia vincular “humor e rumor”. O clima contracultural da Curitiba – e do Brasil – dos anos 1980 se vê refletido não só na idealização da revista, como também de maneira especial na novela leminskiana, que opera uma releitura da década anterior sem obliterar as questões políticas que estavam no centro das discussões. Com vistas a alinhar as questões éticas levantadas pela narrativa em pauta ao apuro estético de um poeta muito atento às revoluções formais do século XX, esta análise se acerca do texto de Leminski municiada das considerações de Theodor Adorno (1982; 2003) sobre a importância da *forma* como conteúdo sedimentado – que medeia e incorpora a barbárie do mundo –, com apoio nas leituras feitas por Jaime Ginzburg (2012) e Verlaine Freitas (2008); além disso, ensaios de Roberto Schwarz (1978), Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), Elio Gaspari (2000; 2014) e Bernardo Kucinski (2001) ajudarão a compor o cenário histórico brasileiro dos anos 1960 aos 1980.

Palavras-chave: Paulo Leminski; “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”; Theodor Adorno; estética e política.

Abstract: In the early 1980s, there appeared in Curitiba a magazine which would have a short life and would bring, in three of its first editions, an unpublished and incomplete novel by Paulo Leminski. “My class likes/So, it’s a crap.” is not in any of Leminski’s books; it was limited to those three issues of *Raposa magazine* – a culture magazine that, from its

¹ Este artigo deriva da tese de Doutorado intitulada *Vida, paixão e obra: sentidos em Paulo Leminski*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFES, em 2016.

cover, promised to link “humor and rumor”. The counter-cultural climate of Curitiba – and of Brazil – in the 1980s is reflected not only in the magazine’s idealization, but also, in a special way, in the Leminskian narrative, which does a rereading of the previous decade without obliterating the political issues that were at the center of the discussions. In order to align the ethical issues raised by the narrative with the aesthetic accuracy of a poet who was very attentive to the formal revolutions of the 20th century, this analysis approaches Leminski’s text, armed with Theodor Adorno’s considerations (1982; 2003) about the importance of form as a sedimented content – which mediates and incorporates the barbarity of the world – and also with the support of by Jaime Ginzburg’s (2012) and Verlaine Freitas’s readings (2008). In addition, essays by Roberto Schwarz (1978), Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), Elio Gaspari (2000; 2014) and Bernardo Kucinski (2001) will help to set the Brazilian historical scenario from the 1960s to the 1980s.

Keywords: Paulo Leminski; “My class likes/So, it’s a crap.”; Theodor Adorno; aesthetics and politics.

1 A *Raposa* & outros bichos

De janeiro a setembro de 1981, em três edições da curitibana *Raposa magazine*, Paulo Leminski publicou fascículos de uma novela inédita e incompleta: “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”² não conheceu as páginas de nenhum dos livros do curitibano, nem mesmo de *Gozo fabuloso*, coletânea de contos publicada postumamente, ficando, assim, circunscrita àqueles três números da *Raposa*. Não há muitos registros, mas, aparentemente, Leminski teve importante atuação na história do periódico, e é de sua lavra a abertura do número 0 – um texto crítico, humorado e ágil, segundo a lógica haroldiana de palavra-puxa-palavra, que, dado seu caráter lapidar (e intensamente literário), merece transcrição integral:

A raposa é um animal esperto isto é um animal que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão esperto não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta e que quanto mais a gente fizer com que as pessoas achem graça mais as raposas vão se divertir de todos aqueles que acham graça nas raposas que apenas tentam achar um modo de sobreviver a um mundo sem graça onde o lugar que cabe às raposas

² Passei a optar pela grafia do título desta forma por perceber que, dividido sempre em duas linhas nas publicações originais, forma duas redondilhas menores.

é mínimo porque outros animais muito mais ferozes se dedicam a tirar a pouca graça que resta à vida das raposas e outros animais bem humorados como ela que passa a vida achando graça onde tantos acham apenas um saco viver num mundo onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas (LEMINSKI, 1981c):

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

Entender o papel que a *Raposa* – ao lado da novela posta em análise mais adiante – ocupa no conjunto da obra de Paulo Leminski e no cenário da imprensa brasileira do período demanda, porém, uma remissão histórica de certo fôlego, pois, nesse ponto de sua carreira, o autor curitibano esbarra numa faceta de nosso meio jornalístico bastante distinta daquela que colaboraria para sua divulgação ao grande público, na *Veja* e na *Folha de São Paulo*: com a *Raposa*, Leminski atua de maneira decisiva no circuito da imprensa alternativa de Curitiba, o que traz implicações políticas. É bem verdade que, na virada para 1980, já se comemorava um ano de queda do AI-5 – a partir do que, recorda Elio Gaspari (2000, p. 12), “os cidadãos readquiriam o direito ao *habeas corpus*, o Congresso e o Judiciário voltavam a ser poderes independentes e estavam revogadas as penas de morte e banimento”; entretanto, até 14 de março de 1985, o governo ainda estava sob comando de um general – e, até 1990, quem ocupava o mais

alto cargo do Executivo era um ex-filiado da Arena, partido da ditadura, que só a partir de 1988 teve em mãos a Constituição Cidadã proclamada por Ulysses Guimarães. Ou seja, se Leminski colaborou para uma revista alternativa já num período de relativa abertura, é também verdade que o clima político ainda repercutia os anos de chumbo, datados da primeira metade da década anterior.

Assim, no que tange ao jornalismo desse período sombrio, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luis Weiss (1998, p. 348), no ensaio “Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, lembram que, “dos mais importantes grupos profissionais de classe média que se opuseram à ditadura, os jornalistas eram, a rigor, os únicos assalariados, no sentido clássico do termo – empregados em empresas privadas”; isto é, “não eram profissionais liberais pagos pelos clientes [...] nem servidores públicos”, e “nem eram tampouco artistas ou produtores de cultura, cujos vínculos com financiadores, patrocinadores e organizações que os contratavam tinham suficiente elasticidade para lhes assegurar um grau de independência acima do alcance do jornalista com carteira assinada”. Desse modo, se um jornalista optasse pela política de oposição ao regime e quisesse manter sua vida dentro de certa normalidade, “a condição de assalariado inevitavelmente restringiria suas atividades subversivas”; isso “não apenas pela óbvia necessidade de conservar o emprego, mas também para ficar fora das listas negras de indesejáveis políticos, compiladas a quatro mãos – segundo se dizia nas redações – pelos serviços de segurança e pelo patronato” (ALMEIDA; WEISS, 1998, p. 349). Assim, do ponto de vista ideológico, esses personagens deveriam ter bastante cautela para que sua atuação política não emperrasse sua vida profissional e, quiçá, sua liberdade; afinal, “ter o nome numa dessas listas [de indesejáveis políticos] era quase meio caminho andado para a prisão, mais dia, menos dia” (ALMEIDA; WEISS, 1998, p. 349).

Se é para falar das vicissitudes que viveu o meio jornalístico brasileiro durante a ditadura, vem imediatamente à tona o escândalo que representou o polêmico assassinato de Vladimir Herzog em 1975 – ao que se vincula, ainda, outra observação de Elio Gaspari (2014, p. 215), agora em *A ditadura escancarada*: “Desde 1964, a imprensa fora o único setor de atividade econômica contra o qual o regime praticou e permitiu agressões patrimoniais”. Nesse sentido, “todos os semanários esquerdistas foram

fechados, e em 1966 fracassou até a costumeira tática do Partido Comunista de reaparecer com um novo título e diretores notáveis” (GASPARI, 2014, p. 215). Não à toa, o projeto *Brasil nunca mais* (ARQUIDIOCESE [...], 1985) reserva para o caso dos jornalistas uma seção especial de seu capítulo sobre os setores sociais atingidos pelo aparelho repressivo; mas é em *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, de Bernardo Kucinski (2001), que é efetuado um estudo mais exaustivo desse nicho em que se inseriria, em 1981, a *Raposa magazine*.

Segundo o levantamento de Kucinski (2001), entre o início do regime militar e o ano de 1980, entraram e saíram de cena cerca de 150 periódicos que buscavam uma oposição frontal e declarada ao governo, oferecendo uma via discursiva conflitante com o discurso oficial mesmo nos anos em que o país crescia economicamente. Em vista disso, o aparelho militar os distinguia dos demais, exercendo uma perseguição especial, graças à qual mantinha a censura sempre em seus calcanhares, observando previamente todas as edições. Foi assim que, entre 1968 e 1973, período mais severo do regime, editores desses jornais eram comuns frequentadores das prisões da ditadura; já no período de distensão política, operado no governo Geisel, esses jornais ganharam relativo protagonismo; porém, entre 1978 e 1980, voltaram a sofrer pressões da chamada linha dura, que se opunha ao processo de abertura iniciado em 1974 (KUCINSKI, 2001, p. 4-15). Na análise desses fatos tem foco, então, o panorama oferecido pelo autor.

A primeira informação de Kucinski (2001, p. 18) diante do quadro é basilar: “Os jornais alternativos dos anos de 1970 nasceram sob a forma de gerações superpostas, a primeira protagonizada basicamente pelos derrotados de 1964”; e, “na última”, já adianta, “entraram em cena alguns jovens precursores do jornalismo pós-moderno do novo milênio”. Assim, entre 1964 e 1973, o autor situa cinco fases desse jornalismo crítico, que se aproximava das tendências políticas então em voga no mundo ocidental, caminhando da filiação mais marcadamente comunista ao humor mais pesado, com experimentos de linguagem e apelo escatológico. A partir de 1974, quando chegam ao fim as penas dos primeiros prisioneiros políticos, ocorre uma sexta vaga, nascida da crise do Milagre Econômico e contemporânea do assassinato de Vlado. Nela, predominava o ativismo político, até que, em 1977, com a luta pela anistia, mais uma vez o circuito alternativo se empolga com periódicos voltados para a campanha. Ao fim dos anos 1970, assistia-

se, enfim, à multiplicação da imprensa alternativa, que se tornara padrão dominante e solução natural para grupos de estudantes de jornalismo que buscavam inserção profissional. É nesse período que, para Kucinski (2001, p. 15-19), vêm as duas últimas ondas, a primeira com jornais mais basistas, ligados a movimentos populares, e a segunda, fatigada pelo apelo político, que depois descambaria no jornalismo neoliberal.

No último capítulo de seu panorama, Kucinski (2010, p. 94) discute “O fim do ciclo alternativo”, fazendo alusão à “extinção de uma espécie”. O fim teria chegado no início dos anos 1980, mais precisamente entre 1980 e 1981, quando praticamente todos os jornais alternativos – dos mais aos menos expressivos, independentemente do sucesso ou da qualidade do projeto – deixaram de existir. Os sobreviventes, como *O Pasquim*, perderam o propósito alternativo, sendo negociados com empresários capitalistas. Algumas poucas novas iniciativas surgiram, mas logo encontraram o fracasso, e nisso entram várias explicações: o Brasil, que não conseguia mais controlar os picos da inflação, vivia uma grande ressaca econômica da ditadura; bancas de jornal e sedes de jornais alternativos sofriam atentados a bomba cada vez mais sistemáticos; os jornalistas, antes alternativos, passaram a acompanhar a onda de institucionalização, trabalhando para sindicatos e outras organizações; os participantes de uma mesma revista entravam em divergências ideológicas e se dispersavam; e a grande imprensa, por meio de grandes cortes orçamentários, expurgava aqueles personagens, como Henfil, que, vinculados às publicações nanicas, também tinham espaço nos grandes jornais (KUCINSKI, 2001, p. 94-101). A *Raposa magazine*, gestada fora do eixo Rio-São Paulo já no ano de 1981, nasce, portanto, como um animal em extinção – o que explica, entre outras coisas, sua vida curta.

Dentro da fortuna crítica leminskiana, nem a *Raposa* e tampouco a novela do autor que nela é publicada frequentaram com o devido espaço o horizonte dos pesquisadores; contudo, na tese de Paula Renata de Melo Moreira (2011) sobre o *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*, figuram informações importantes acerca da revista, que é de difícil acesso, e breves comentários sobre os capítulos de “Minha classe”. Lembra a autora que Leminski tinha especial predileção pela *Raposa*, que, segundo ela, “é um tabloide cultural curitibano cuja característica mais expressiva seja talvez sua esmerada consciência quanto

ao design e ilustração”; em vista disso, “em uma época cujas produções ainda eram concebidas sem computação gráfica, a construção visual e a ousada diagramação foram em parte responsáveis pelo impacto deste periódico na cena cultural da cidade” (MOREIRA, 2011, p. 183). No primeiro número, há uma breve nota do editor (Osvaldo Miranda ou, simplesmente, Miran) que situa a revista como um suplemento do *Diário do Paraná* que teria desaparecido dois anos antes para, em 1981, surgir como um veículo próprio. O periódico se declara, desde então, um veículo de ideias, cultura e humor antenado às guinadas do mundo contemporâneo e aberto a contribuições de todo o Brasil. E é justamente nesse sentido que caminham as colaborações de Leminski. À parte o já citado texto de abertura do número zero, em que o poeta caracteriza os objetivos da revista, Leminski figura em todas as sete edições, com ensaios, poemas (muitos deles vinculados a imagens, em seções especiais, a exemplo do que já havia experimentado com *Quarenta clics em Curitiba*) e textos diversos. Destes, destaco um texto agitado que apresenta ideias similares àquelas que seriam mais bem desenvolvidas no “Minha classe”; trata-se do “Manual do contestador” (LEMINSKI, 1982), publicado na penúltima edição da revista.

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

Contestar quer dizer ser do contra.
Negar.
Opor-se.
Repudiar.
Tripudiar sobre.
Acusar. Desapoiar. Sair de perto.
Ver de longe.
Como se vê, um verbo muito perigoso
(LEMINSKI, 1982).

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

Objeto dessas atitudes é “isso que está aí”.
“Isso que aí está” é a sociedade e o mundo capitalista.
O regime comunista. As ditaduras de centro. E as monarquias
parlamentaristas.
O sistemão.
A lei da oferta e da procura.
O meio termo.
O pragmatismo responsável.
O bom andamento dos serviços
(LEMINSKI, 1982).

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

A dieta. A ordem constituída.
A receita do bolo.
O hit-parade. O cardápio.
Os valores estabelecidos.
[...]
Os hímens casadoiros.
Os reflexos condicionados.
Os axiomas. Os interesses instituídos.
[...]
As igrejas reconhecidas em cartório.
A mens sana in corpore sano.
O trono e o altar.
As tábuas da lei.
O óbvio, enfim
(LEMINSKI, 1982).

Terminada a enumeração aparentemente caótica do que deve ser
contestado, o texto caminha para a reflexão menos telegráfica, tendo
como mote a ideia de que “Ir contra o óbvio? Não é fácil, my friend”. O
desfile de ideias chega ao paroxismo, julgando que “ou se contesta tudo
ou o que deixamos de contestar acabará conosco”, ao dizer: “Last but not
least (proveite e conteste o português, língua de Camões, Ruy e outros
sujeiras) e conteste esta teoria” (LEMINSKI, 1982). E, finalmente, em tom
tragicômico, encerra:

Feito isso, se o meio te repele, se tua vida vira um inferno, se não a
serve, se o desemprego bate à tua porta e o desespero te persegue, se

o pão que o diabo amassou é teu livro de cabeceira e – sobretudo – se a repressão policial e o braço halterofilista da lei caírem sobre tua cabeça, arrancando sangue, consola-te.

JESUS SOFREU MUITO MAIS! (LEMINSKI, 1982).

Na corda bamba entre o literário e o ensaístico, resvalando no panfletarismo que ganhou espaço na obra de muitos de seus colegas de geração, Leminski parece ter realizado, na *Raposa magazine* – e isso pode ser notado também no teor de poemas da seção “Candidatos ao paredão” (LEMINSKI, 1981a),³ do número quatro da revista –, uma aproximação inédita com a literatura que procura um enfrentamento mais direto e declarado das discussões políticas e ideológicas do mundo. É um Leminski muito pouco visto em seus livros de poemas, nos contos ou nos romances, e o objeto mais bem acabado e ambicioso – posto que inconcluso – dessa busca por um grau maior de referencialidade seria justamente o “Minha classe gosta/Logo, é uma bosta.”, texto de que me ocupo a seguir.

2 Classes & formas

Como se viu, no mesmo número zero que estampa, em seu pórtico, a apresentação de Leminski, publica-se o primeiro trecho da novela aqui posta em questão. Em torno de uma gravura – sem indicação de autoria – que apresenta pessoas aparentemente bem vestidas e postas em fileiras comportadas, o texto desfila, em tom quase ensaístico, inúmeras questões que povoaram e perturbaram o imaginário da década anterior. Tom, tema e linguagem do texto permitem, pois, situar um poeta que trinta anos mais tarde continua sendo acusado de mero experimentalismo⁴ sob um holofote teórico

³ Nesta seção, leem-se poemas como “Portão fechado/quem está preso/quem deste ou do outro lado” e “sem lamúria/só um salário/me separa/da penúria” (LEMINSKI, 1981a).

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

que considere as questões políticas em torno da literatura – e, nesse sentido, a ética pode se aliar à estética com a finalidade de reescovar a História.

O próprio subtítulo que acompanha o primeiro fragmento da narrativa revela o lugar ideológico que ocupa: “la capitulação de um nuvô romã” – donde, à parte o chiste incorporado na grafia *sui generis* de *nouveau roman*, destacam-se os significados possíveis de capitulação (além de “qualquer ato (acordo, ajuste, declaração) escrito, dividido ou não em capítulos”, segundo o Houaiss): “convenção entre beligerantes para rendição de praça de guerra, exército ou força militar de um país, com ou sem condições”; “crime cometido por militar que foge ao seu dever, cessando a ofensiva ou a resistência a ataque inimigo e permitindo que este se aposse de suas tropas e armamentos”; “rendição [Previsto no Código Penal Militar]” etc. (HOUAISS, 2002). Os primeiros parágrafos seguem neste caminho, retomando, agora com um caráter ainda mais ágil e violento, a lógica detectada há pouco no “Manual do contestador”:

Foi aí pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco.
E a enlouquecer para uma civilização que já era.
Induced madness, loucura provocada, o furor como obra.
No país, portas, janelas e paredes se fecham.
Ultra-Direita no poder, a assassina Direita das Américas.
A Inquisição computarizada arranca a verdade ensanguentada de guerrilheiros, subversivos e suspeitos, os que pegavam no pau de fogo e os que mexiam com as ideias que levam as pessoas a pegar no pau de fogo.
Até segunda ordem: desativar o relógio da História, a bomba relógio da história do Brasil.
Toda oposição, cortada a ferro em brasa. Todo poder à censura.
Sístole.
E a gente, alguns milhares de cabeludos e desbundados, a nova geração da classe média urbana, tatus, toupeiras, avestruzes, descobria a aventura interna. Na droga, uma desistência, que é repúdio, nojo, vômito.
O projeto rondon da mente. As “mind guerrillas”, de Lennon.
No mundo, a diástole. (LEMINSKI, 1981c).

A pletora de referências se estende: Vietnã, *Casagrande & senzala*, o tempo “fascista, leviatânico, totalitário”, Washington, Moscou, Che Guevara e o orwelliano Big Brother se misturam a Woodstock, Era de Aquário, Nova Era, astrologia, tarô, ocultismo, Sociedade Alternativa, contracultura e diversas outras “utopias libertárias juvenis”. À medida que aqui dentro,

em solo tupiniquim, encenava-se a sístole, a contração, o mundo assistia a diástoles, distensões – não menos, diga-se, tensas e controversas. No centro da página, a imagem de pessoas comportadamente alinhadas funciona como um contraponto à contextualização atribulada do texto, feito uma classe que assiste, impassível, aos acontecimentos alarmantes.

Para um texto que, inicialmente, se apresenta como literário (vide a nomenclatura “nuvô romã”) e, mais, sendo da lavra de um escritor filiado à estética vanguardista, o “Minha classe” logo espanta pela referencialidade de seu primeiro fascículo. O tom quase ensaístico e a transparência da letra muito pouco lembram a escrita meticulosamente tresloucada do *Catatau* – e talvez Leminski nunca tenha alcançado, em um texto literário, um canal de comunicação tão limpo com o leitor. O enredo, neste primeiro momento praticamente ausente, constitui-se, em suma, de uma enumeração de elementos entremeados de reflexões ligeiras do narrador-ensaísta. A propósito, a posição ética do narrador no romance contemporâneo, diria Adorno, seria exatamente esta: encolhe-se, como em Kafka, a distância estética entre a ação e o comentário – entre o fato e a reflexão – para que o leitor não repouse na contemplação do objeto em leitura, uma vez que “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). Contudo, a teoria adorniana cita autores como o já referido Kafka, James Joyce e Proust, em cujas obras a posição ética do narrador não suprime a vocação literária da escrita; são obras, assim, “acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (ADORNO, 2003, p. 63). Estaria a novela leminskiana acima dessa discussão? O próprio autor não consegue ignorar a inquietação que se impõe, também, ao leitor e, nas cartas endereçadas a Régis Bonvicino na época da escritura do texto, admite a dúvida e a insegurança diante do livro que nunca terminou de escrever.

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

tou escrevendo um livro
O DOIDÃO DE PEDRA
um spaghettiwestern contracultural

um texto inclassificável meio ensaio meio prosa de vanguarda (sem
fricotes vanguardistas) meio memórias meio noveleta
um barato (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 131).

Na empolgação inicial de elaboração de ideia e texto, Leminski dá mostras da mesma agitação com que principia a novela. Chama-se atenção para o caráter inclassificável da obra, que inclui notas de ensaio, vanguarda e memórias, ratificando a ideia de que funciona como um refluxo das várias tendências contraculturais que germinaram, em solo brasileiro, principalmente durante os anos 1970 e foram, de alguma forma, absorvidas pelo curitibano. A vontade seria, então, de fazer “um balanço das posições contraculturais à luz de critérios marxistas, para salvar e recuperar a contracultura neste Brasil - 1980”, que, acreditava o poeta, seria “político PACAS, tenho certeza”. Na carta, Leminski lança o plano geral da narrativa, dizendo que vai se dividir em blocos, com espaços entre eles – sendo cada bloco “um ideograma, uma discussão, um flash, uma cena, um take” –, e girar em torno de dois personagens: “Privada Joke (o hippie contracultural) & Slogan (o bolshevique)” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 131). A primeira parte do texto seria, continua noutra página da carta, precisamente o que venho observando: uma contextualização que sirva de pano de fundo para o entrevero dos personagens, apresentados apenas no segundo fascículo da novela. É curioso ver que a escrita, que à primeira vista espanta pelo caráter algo acidentado, teve o caos encenado previsto e planejado de antemão. Assim, quando, mais adiante, o leitor se encontrar com um texto de Privada Joke sobre Gavita Cruz e Sousa, estará seguindo o plano do autor, que queria justamente fazer brotar “texto dentro de texto dentro de texto: mas tudo natural, comunicativo, sem firulas e embaixadas vanguardistas...”, com vistas a discutir tudo que o obsedava às portas da nova década (“participação e poética, hippies, drogas, Brasil, 3º Mundo, TUDO!”) e “TRAZER (OU LEVAR) UM NÍVEL DE LINGUAGEM MAIS ALTO À DISCUSSÃO POLÍTICA” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 133).

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

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

3) não quero uma forma pura: quero um híbrido, um mutante (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 142).

A partir disso, o poeta começa a revelar uma consciência da dificuldade de execução de seu projeto; daí, afirma incessantemente que quer ser acessível às pessoas, quer ser um “útil operário do signo” – por isso, continua, escolhe a oposição maniqueísta entre as ideias representadas pelos dois personagens, pondo a nu o conflito entre as fluidas movimentações contraculturais e a militância mais decididamente politizada. É, como diz, uma novela de ideias: “é questão de militância mesmo, que eu, pobre homem dos signos, não tenho. o texto então será o fracasso de tratar dessas coisas via pensamento puro” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 144).

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

- tudo que v. diz é certo: os diálogos tão pintando muito didáticos, no mau sentido, isto é, estão chatos, professorais, FECHADOS, sem graça. [...]
- nós – intelectuais do 3º mundo – vivemos desesperados por comunicação. o abismo entre as classes nos repugna e revolta. temos que cuidar para q esse desespero não dê pontos à mediocridade. [...]
- talvez o q eu quis fazer com certos meios não seja possível de fazer com esses meios. quero fazer ficção, mas sem enredo, romance, sem personagens. realidade. com ideias apenas. talvez meu material (contracultural &/x marxismo) dê ótimos ensaios, dê impulsos à minha poesia, e me dê até motivos para viver, mas não dá um romance.
- como diz décio, “o mundo tá cheio de livros, pra que mais um?” a menos que v. tenha REALMENTE algo a dizer. pode ser q a única coisa que eu tinha ao começar MINHA CLASSE era uma VONTADE de dizer, mas eu sou muito atento às NECESSIDADES da cultura para me entregar a um CAPRICHOS meu.
- tudo aduba. tudo treina. tudo bem (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 148-149).

O redemoinho estético-ideológico do “Minha classe” tem, além de questões pessoais do autor, um fundo histórico muito importante ao qual é preciso dar suficiente atenção, rastreando suas origens e desdobramentos. Ou seja: antes de, a partir de 1969, se tratar de louco, como conta o narrador-ensaísta da primeira parte da novela, o Brasil se viu num borbulhar sócio-político-cultural digno de nota. Em “Cultura e política, 1964-69”, ensaio escrito no calor da hora, Roberto Schwarz ajuda a lançar luz sobre esse contexto da confusão leminskiana, fazendo importantes ponderações sobre os primeiros anos do regime militar e arriscando dizer que, “apesar da ditadura da direita”, havia “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Na verdade, essa relativa manutenção de um pensamento crítico esquerdista no cenário cultural brasileiro se circunscrevia em meios muito específicos, que se denunciavam nos exemplos que Schwarz concede – livrarias de São Paulo e Rio, segundo ele repletas de marxismo, estreias teatrais (que, muitas vezes, tinham uma plateia muito restrita, em cumplicidade com o palco), e movimentos estudantis e do clero avançado; porém, de fato, a imponência da esquerda povoou o imaginário de muitos escritores da época, incluindo o poeta curitibano. Logo, à parte as severas críticas que o estudioso faz ao despreparo da esquerda em face da política de ultradireita, o texto de Schwarz procura entender essa estranha convivência de posturas ideológicas diametralmente contrárias: “[...] o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país” (SCHWARZ, 1978, p. 89). Nesse torvelinho, prossegue Schwarz (1978, p. 89), “pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda”. Alguns caminhos possíveis são, então, apontados: “Nestas circunstâncias, uma fração da intelectualidade contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital vai dedicar-se à revolução, e a parte restante, sem mudar de opinião, fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores” (SCHWARZ, 1978, p. 91).

Há, porém, um ponto em especial em que as assertivas de Schwarz (1978) se abrem à discussão. Em decorrência da sobrevivência dos ideais de esquerda, questiona o autor em tom de desconfiança: “Que chances têm os militares de tornarem ideologicamente ativas as suas posições?”. Para

ele, os pró-americanos que estavam no poder nada conseguiriam ao fim, pois a subserviência ao capital parecia nada inspiradora – uma vez que, acreditava-se, “nestas condições, de miséria numerosa e visível, a ideologia do consumo será sempre um escárnio” (SCHWARZ, 1978, p. 90). Ora, enquanto a política cultural de esquerda circulava em esferas um tanto quanto fechadas, corria ao largo todo um aparelhamento de outras mídias – sobretudo a televisão, que ganha fôlego no Brasil justamente durante a ditadura –, que viriam a se consolidar de maneira tão intensa que, ainda hoje, marcam o cenário nacional. Esta é uma das ressalvas que Carlos Alberto Messeder Pereira (1993) faz a Schwarz num dos ensaios de *Em busca do Brasil contemporâneo*. Noutro texto, porém, o antropólogo acaba se debruçando com visível otimismo – servindo, talvez a contrapelo, para compor o panorama em que se assenta a narrativa leminskiana – sobre a década posterior à posta em perspectiva pelo crítico austríaco. Em “Anos 70, não é caso de internação”, Messeder afirma:

Ao longo dos 70, talvez sem que tenhamos nos dado muita conta, mudamos de conversa, descobrimos outros assuntos, outros tons. Politizou-se o cotidiano, descobriu-se a importância de “pequenas” questões, prestou-se mais atenção às coisas particulares, o intelectual empenhado nas transformações sociais avaliou melhor sua posição, seu alcance; enfim, adequamos melhor nossas aspirações à realidade (a duras penas, como sempre) e conseguimos reconhecer melhor os limites de toda ordem – de um tempo, de um grupo, de uma situação. Acho que saímos das generalidades e entramos no reino das particularidades. Houve uma enorme mudança de foco que não pode ser vista apenas como negativa. Tudo isso sob a égide do desbunde, da repressão e da falência dos grandes projetos de transformação social da esquerda (mais ou menos armada) (PEREIRA, 1993, p. 85).

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

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

Slogan. Um homem sempre certo, quanto ao principal. Um homem pânico. Privada Joke. Um homem pálido de anos e anos num país sem sol, a História da Literatura Universal. Pisa de leve sobre o chão da cidade que o viu nascer, crescer e negar. De leve. Bem leve. Quase voando. Minha poética por uma política! (LEMINSKI, 1981d)

Num paralelo algo canhestro entre as posições de intelectuais identificadas por Roberto Schwarz (1978) e por Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), pode-se situar Privada Joke mais ao lado dos que fecham a boca, lutam em esfera restrita e esperam por tempos melhores, dando atenção a questões “menores”, numa constante desconfiança da militância mais declarada, como se verá a seguir. Slogan, em que pese a malícia da onomástica, encenaria, a seu turno, a sobrevivência do intelectual que se dedicou à revolução, mantendo os valores que se construíram no período que antecedeu a implantação da ditadura. Enquanto, para Slogan, “Tudo é política”, “Esta luz que me ilumina é política”, “Política é saúde, disse Maiakovski” e “O poder nasce do fuzil”, para Privada Joke só resta “Enlouquecer. A capricho. Enlouquecer, destruindo a sensatez e a razão que inscreveram dentro dele as forças e formas que o oprimem. O máximo que Privada Joke pode fazer” (LEMINSKI, 1981d).

A loucura, diga-se, é figura central para a constituição da narrativa (e, é claro, revela um sintoma marcadamente político dos tempos autoritários). Se, nos preâmbulos do texto, se diz que foi pelo inverno de 69 que a gente começou a se tratar de louco, e se só cabe a Privada Joke enlouquecer, a terceira parte da narrativa faz inusitada referência a uma loucura oitocentista que Leminski também aproximaria da política contemporânea: “Só um louco seria negro na Santa Catarina do século passado”, “o louco da loucura mais suprema” – a saber, Cruz e Sousa, que mereceu ensaio biográfico do poeta curitibano poucos anos depois da escritura do “Minha classe”. E, na trilha da loucura, mais adiante o autor ensaia o que viria a se tornar um de seus conhecidos poemas: “Dois loucos no bairro, um passa os dias chutando postes para ver se acendem. O outro, as noites apagando palavras contra um papel branco” (LEMINSKI, 1981b). O que, lido em forma de poema e fora do contexto do enredo, mais parece um jogo poético bem-humorado ganha aqui matizes muito politizados: seria esta a precisa distinção entre Slogan e Privada Joke: o primeiro chuta postes; o segundo, queima pestana sobre uma folha branca.

3 Estética & política

Vai se tornando cada vez mais evidente como “Minha classe gosta/ Logo, é uma bosta.” ajuda a iluminar a obra de Leminski de maneira muito especial, levantando pontos que, à primeira vista, poderiam (e costumam) escapar à crítica. De toda sua produção literária, o vínculo entre reflexão artística e crítica social talvez nunca tenha sido tão fácil de ser observado quanto na novela que ora comento, que alude em vários pontos à própria opinião de Leminski quanto à poesia e, por extensão, à literatura: “O puro valor da palavra está na poesia. Por isso, é sempre considerada mercadoria difícil. ‘Poesia não vende’ é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo. O destino da poesia é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado” (LEMINSKI, 1986, p. 34). Ao contrário do que pode parecer, porém, o curitibano não quer a arte fingidamente autônoma, alheia ao mundo; por outro lado, acredita que “a arte está em conflito direto com o mundo. A melhor arte do século XX é um gesto *contra* o mundo que a rodeia. Uma negatividade” (LEMINSKI, 1986, p. 34). Em defesa de seus argumentos, não à toa acaba recorrendo a Adorno: “Para Adorno, crítico e leitor agudíssimo das contradições do capitalismo, a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio. A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria” (LEMINSKI, 1986, p. 34).

A questão, para Theodor Adorno, é bastante complexa e merece comentários mais detidos. O ponto fundamental a ser discutido diz respeito à questão da autonomia dita idônea da arte, que pode, como ônus, criar um interdito e relegar a ligação fundamental entre arte e sociedade a planos obscuros. Assistindo ao mundo pós-Auschwitz, Adorno não se cala sobre esse ponto – e chama atenção a leitura que Verlaine Freitas (2008, p. 26) faz do filósofo em *Adorno e a arte contemporânea*:

Esta [a arte contemporânea] possui, sim, um vínculo forte com a sociedade, mas que não se estabelece pela sua funcionalidade social, e sim devido ao fato de que a dinâmica histórica da relação entre os homens, expressa em suas relações de trabalho, nas forças produtivas como um todo, reflete-se nos problemas inerentes das *formas* da arte contemporânea. (Grifos do autor).

Para Adorno, “o conteúdo social *sedimenta-se* na forma da obra de arte”; e, mais, “cada obra [...] reflete o todo social sem possuir janelas para ele” (FREITAS, 2008, p. 26). Desse modo, se a literatura deve reconhecer seu lugar de documento da barbárie, não é necessariamente pelo viés temático – numa didática mas grosseira divisão entre forma e conteúdo – que atua no mundo contemporâneo: “A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico” (ADORNO, 1982, p. 15). Assim, “embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção –, importa, porém, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1982, p. 15). É através da mediação da forma, diria o pensador, que a obra de arte se revela refração do mundo empírico; e, dialeticamente, “não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia” (ADORNO, 1982, p. 22).

Com esse bem tramado enredamento explica-se o caráter enigmático, de natureza formal – e do que nela há de empírico –, que marca a obra de arte contemporânea. Aliás, para Adorno, também todas as obras de arte são (ou devem ser) enigmas: “as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte” (ADORNO, 1982, p. 142) – nesse sentido, como subsídio para a reflexão, a face enigmática da obra deve ser lida sob o aspecto da linguagem. Aqui retorna a discussão sobre o narrador contemporâneo, que encurta a distância entre ação e comentário crítico, impedindo a fruição imparcial do leitor sem, contudo, incorrer na fragilidade estética do panfletarismo. Mantendo um grau suficiente de enigma – sobretudo no que isso deve a seus artifícios linguísticos –, essa literatura, quando bem realizada, afasta-se da querela entre arte autônoma e arte engajada. Logo, à primeira pergunta (se Leminski, com “Minha classe”, estaria acima da controvérsia entre autonomia artística e engajamento), soma-se uma outra: a narrativa de ideias leminskiana consegue, na tentativa de falar mais de perto ao leitor, também aular a reflexão – mantendo, portanto, alguma qualidade de enigma? Ou o didatismo excessivo dos diálogos adestra os olhos do receptor, que assiste, acrítico, ao desfile caudaloso de ideias?

Avançando na questão, Jaime Ginzburg (2012), em “Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno”, comenta como a negatividade

instaurada na forma da obra de arte, que impõe seu caráter de enigma e reflexão, pede leitura especial: “em termos estéticos, encontramos muitos casos de ‘antagonismos formais’, usando aqui a expressão adorniana, que determinam exigências interpretativas complexas para o leitor”. “Por antagonismos formais”, prossegue, “devemos entender situações de incorporação à forma artística de um impasse, de uma negatividade constitutiva, em que a forma de uma obra [...] entra em confronto com as tendências hegemônicas de produção cultural, bem como com os valores ideológicos dominantes”. É dessa maneira, arremata o crítico, que “conflitos e lutas sociais ecoam e deixam marcas nas obras”; ou seja, “podemos dizer que se formula uma crítica da violência nessas obras não apenas pela tematização, mas pelos modos como relacionam tema e forma” (GINZBURG, 2012, p. 135).

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

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

[...]

Slogan, puto da cara quando se toca em literatura na frente dele. Gosta de falar de construção civil. Problemas trabalhistas. Política e administração municipal. Papos masculinos. Lógico, pensa em literatura o tempo todo. Mas enchendo o espírito das coisas concretas dos homens reais sente-se mais útil. Mais espesso. Mais compacto. Mais tijolo, tábua e areia. Mais coisa com coisa. Quase como se fosse trabalhador braçal, uma consciência defendida da alienação pela própria realidade objetiva com que lida, pau a pau, pedra a pedra. Assim bane o demônio encarregado de atormentar intelectuais engajados da classe média, soprando, alienado, esteticista, decadente, bobo da corte, lírico, lixo da História (LEMINSKI, 1981b).

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

O martírio de Cruz e Souza, açum preto, Mallarmé mandinga, não para aí. No fato de o Marechal-de-Campo Guilherme Xavier ter achado graça em dar a um negro, filho do seu escravo Guilherme, uma educação de nobre europeu.

O destino caprichou no tormento do poeta, tatuando em sua pele os problemas mais dolorosos da carência.

Em 1986, sua mulher Gavita enlouqueceu... (LEMINSKI, 1981b).

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

caso “melodramático demais” – vendo-o como um drama que “não coincide com o de nenhuma coletividade, esgota-se em si mesmo” (LEMINSKI, 1981c). A linha reta do militante não enxerga, todavia, as formas de poder que se inscrevem nas mais concretas e também nas mais abstratas instituições – pois estas, naturalmente, procura ignorar:

— Na superfície, Slogan, está a verdade... Verdadeiro dentro, verdadeiro fora... Organizando o espaço, você organiza a conduta, organizando a conduta, você organiza o pensamento. Veja a arquitetura das escolas...

— E das fábricas.

— Das fábricas. Um espaço totalitário, vertical... A arquitetura é ideológica. Impõe ordem, sagra um poder... É como o estilo dos livros.

— Como assim?

— O sistema investe certas formas de poder, formas artísticas, culturais, programa as pessoas para ficarem fascinadas diante de certos estímulos, grupos de cores, combinações de palavras... Certa altura, qualquer construção vai estar comprometida, até os ossos, pela decadência da ordem social. (LEMINSKI, 1981b).

O diálogo pinta bastante didático, diria o próprio Leminski – embora, em outros momentos do texto, não seja tão fácil distinguir a que personagem é atribuída cada fala; mas, mais que lírico, Privada Joke, quando não está defendendo sua postura estético-anarquista,⁵ também é dado a hermetismos. Por exemplo, quando se vê diante de Slogan vociferando contra as elites conservadoras, contra a ultradireita e a pequena burguesia, Joke dá uma resposta tão sumária quanto hermética – que funciona como o ponto de mais notável antagonismo entre os personagens, quando o diálogo em pingue-pongue é suspenso e a comunicação mais imediata de pronto se interrompe:

⁵ A exibição de ideias de Privada Joke lembra, em muito, posições próprias de Leminski. O autor parece usar o personagem, no texto, como seu porta-voz. Talvez seja precisamente por isso, por já ter escolhido um lado na discussão e ter usado a novela como objeto de encenação sofismática – criando um contraponto seu em Slogan como mero artifício discursivo, que resgata os diálogos platônicos –, que a escritura perdeu força: o sentido já estava dado, fechado – e sua elaboração estética, comprometida. Em termos de matéria escrita, do “Minha classe”, Leminski aproveitaria, portanto, apenas algumas falas de seu personagem-espelho, transmutando-as em poemas, livros, ensaios.

— O medo pequeno-burguês da ascensão das massas populares se traduz no artista e no intelectual como temor da barbárie.

Tem gente de Direita por razões estéticas. Temem por seus cristais, tapetes persas e vasos Ming, nas trepidações sociais... O vandalismo da plebe desenfreada...

— Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite (LEMINSKI, 1981b).

A frase, diga-se, transforma-se em poema – publicado em *Polonaises*, de 1981, e republicado, em 1983, em *Caprichos & relaxos*:

furo a parede branca
para que a lua entre
e confira com a que,
frouxa no meu sonho,
é maior do que a noite
(LEMINSKI, 1983, p. 60).

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

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

A primeira diz respeito, mais uma vez, ao *contraste formal* nítido entre as ponderações de Slogan e a resposta estranha de Privada Joke – que pode parecer, de início, uma espécie de piada interna. Mais do que isso, aliás, é preciso notar o contraste não só com o tom panfletário do colega de debate, mas com o estilo geral do texto, que prefere declaradamente a referencialidade e a comunicação (embora mantenha uma agilidade colorida

e violenta ao elencar os elementos postos em cena). Sendo assim, com a passagem essencialmente metafórica, Leminski não interrompe apenas a discussão entre os dois personagens-ideias: veta também a apreensão mais imediata do leitor, que vinha acompanhando o conflito ideológico e catando as referências sem maior dificuldade. A resposta de Joke firma, desse modo, um momento de apreensão, de suspense, de espera pelo deslindar de seu enigma, que não acontece: Slogan e o narrador se silenciam frente ao mistério, e o texto passa ao próximo bloco (em que retoma a referencialidade, enraizando novamente o enredo no solo de luta ideológica e das formas de poder do Brasil do período) deixando para trás um impasse insolúvel. A centelha lírica de Joke é, assim, um estranho no ninho de “Minha classe” – por isso, talvez, tenha assumido definitivamente seu caráter singular ao transformar-se em poema, com o que permite voos interpretativos mais abstratos que, agora, não cabem na discussão.

A segunda observação, imediatamente derivada do contraste estilístico notado na primeira, é relativa justamente à *natureza enigmática* dessa passagem do texto. Tratando da “Ideia do enigma”, Giorgio Agamben (2012) fornece subsídio à análise: para ele, nada é mais frustrante que a constatação de que o enigma era fruto apenas de uma ambiguidade linguística, com o que ele se revela como mera aparência; assim, na esteira de Wittgenstein, crê que o verdadeiro enigma está onde não há enigma (ou seja, onde não há um mistério aparente que encaminha a uma solução pacificadora), onde “a razão humana para, petrificada” (AGAMBEN, 2012, p. 106). A característica da fala de Joke nos coloca, assim, nessa instância enigmática, de paralisação; não nos fornece uma trilha rumo à decifração do mistério, mas, sim, à reflexão sobre as motivações e derivações da existência do mistério em si. A ruptura da comunicação referencial do texto instaura, aqui, uma cesura: o sujeito parece recusar a reflexão política que já o vinha entediando o pensamento e imerge em si mesmo, encenando a mais clássica manifestação do espírito lírico.

A própria constatação do enigma leminskiano como ruptura da referencialidade, cesura do texto (que é irmã da posterior cisão da frase em versos) e ensimesmamento do sujeito – notadamente fraturado – fornece esteio para minha terceira observação: a de que há (pois deve haver) uma *estreita abertura do enigma* para o diálogo com o mundo empírico, criada precisamente nas fissuras existentes no sujeito que se fecha em si mesmo

– ou, no caso, em torno de seu próprio sonho. Essa abertura dá-se, então, por uma via indireta, ocorre em segunda potência ou, para falar de novo com Adorno (1982, p. 15), “encerra na sua própria substância um ente empírico”. Para entender essa substância, repito o texto: “Furo a parede branca pra que a lua entre e confira com essa que, frouxa no meu sonho, é maior que a noite”. A formulação leminskiana traz, em si, elementos que abrem esse estreito canal de diálogo com o mundo, firmado mais claramente pela metáfora do sonho (irmanada à natureza simbólica da lua), objeto essencialmente individual que, na passagem, é colocado em tensão com a empiria por um furo: o estado onírico, ensimesmado, do sujeito é, então, penetrado pelo mundo empírico – ou melhor: a lua empírica se intromete na lua onírica para, com ela, conferir. Conferir o quê? A sentença elíptica beira a agramaticalidade ao não explicitar o complemento do verbo, mas indica seus sentidos possíveis: a lua real vem cobrar da lua sonhada se ambas conferem uma com a outra, se batem – se há entre elas uma relação de identidade.

A estreita abertura que o enigma leminskiano apresenta para o diálogo com a instância da empiria não é ainda suficiente para entender a importância que a formulação tem para a concepção global da incompleta novela. Entro, assim, em minha quarta observação, que busca compreender o *conteúdo de verdade* encerrado na passagem – conteúdo trazido não pela decifração do enigma, mas por sua própria qualidade de enigma –, que leva não a uma resposta final, mas à reflexão filosófica sobre o papel do sujeito lírico no mundo político. É preciso ter cuidado, pois não se trata de transformar a substância linguística da frase num conjunto de evidências rastreáveis, a partir das quais é possível atingir a profundidade do que é dito. A lição é, novamente, de Adorno (1982, p. 142), que tem plena consciência dos limites do esclarecimento e do conhecimento especializado, dizendo, em raro lance de lirismo: “Se alguém procura aproximar-se de um arco-íris, ele esvanece-se”. Assim, “o conteúdo de verdade nas obras de arte não é algo imediatamente identificável”, e, do mesmo modo “como só é conhecido mediatamente, é mediatizado em si mesmo” (ADORNO, 1982, p. 149-150).

A mediação da forma do enigma leminskiano já nos forneceu subsídio para refletir sobre a relação indireta entre sua configuração estética e a intromissão do aspecto empírico; resta, portanto, compreender em que se justifica sua existência no centro de “Minha classe gosta/Logo, é uma

bosta.”. Essa compreensão dá-se por uma via, mais uma vez, metafórica: a inflada lua individual, frouxa, onírica, que é cobrada pela lua empírica, da noite lá fora, que invade o quarto por um furo aberto pelo sujeito na parede, funciona como a figura alegórica mais perfeita para todo o embate de ideias em torno do qual gira o texto – com o que encontra seu conteúdo de verdade. A lua de Privada Joke, essa que domina seu sonho e é maior que a noite, essa que representa seu ensimesmamento lírico e sua vontade estética, não consegue eximir-se de responsabilidade diante da realidade empírica; em razão disso, a primeira palavra do enigma denota a ação decisiva do sujeito que, a princípio, repousaria, incólume, em um sonho tranquilo. Ao dizer “furo a parede branca”, Joke – *persona* de Leminski – assume as rédeas de sua relação com o contexto social, não se deixando sonhar impune e, mais, não permitindo que, em seu voo subjetivo, termine por julgar-se maior que o mundo; por isso, quer que a lua real confira com a lua sonhada – quer que realidade empírica venha cobrar identidade coletiva de seu lirismo ensimesmado. O enigma, afinal, resume as inquietações de Joke – e se revela, como interrupção do diálogo, a resposta cabal para as cobranças de Slogan, responsável por lembrar, a todo momento, a realidade lá fora.

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

Referências

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

ADORNO, T. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

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

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

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

GASPARI, E. Alice e o camaleão. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 12-37.

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

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

HOUAISS, A. et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

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

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

LEMINSKI, P. Candidatos ao paredão. *Raposa magazine*, Curitiba, n. 4, nov. 1981a.

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

LEMINSKI, P. Manual do contestador. *Raposa magazine*, Curitiba, n. 5, jan. 1982.

LEMINSKI, P. Minha classe gosta/Logo, é uma bosta (capitulação III de um nuvô romã). *Raposa magazine*, Curitiba, n. 3, set. 1981b.

LEMINSKI, P. Minha classe gosta/Logo, é uma bosta (la capitulação de um nuvô romã). *Raposa magazine*, Curitiba, n. 0, jan. 1981c.

LEMINSKI, P. Minha classe gosta/Logo, é uma bosta (mais de um nuvô romã). *Raposa magazine*, Curitiba, n. 1, maio 1981d.

LEMINSKI, P.; BONVICINO, R. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MOREIRA, P. R. M. *Ensaísmo de Paulo Leminski: panorama de um pensamento movente*. 2011. 276f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

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

PASSOS, L. dos. *Vida, paixão e obra: sentidos em Paulo Leminski*. 2016. 207f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

PEREIRA, C. A. M. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

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

Recebido em: 1 de outubro de 2020.

Aprovado em: 15 de junho de 2021.



De como anseios se tornam ensaios

Of how yearnings become essays

Paula Renata Moreira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

natamoreira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8421-4898>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar uma pequena parte da produção ensaística de Paulo Leminski, personagem polímata, que agiu em várias frentes, tendo escrito poemas, romances, contos, entre outros gêneros, bem como operou em ramos variados da cultura, como a produção visual. Em relação à obra ensaística, escreveu para grande imprensa, atuou em publicações alternativas e lançou livros. Neste artigo, serão postos em evidência alguns textos tanto republicados quanto feitos especialmente para o lançamento de seu primeiro livro de ensaios, *Anseios crípticos: anseios teóricos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias*, de 1986, pela Criar Edições, de Curitiba. Os ensaios analisados relacionam-se a temas recorrentes na poética deste autor. Intenciona-se, assim, perceber como as manifestações “teórico-críticas” de Leminski entram em consonância com sua atividade poética.

Palavras-chave: Paulo Leminski; *Anseios crípticos*; ensaios.

Abstract: The present paper aims to analyze a small part of Paulo Leminski's essay production. Leminski, a polymath character, acted in several fronts, having written poems, novels, short stories, among other genres, as well as operating in various branches of culture, such as visual production. Regarding the essay work, he wrote for great press, worked in alternative publications and released books. In this article, some texts will be highlighted. Some republished texts as well as specially made for the launch of his first book of essays, *Anseios crípticos: anseios teóricos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias*, from 1986, by Criar Edições, from Curitiba. The analyzed essays are related to recurring themes in this author's poetics. It's intended, therefore, to realize how the “theoretical-critical” manifestations of this writer come in line with his poetic activity.

Keywords: Paulo Leminski; *Anseios crípticos*; essays.

Não é incomum ouvir referências a Paulo Leminski em termos de polígrafo, poeta múltiplo, multivocado, entre outras expressões que evocam sua atividade intelectual e artística como rizomática. Tal referência ocorre pelo fato de que, além de poeta e romancista, o autor enveredou por profissões outras: algumas vezes complementares, em outras tantas, aparentemente díspares. Convergente é o caso de suas atividades como tradutor ou mesmo músico, na medida em que essas profissões evocam uma relação com o mundo literário/poético. A *poligrafia* do autor, todavia, pode ser expandida mesmo no terreno das manifestações críticas. Podem-se encontrar, entre suas publicações, desde textos de forma mais discursiva até trabalhos condensados, poéticos, cuja forma interfere diretamente no argumento apresentado.

Composto por 36 textos, o primeiro livro de ensaios de Leminski, *Anseios Crípticos: anseios Teóricos: Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e ideias*, de 1986, é o único que veio a público com a chancela do autor.¹ Contam-se, além de produções específicas para o lançamento, alguns materiais anteriormente publicados em periódicos. Sobre a (re)publicação de alguns ensaios, comenta, ao fim do volume:

Estes anseios/ensaios foram publicados entre 1976-1986, na imprensa curitibana e nacional (e, no Uruguai, nas revistas “Maldoror” e “Poética”). Saíram no Anexo do Diário do Paraná, no Correio de Notícias, na Gazeta do Povo e nas alternativas “Pólo Cultural” e “Raposa” de Curitiba. Outras [sic], na Folha de S. Paulo, no “Leia Livros”, na “Arte em Revista”, em “Através”, em “Polímica”. Os ensaios sobre Beckett e John Fante são prefácios e pós-fácios para minhas traduções para a Editora Brasiliense. Alguns textos são inéditos (1986b, p.142).²

Notam-se, pelo menos dois movimentos convergentes efetuados pelo ensaísta. O mais óbvio é o de situar o leitor quanto à origem dos textos ali republicados. Dessa maneira, ao mesmo tempo, indica seu percurso como autor de ensaios: em que periódicos atuou ou, dito de outro modo, em que frentes combateu.

¹ *Anseios crípticos* 2 foi organizado por Leminski, mas sua publicação, muitos anos depois da morte do autor, contou com novas decisões dos organizadores.

² Foi mantida ao longo deste artigo a especificidade da grafia de Paulo Leminski, que nem sempre optava por obedecer ao registro formal, utilizando-se largamente de abreviações, quebra de palavras e jogos linguísticos.

O livro é aberto com o subtítulo “Anseios teóricos”. Seu texto inicial, não por acaso, é um poema. “Invernáculo”, reflexão sobre a língua, é, simultaneamente, um modo de inquirir o estatuto do próprio ensaio, visto que a forma *poema*, costumeiramente, não é entendida como ensaio, ainda que possa, sob certo aspecto, ser encarada como veículo de ideias.

Tal escolha não se afigura inocente. Ao efetua-la, Leminski se nomeia e se dá a conhecer como poeta: e é como poeta que reflete e transmuta seus anseios teórico-críticos em ensaios. Assim sendo, é este poeta que inaugura seu pensamento teórico em forma de livro:

INVERNÁCULO

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 luza,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.
(LEMINSKI, 1986b, p. 7)

Já no título está presente um jogo linguístico associando as palavras “inverno”, cujo sentido está vinculado ao frio, quase um lugar-comum como referência ao clima de Curitiba e recorrente na poesia do autor,³ e “vernáculo”, concebido a partir da junção com “in”, mantendo uma ideia, pela agregação com o vocábulo de língua latina, de “dentro”. Assim, “invernáculo” poderia ser entendido como uma palavra-valise e lido por suas partes: “in vernáculo”, ou

³ Nesse sentido, conferir, por exemplo, o livro lançado com João Virmond, *winterverno* (1994).

seja, dentro do vernáculo. Ora, o termo “vernáculo” indica claramente a língua que é própria de um país ou, por extensão, guarda o significado de “genuíno”, “autóctone”, “puro”. É justamente contra essa gama de significações que se dirige o primeiro verso da composição. A esse propósito, é interessante mencionar a referência, lembrada por Fátima Maria de Oliveira (2008, p.67): “‘vernáculo’, este ‘escravo nascido na casa do senhor’ – sentido etimológico do termo latino *vernaculu*”.

Ao afirmar “Esta língua não é minha”, o poeta diferencia-se do falar comum, ligando-se à ideia de Proust, muito ressaltada por Deleuze e Parnet (1998, p.12), de que os poetas escrevem em uma espécie de língua estrangeira. Outro significado é possível, se o ligarmos ao penúltimo verso da composição, em que o poeta afirma: “eis a fala que me luza”, sendo o vocábulo “luza” a forma subjuntiva do verbo “luzir” – fonicamente, porém, “luza” remete à “lusa”, adjetivo referente a lusitano, português, como a língua-mãe do poeta. Assim sendo, essa língua que o poeta diz não ser *sua* pode ser percebida também como maneira de dizer: essa língua é de outro povo – e, ainda assim, ilumina. A esse respeito, é interessante notar que a versão deste poema, publicado em *O ex-estranho* (1996), traz a forma “lusa” e não “luza” – e, sob o título “Invernáculo”, há o numeral “3” entre parênteses.

Diversos outros significados e diálogos podem ser levantados quanto ao poema em questão. Um deles é a aparição do poeta como fingidor, *topos* recorrente para a poesia pós-Fernando Pessoa, perceptível pelos versos: “Quem sabe mal digo mentiras/vai ver que só minto verdades”. Há ainda uma noção de palavra como algo para além da etimologia, como agregação de sentidos históricos em: “Quando o sentido caminha/a palavra permanece”.

Mais do que tentar perceber as diversas leituras propiciadas por este texto, importa, aqui, mais uma vez, insistir na finalidade da colocação de um poema como peça de abertura do primeiro livro de ensaios do poeta. Dessa maneira, ao investir em outras frentes que não o estrito fazer poético, no caso, a feitura de ensaios críticos em periódicos de pequena ou grande circulação, novamente se referenda como poeta, ou seja, coloca a poesia como lugar de onde parte e para onde volta seu esforço de reflexão teórico-crítica.

Em seguida, à guisa de introdução, “Buscando o sentido” aparece como a explicação de Leminski para seus anseios.

Me recuso a viver num mundo sem sentido. Estes anseios/ensaios são incursões conceptuais em busca do sentido. Pois isso é próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação. Só buscar o sentido faz,

realmente, sentido. Tirando isso, não tem sentido (LEMINSKI, 1986b, p.9).

Demarca, assim, sua intenção como poeta em buscar *sentidos*. Tal afirmação seria um contrassenso se pensarmos somente o aspecto da *forma*, que costuma ser a busca maior de todo poeta, principalmente daqueles para quem o trabalho com a linguagem é norteador das práticas poéticas. Leminski, que sempre demonstrou estar preocupado com a operação linguística na feitura literária, busca, então, o sentido?

A contradição é apenas aparente. Ainda que atento à necessária economia da forma em literatura, o poeta demonstra também uma necessidade quase visceral de fazer com que seu produto seja consumido, ou seja, que alcance o maior número possível de leitores. A via que encontra para tal aproximação, segundo declara em carta a Régis Bonvicino, é justamente tentar *fazer sentido*:

quero fazer uma poesia que as pessoas entendam [...] uma escolha da comunicação traz responsabilidades sociais, determina as linhas do produto, afeta o plano semântico. afinal, as pessoas não estão interessadas no que não lhes diz respeito, à vida, ao seu círculo de vida, aos seus interesses [...] estou interessado agora em estruturar conteúdos, só me interessa o que tenho a dizer. e só me interessa dizer o q interesse a vários. a muitos. quero sentidos. Meus 5 e mais os de todo mundo. os sentidos não dá para contar nos dedos de uma mão nem na palma de um plano piloto (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 111-113).

A palavra, extremamente polissêmica, aponta para várias interpretações possíveis: os sentidos da percepção (invocados pelo próprio autor); sentidos como caminhos possíveis a serem tomados; sentidos como significações.

A crítica ao modo de produção concretista, que centrava seu fazer em uma ideia de depuração absoluta da linguagem e consequente hermetização do sentido, aparece por meio da citação irônica ao “plano piloto”: “o q a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.109). Um desses tabus seria, sem dúvida, a elitização da poesia, via culto da forma. Propõe, então, atuar pelos contrários: sua busca, pelo menos a expressa nesse momento, é gerar conteúdos e arquitetar significados. Ora, nessa

linha de raciocínio, fazer sentido seria instaurar um dizer cada vez menos “esotérico”, mais legível, mas, nem por isso dissociado de uma busca pelo trabalho de linguagem: “sem abdicar dos rigores da linguagem/precisamos meter paixão em nossas constelações” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.45). Ao introduzir a paixão como necessidade, desestabiliza, de certa forma, o conceito de constelação – porém não o abandona. A “constelação” é justamente o modo que Mallarmé encontra para tentar fugir às sortes do acaso, do não-controle. A inserção da paixão, então, seria a proposta de Leminski para aliar as duas realidades: o rigor/trabalho e o *pathos*/acaso.

O primeiro dos ensaios propriamente ditos de *Anseios Crípticos: anseios teóricos* é intitulado “Teses, tesões” e foi feito exclusivamente para o livro, não tendo sido publicado anteriormente em nenhum periódico. O sugestivo título é seguido pelo provérbio chinês “Quem não reflete, repete”, com a observação contextual de que tal ditado era muito usado na passagem da dinastia Ming para a seguinte. Neste ensaio, demonstra forte preocupação em usar a reflexão teórica para a melhoria do fazer poético. Nesse sentido, torna-se clara a colocação do provérbio chinês: como poeta, não pretende repetir nenhum predecessor, mas inaugurar o seu próprio modo de fazer poesia, refletindo sobre sua práxis para alcançar tal objetivo. Para fundamentar esta necessidade, traça um breve panorama da poesia no Brasil, insistindo no fato de que, antes de 22, havia uma completa divisão do trabalho: poetas de um lado e críticos de outro, com funções claramente demarcadas. A partir de 22, segundo ele, a poesia deixa de ser uma resposta, voltando ao seu “estado original de pergunta” (LEMINSKI, 1986b, p.12). Veja-se que tal concepção dá lugar de destaque à recepção, ao leitor e também à inclusão do poeta na série literária. Basta recordar o conceito de Harold Bloom (1991), por sua vez invertendo a proposição de Leminski, para quem todo poema é uma resposta a outro poema.

O curitibano elenca, então, uma série de poetas críticos, para os quais, o trabalho exclusivo com a linguagem não era suficiente: “Eles têm uma meta. É preciso *meta*-linguagem” (LEMINSKI, 1986b, p.11). Passa, a seguir, a referir uma cadeia de poetas para quem a feitura de poesia é resultado necessário do exercício reflexivo – cadeia na qual se insere. Tal inserção é perceptível quando afirma: “Desde então, poetar, *pra nós*, virou um ato problemático” (LEMINSKI, 1986b, p. 12, grifo nosso). Define poesia, então, como “anômalo ato de palavra” (LEMINSKI, 1986b, p.12), ideia ligada

àquela mencionada no poema de abertura do livro, isto é, do poeta como aquele que fala uma língua não usual, que faz a palavra anômala. Insere, também, nos questionamentos, a noção de tradução como metalinguagem. Comenta, porém, o perigo da reflexão: “A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura” (LEMINSKI, 1986b, p.12). Para ele, estes profissionais estariam “no bem-bom da análise”, enquanto o poeta sofre as “agruras das sínteses” (LEMINSKI, 1986b, p.12).

Ao mesmo tempo em que enuncia sua concepção poética (dizer sua arte de forma sintética), também seleciona uma ideia do que é a crítica ou o pensamento não-poético: estaria ele ligado à análise, ao necessário refletir posterior ao trabalho de criação do poeta. É o que já dera a entender no início do ensaio, quando relata a citada divisão do trabalho entre o poeta e o crítico anteriores ao Modernismo:

Com o Modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele “bom selvagem”, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por esses etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos “críticos” (LEMINSKI, 1986b, p.11).

Leminski se coloca, claramente, em um lugar diverso ao ocupado por essa espécie de crítico “cara-pálida”.

Outras visões sobre o trabalho da crítica aparecerão no decorrer dos ensaios. É lícito dizer, porém, que já de início se delineia um perfil da postura do poeta quanto à crítica: interessante, para ele, é o poeta-crítico, aquele que questiona, com este perfil, o lugar da crítica como voz exclusiva para o julgamento e análise das obras poéticas.

O ensaio, todavia, não se fixa na crítica da crítica. Sua funcionalidade em relação a esse momento de abertura do livro de ensaios está clara ao fim, quando comenta que espécies de combate irá o leitor encontrar no decorrer do livro: “Ao leitor arguto, também não deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético. Melhor dizendo: o conflito *na passagem* de uma visão utilitária para uma visão inutilitária” (LEMINSKI, 1986b, p.12).

O poeta prepara o leitor para as possíveis dissonâncias encontráveis no *todo* de seu pensamento, protegendo-se de possíveis críticas contra

a heterogeneidade de sua fala, fazendo do relaxo sua bandeira-mor, seu programa desprogramado.

Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica. Preferi apresentar, no espaçotempo de um só livro, o panorama de um pensamento mudando. Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo (LEMINSKI, 1986b, p.12-13).

É esse pensamento mudando que me interessa, a todo momento, flagrar. Não para tentar promover a solidificação das ideias deste que queria ser o mais trânsfuga dos pensadores, mas para tentar entrever instantâneos de um pensamento que se espalhou por diversos segmentos, alcançando, por vezes, impressionante maturidade de reflexão e, em outras, também espantosas contradições. Leminski finaliza o ensaio, dizendo: “Espero que todos se divirtam. Não há muito mais a fazer neste mundo” (LEMINSKI, 1986b, p.13), mensagem que é, para além de uma sugestão de fruição, também uma espécie de registro de como o poeta opera. Em um livro de *ensaaios*, apela para o prazer e a diversão, configurando o movimento ambíguo de reflexão e relaxamento, que o acompanhará em todos os momentos de sua produção.

Tendo já anunciado a seu público que gênero de desigualdades irá encontrar ao prosseguir a leitura do livro, continua a obra *ensaística* – parte essa que traz, vez ou outra, reflexões na forma de poema. Aqui, não me deterei em casa ensaio do livro, privilegiando apenas aqueles que ressoam como temática afim às questões recorrentes na obra do autor.

Em “Arte in-útil, arte livre?”, retoma uma de suas principais “frentes de combate” em relação ao fazer artístico. Sobre exatamente a mesma questão, ministrou um curso na Fundação Armando Álvares Penteado, cujo material didático saiu pela Ilustrada, da *Folha de S. Paulo*, sob o nome de “A arte e outros inutensílios” (LEMINSKI, 1986a). O ensaio publicado em livro, aliás, é praticamente o mesmo lançado pela *Folha*, excluídos os seguintes subtópicos: “A ditadura da utilidade”, “Além da utilidade”, “Poesia? Para quê?” e “O indispensável in-útil”. Há o acréscimo de um pequeno parágrafo, ampliando a discussão sobre arte pela arte: “E não deixa de intrigar o fato de a doutrina da ‘arte pela arte’ ter sido formulada, exatamente, por poetas. Não por pintores, nem por romancistas” (LEMINSKI, 1986b, p. 32). Aqui

interessa entender a transposição de tal material para o formato livro. Dentre os muitos ensaios de Leminski (para se ter noção de quantidade, basta saber que, somente na *Folha de S. Paulo*, contam-se 105 artigos do autor), lançados em periódicos de pequena ou grande circulação, apenas 37 foram escolhidos para figurar em livro.

Tal escolha, certamente, não é gratuita. Ela permite traçar um perfil dos posicionamentos do escritor quanto aos mais diversos setores de atividade, em especial, a arte e o fazer poético, mas há uma intenção consciente na escolha, como era de se esperar de um livro que resulta de recolha de material sob chancela do autor. Tal gestão fica clara já a partir da introdução, quando afirma que não pretendeu demonstrar homogeneidade de pensamento teórico. Pelo contrário, interessava-lhe demonstrar as “incoerências” e nuances de uma reflexão em movimento contínuo, expondo também a multiplicidade de assuntos sobre os quais direciona o olhar.

Nessa linha de raciocínio, o ensaio “Arte in-útil, arte livre?” encontra-se plenamente explicado como parte do livro. A ideia de inutensílio, ou arte justificada por si mesma e não por uma finalidade transitiva, é forte no todo do pensamento de Paulo Leminski. Como havia enfatizado em “Teses, tesões”, o leitor, ao longo do livro, deparar-se-á com o conflito na passagem de uma visão utilitária para uma inutilitária no que se refere à arte. Na verdade, o leitor encontra *passagens*: idas e voltas no pensamento que não quer se congelar. Pode-se acrescentar, também, que o poeta aponta um dilema da expressão artística de seu tempo, um tempo dividido entre a necessidade de posicionamento político da intelectualidade, em um período de autoritarismo, e de afirmação da independência da arte.

Interessante notar que a publicação em jornal se dá no mesmo ano que o lançamento do livro, sendo o ensaio apresentado quase exatamente o mesmo, com apenas supressões das partes indicadas acima. As partes excluídas apenas explicam com mais vagar o que se deve entender por inutensílio: “O princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida” (LEMINSKI, 1986a, p.92). Enfatiza também o adjetivo “in-útil”, diferenciando-o, por meio do significante, do objeto sem utilidade. Dessa forma, “in-útil” é aquilo que não se presta ao utilitarismo, bem ao qual se almeja: “Fazemos as coisas úteis para ter acesso a estes dons absolutos e finais” (LEMINSKI, 1986a, p.92). A partir dessa reflexão, coloca a arte como in-útil e, concomitantemente, indispensável. Esse posicionamento é constante na fala do poeta.

No ensaio que se segue, “Estado, Mercado, quem manda na arte?”, Leminski pretende situar o problema da autonomia da arte frente a duas grandes pressões, ou, em outras palavras, em relação às demandas do posicionamento ideológico *versus* necessidade comercial. Começa por proceder a uma crítica dos posicionamentos políticos de esquerda em relação à liberdade/autonomia da arte, visto que, segundo ele, qualquer “ilusão” de liberdade artística é de procedência burguesa. Afirma: “É sua transformação em mercadoria que dá à obra de arte a ilusão de ser ‘livre’. De não ser determinada *de fora*” (LEMINSKI, 1986b, p.35).

A discussão reflete acerca da arte como produto existente no mundo capitalista. Para isso, faz um breve estudo do capitalismo pós-Segunda Guerra. Para o autor, esse capitalismo que recrudescia então é “mais plástico, mais maleável, mais ágil, mais capaz de absorver as próprias contradições e colocá-las a seu serviço” (LEMINSKI, 1986b, p.36). Pesa para o fazer artístico justamente esse aspecto do capitalismo: a capacidade de encampar e transformar em matéria de lucro todos os gestos radicais, mesmo aqueles contra o próprio capitalismo. Observa que é a habilidade de verter tudo em objeto comprável/vendável, vale dizer, em mercadoria, que garante a sobrevivência do sistema. Avalia, então, que a arte do século XX é, praticamente toda ela, “integralmente mercadoria” (LEMINSKI, 1986b, p.36).

O curitibano promove, a seguir, uma subdivisão desse ensaio, e passa a falar dos motivos que levam a associar a pseudoliberdade da arte ao modo de relação comercial estabelecido pelo capitalismo: “não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, as formas que são sociais. E políticas, portanto” (LEMINSKI, 1986b, p.36). O entendimento que demonstra é de que a obra de arte participa, de alguma forma, e nem sempre involuntariamente, do processo de se tornar mercadoria e, com isso, coaduna-se com o sistema que, concomitantemente, classifica-a pelo valor de troca.

No terceiro tópico do ensaio, realiza a junção de temas que justificam o título do texto: “Entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser ‘livre’” (LEMINSKI, 1986b, p.36-37). Os dois sujeitos desse processo – não à toa grafados com maiúsculas – seriam os polos extremos entre os quais a arte estaria presa. Ou se rende ao controle do Estado, vale dizer, à ideologia dominante, ou ao controle do Mercado, via transformação em mercadoria. O aparente tom inescapável da situação, todavia, é entreaberto. Encontra uma pequena via de saída, ainda que

efêmera. Para não se transformar em joguete ideológico ou objeto negociável, não há lugar em que a arte possa ser livre “a não ser nos pequenos gestos kamikazes, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras” (LEMINSKI, 1986b, p.37), ou seja, em micropolíticas – da forma ou de atitude. Alerta, todavia, para a necessária ínfima duração desse processo “kamikaze”, visto que o capitalismo, em sua ótica, possui o poder já comentado de subverter rebeldia em produto, ou seja, de transformar qualquer atitude negadora em bandeira, vale dizer, em propaganda. Trata-se, aqui, mais uma vez, embora por outro ângulo, de duas preocupações complementares que, como já foi dito, acompanham a vida do poeta-pensador: a obra como inutensílio e o caráter autônomo da arte, entrevisto pelo argumento de que esta não precisa portar bandeiras de engajamento.

O ensaio seguinte revela uma postura um pouco menos dura em relação aos poetas da geração mimeógrafo, em comparação ao artigo “Drops, a poesia sem gravata”, feito a propósito do livro *Drops de Abril*, de Chacal. No texto para a *Folha de S. Paulo*, ao mesmo tempo em que elogia o desempenho do poeta carioca, critica de maneira bastante severa a poesia marginal. Já em “O Boom da Poesia Fácil”, constante do livro de ensaios agora analisado, a crítica, ainda que não deixe de mencionar aspectos problemáticos da geração em questão, vê com bons olhos os ganhos que essa poesia trouxe para a prática poética de então. Que ganhos são esses?

Antes de relatá-los, convém percorrer o ensaio em foco. Ao chamar a poesia de 70 de “poesia fácil”, algumas questões se colocam. Inicialmente, pode-se notar uma clara divisão entre os opostos: se a poesia da geração em exergo é “fácil”, supõe-se, por contraste, que haja uma poesia “difícil” ou cujo fazer seja assim reputado. Qual é essa poesia *difícil* contra a qual se coloca (ou colocam) a poesia marginal?

A que poéticas costumeiramente opõe-se a poesia dos anos 70? É o próprio Leminski que responde: “Literariamente, parece representar uma reação à ‘alta definição’ das duas vertentes importantes da poesia dos anos 60: as vanguardas (concretismo, práxis, processo) e a poesia dita ‘engajada’ ou ‘participante’ (CPC etc.)” (LEMINSKI, 1986b, p.42). Ora, mas o termo “fácil” aplicado à poesia marginal não parece se opor ao tipo de produção engajada. A disputa se daria, certamente, nas frentes da poesia de vanguarda – a poesia “difícil”, de “alta definição”.

Continuando a analisar o título, acompanha o termo poesia fácil também a expressão “boom”, indicando uma supervalorização do estilo

comentado. O ensaio busca, então, as causas desse *boom* para avaliar o período que, àquele momento, já dava mostras de esgotamento. Ainda no primeiro parágrafo, a poesia da geração é tida como uma prática poética, característica da década de 70. Concomitantemente, coloca em evidência o aspecto material da produção e distribuição: “foi distribuída, em mini-edições mimeografadas, panfletos, folhas soltas, em filas de ônibus ou de cinema, em estádios de futebol ou shows de rock” (LEMINSKI, 1986b, p.41). Nesse momento, confunde-se então o *modo* de fazer poesia, a prática poética em si, com a maneira de produzi-la e distribuí-la. Quando digo “produzi-la”, quero enfatizar o aspecto estritamente material/editorial: o papel, o tipo de letra, a impressão. Esses fatores, juntamente com a distribuição então atípica, trouxeram para o cotidiano da crítica marginal um juízo emparelhado: o material de baixa qualidade influenciando na avaliação do conteúdo verbal, considerado imediatamente também de baixo valor.

A precariedade da distribuição influiu na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox, etc.), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetos do “saque” [...] É um poetar diretamente influenciado pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, poster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo (LEMINSKI, 1986b, p. 41).

Não deixa de ser irônico o fato de que Leminski aponte na poesia marginal vários sinais que, sem esforço, poderiam caracterizar o seu próprio trabalho. Senão, vejamos: uma poesia da cidade, diretamente influenciada pelos fazeres da publicidade e dos grandes meios de massa. Mesmo o “saque” seria um componente afeito à sua produção: não por acaso, é parte do subtítulo de seu primeiro livro de poemas lançado pela Brasiliense, *Caprichos e Relaxos* – saques, piques, toques & baques.

Não quero aqui, ao aproximar demasiadamente os dois fazeres, colar duas realidades diversas. A poesia de Leminski, embora em parte concebida na década de 70 e com todos esses pontos correspondentes, realiza-se de maneira diferenciada, se a colocamos em relação com a poesia marginal carioca. Todavia, não custa relativizar a crítica do próprio Leminski a esse fazer e mesmo alguma contradição em sua exposição, indicando semelhanças

que, apesar de resultarem em produtos diferentes, possuem algumas bases de partida similares.

No artigo em questão, apesar de tecer críticas, o poeta é, todavia, bem mais “compreensivo” com o fazer alternativo dos anos 70.

O alternativo poetar dos anos 70 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era “curtição”, a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões. Essa foi a pequena grande contribuição da poesia dos anos 70. Contra a séria carece dos anos 60, a recuperação da poesia como pura alegria de existir, estar vivo e sobretudo ainda não ter feito 25 anos. Foi poesia feita por gente extremamente jovem, poesia de pivetes para pivetes, todos brincando de Homero. Sem essa dimensão, poesia vira um departamento da semiologia, da linguística ou uma dependência das ciências sociais (LEMINSKI, 1986b, p.42).

Muitas outras observações, entretanto, podem ser feitas a partir deste excerto, se pensado à luz do pensamento exposto nos ensaios analisados até aqui. Um diferencial em relação a seus outros posicionamentos de crítica à poesia marginal é já tentar perceber nela um movimento de descongelamento frente às outras práticas poéticas de então, ou seja, uma reação da própria poesia, um movimento interno do sistema, e não somente uma reação à ditadura ou ao baixo nível livresco de seus participantes, crítica recorrente, de feição sociologizante, e um tanto *apriorística*, posto que os maiores representantes da geração 70 pertenciam aos quadros da universidade. Para Leminski, então, “a poesia dos anos 70, inconsequente, irresponsável, despretensiosa, recuperou a dimensão lúdica” (LEMINSKI, 1986b, p.42).

Nessa avaliação, algumas críticas aos movimentos que precederam esta geração podem ser percebidas. Poesia, então, sem a dimensão lúdica, não seria, para o curitibano, exatamente poesia, mas uma dependência da semiologia/linguística ou das ciências sociais, e aí a apreciação recai nos fazeres engajados. Segundo o ensaísta, a poesia marginal “recusou a meticulosa engenharia do poema como artefato, a arquitetura presidindo o uso dos materiais verbais. Da poesia ‘engajada’, descartou o engajamento, o comprometimento ético e político do poeta” (LEMINSKI, 1986b, p.43).

Ao *recusar* a engenharia do poema – o que não significa que seus poemas não a apresentem – teria se tornado uma “poesia fácil”. Entretanto, ao descartar o engajamento não teria se tornado uma poesia apolítica – seu

posicionamento, neste sentido, é comum à década: uma política do corpo, menos centrada em partidos e discussões macro, mas acontecendo no cotidiano, micro. Para ele, deve-se ressaltar na poesia marginal justamente o caráter lúdico, com o qual se coaduna seu posicionamento constantemente reiterado da poesia como inutensílio. Em 1978, como enuncia em carta a Régis Bonvicino, teria apostado na poesia marginal, tentando ver nela um índice de inovação, embora já apontando as falhas técnicas: “alguma coisa dessa coisa esculhambada/que chamam de poesia-underground/de mimeógrafo/ou da boca do lixo/quem sabe que invenção pode estar por ali?/o gesto pelo menos é interessante/o processo/ embora o produto raramente” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 106).

De acordo com sua visão, mesmo recusando a postura explicitamente engajada, o fazer marginal teria conseguido algo que a poesia participante sempre intentou, porém, sem sucesso: chegar às massas. Seu método teria sido o oposto àquele do engajamento: não buscou doutrinar, nem ensinar nada, mas falou a linguagem de seus leitores, inovando “no plano pragmático, no plano da distribuição, do consumo real do poema, porque a garotada que a fez assumiu plenamente os modos de ser da sociedade de consumo” (LEMINSKI, 1986b, p.44). Pensando de acordo com a teoria do inutensílio, este fazer justificaria, então, sua existência em si mesmo. Ou, para ser considerada prática poética, necessitaria ser um produto de “engenharia” – ou seja, uma obra racionalmente construída?

Para Leminski, aparentemente, sim. Embora ressalte o caráter lúdico da geração de 70, no mesmo ensaio promove uma conceituação de poesia que excluiria os fazeres alheios à autoelaboração. Ao comentar certo cansaço neste tipo de fazer, diz:

Já há muitos sinais de um retorno a uma poesia de mais construção, arquitetural, uma revalorização do domínio do código e da palavra. A poesia que se está fazendo, atualmente, no Brasil parece estar voltando devagarinho, *a ser o que a poesia sempre foi, a construção de objetos claramente estruturados*, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal (LEMINSKI, 1986b, p.44, grifo nosso).

A poesia não precisaria engajar-se, não precisaria de uma utilidade social, mas, para ser considerada poesia, precisaria estar atenta à engenharia do poema. Poesia, então, seria, como grifei na declaração do poeta, a construção de objetos claramente estruturados. Seria através desse trabalho

que se alcançaria, para brincar com a definição outrora formulada pelo próprio poeta, a liberdade da linguagem.

Mais à frente, no ensaio “Duas ditaduras”, ao avaliar o cenário artístico/econômico, Leminski volta à baila quanto à avaliação da poesia dos anos 70. Desta vez, menos afável, ataca:

a poesia dita “alternativa” ou “marginal” reflete bem esse momento e seu estado de espírito. É uma poesia individualista, autocentrada, desesperançada, hedonista, imediatista, sem horizontes utópicos. Uma geração infantilizada, mantida na minoridade que convém à publicidade, uma geração que se satisfaz com os fáceis prazeres do consumo (LEMINSKI, 1986b, p.107).

A essa geração, pode-se notar, Leminski não se considera filiado. Artisticamente, não perdoa a existência de produtos culturais de baixa definição.

Seria interessante ler em diálogo aos já apresentados outros textos publicados nesse primeiro livro de ensaios. Boa parte deles consiste numa reflexão sobre o texto literário. Alguns, porém, escapam a essa preocupação, embora, em geral, dialoguem com o mundo da arte. Há também textos voltados a questões mais gerais, como quando o poeta explicita um posicionamento claro de Leminski quanto a nomeação de seus artigos: “odeio a palavra ‘crônica’, com que alguns costumam designar meus ‘textos-ninja’” (LEMINSKI, 1986b, p. 120).

Como se pode ver, Leminski refunde seus textos, dotando-o sempre de outras significações, por meio de cortes, acréscimos ou mudanças de perspectivas, relacionadas ao veículo em que as produções aparecem. Assim, explicita uma visão da escrita como diálogo, como reaproveitamento.

Todos os outros ensaios do livro em exergo são relacionados, como já foi dito, ao mundo da arte e literatura, ao mundo do fazer poético. Nem todos desenvolvem o tema diretamente, mas circundam sempre a área específica de interesse do poeta. Tais ensaios podem ser “divididos” por sua área de interesse/preocupação. Se analisados em consonância com a publicação ensaística de Paulo Leminski para a grande imprensa e mesmo a imprensa nanica, novas significações, certamente, virão à tona.

Referências

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Uma conversa, O que é, Para que serve? In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 66, n. 21071, 18 out. 1986a.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*: anseios teóricos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias. Curitiba: Criar Edições, 1986b.

LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. Organização e Seleção: Áurea Leminski e Alice Ruiz. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMINSKI, Paulo; VIRMOND, João. *winterverno*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1994.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. Paulo Leminski: o poeta-intelectual ex-estranho. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; NÚÑEZ, Carlinda Fragale Patê (org.). *O intelectual, a literatura e o poder*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 26 de julho de 2021.



Vida, minha vida¹

Life, my life

Tida Carvalho

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

tidac92@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7518-2222>

Resumo: Este trabalho examina a iluminação diferente lançada sobre Trótski na biografia escrita por Paulo Leminski em *Vida*, livro que reúne quatro perfis biográficos (Cruz e Sousa, Jesus, Bashô e Trótski) em que o tema escrever uma vida, ou o trabalho biográfico, se faz entre poesia e prosa, maneira selvagem e revolucionária de falar de si e do outro, em novas cintilações de sentidos. Em Trótski, Leminski faz cintilar a vida/obra de um dos “irmãos Karamazov” e sua paixão revolucionária.

Palavras-chave: Leminski; Trótski; vida(s); biografia.

Abstract: This work examines the different lighting cast on Trotsky by Paulo Leminski's biography *Life*, a book where the author put together four biographical profiles (Cruz e Sousa, Jesus, Bashô and Trotsky) in which the theme of writing a life, or biographical work, is made between poetry and prose, a wild revolutionary way of talking about oneself, and about the other, in new sparkles of meaning. In Trotsky, Leminski brings to light the life/work of one of the “Karamazov brothers” and his revolutionary passion.

Keywords: Leminski; Trotsky; life(ves); biography

¹ Dedico este texto a Marcelo Dolabela.

“[...] porque me retrato a mim mesmo.”

Montaigne

“Eu é um outro.”

Rimbaud

Entre nós, onde está a verdade? Onde está a verdade de uma vida escrita? Quando leio a biografia de Trótski, escrita por Paulo Leminski, sinto-me em um teatro de vozes/vidas em que a vida contada mostra-se através de um pacto: posso falar dele, de você, dela, de um ele – não posso falar de mim. Como o biógrafo, no caso, é um poeta, é a ele que acabamos vendo através das escolhas das vidas que quer contar. O Eu nunca é o mesmo, adaptando-se às intempéries e às belezas.

Leminski vê através de frestas, porque vive no mundo além-da-realidade, além da “verdade”. A verdade não existe na realidade. A verdade está no texto, que está entre nós. E nesse texto que se tece entre os dois, Leminski e Trótski, tantas outras vidas/textos se apresentam. Por exemplo: Dostoiévski e os três irmãos Karamázov, Lênin, Stalin, Freud, entre tantas vidas paralelas.

À força de deslizar, em passant, pela escrita no interior de um pensamento, e de se deixar ler/ser lido, produz-se, nas paredes das páginas, como que uma espécie de imitação em relevo. Há Leminski em Trótski, há Trótski em Leminski. Há deles em mim/em nós, leitores. É a isso que podemos chamar de “conhecimento de si(s)”. E é nessa proximidade que se desenham, também, os relevos da diferença. Vejamos dois trechos, um de Trótski, em *Minha vida*, que no Brasil leio pela Editora Sundermann, 2017, na tradução de Rafael Padial:

Este livro não é uma fotografia impassível da minha existência; é parte integrante. Nestas páginas sigo a luta para a qual dediquei toda a minha vida. Tudo expondo, caracterizo e aprecio; tudo contando, defendo-me e, ainda mais, ataco. Penso que essa é a única maneira de produzir uma biografia objetiva, no sentido elevado do termo, ou seja, de fazê-la a expressão mais adequada da personalidade, das condições e da época (TRÓTSKI, 2017, p. 26).

E é isso que faz Leminski ao escrever a biografia de Trótski, ele reconfigura Trótski, que é reconfigurado por nós, leitores. Vejamos um click, quase ao final da história contada por Leminski:

Já exilado e perseguido, no México, Trótski receberá a visita do surrealista André Breton, comunista e desvairista militante, disposto a colocar o sonho e a escrita automática a serviço da causa do proletariado. Só então dirá: “a arte só pode ser o grande aliado da revolução na medida em que permanecer fiel a si mesma”. Agora, era muito tarde. Ele não é mais senhor de nenhum país, de nenhum exército, de nenhum governo. E talvez ainda seja muito cedo para sonhar um sonho do tamanho do sonho que ele sonhou, no final do ensaio “Arte revolucionária e arte socialista”. (LEMINSKI, 2013a, p. 369-370).

O que se desenha na biografia de Leminski não é uma região nem uma coisa, nem um espaço preciso entre os dois – é o próprio movimento, o refletir, o inapreensível que me/nos toca, e que, vindo do mais próximo, uma vida que se conta, a escrita de uma vida, entrega a mim mesma, ouvinte/leitora dessa vida, por clarões, o *ele* que eu me torno ao contato do Outro: Leminski e Trótski, especificamente. E assim temos um conjunto, nós e eles, nós escrevemos a vida. Escrevemo-nos, inventamo-nos. Talvez o que Leminski não sabe de si mesmo, ele escreve sobre o outro, na sua “língua”, na sua dicção da vida de Trótski. Está aí, há que ler, e assim nós lemos nesta “auto psicografia” de tantos. O espaço é cheio de vozes, o corpo inteiro é coração, é Maiakovski e companhia.

Como os leio eu – a ele, a eles? Sigo-os, sou-os, vivo-os e, nessa troca, a mutabilidade, o ir para o outro, o manter-se aberto diante do outro, o tentar colocar-se no lugar-do-outro dá-se em função da generosidade de cada um. Mas há sempre uma parte que permanece para sempre prometida, felizmente somente prometida.

Trótski, a paixão pela revolução, o título de Leminski se configura como constelação de vida, de revoluções sociais e individuais, de muita literatura e fervor.

Vidas constelares, vidas paralelas

Em Paris, em 1896, Marcel Schwob reúne 22 minibiografias no livro *Vidas imaginárias* (2011) e, de acordo com Silviano Santiago (2013), no texto “A sociedade secreta dos biógrafos”, rouba do historiador a função exclusiva de biógrafo. Para sua escrita, Schwob inventou um método em que os protagonistas são reais mas os feitos podem ser fabulosos e não poucas vezes fantásticos. Segundo Borges (1997), na apresentação ao livro,

em todas as partes do mundo há devotos de Marcel Schwob, inclusive ele, e também Paulo Leminski, em minha opinião.

No prefácio ao livro *Vidas imaginárias*, o autor afirma que “a arte está no oposto das ideias gerais, só descreve o individual, só deseja o único. Ela não classifica; desclassifica” (SCHWOB, 2011, p. 11-12). Trago-o aqui neste ensaio porque seu modo de usar a vida que deve ser contada ressoa nas biografias de Leminski, buscam o que ele buscou:

A arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos. Leibniz diz que, para fazer o mundo, Deus escolheu o melhor entre os possíveis. O biógrafo, como uma divindade interior, sabe escolher, entre os possíveis humanos, aquilo que é único. Não deve mais se enganar sobre a arte assim como Deus não se enganou sobre a bondade. Para todos os dois é necessário que seu instinto seja infalível. Demiurgos pacientes reuniram para o biógrafo ideias, movimentos de fisionomia, acontecimentos. A obra destes se encontra nas crônicas, memórias, correspondências e escólios. No meio dessa grosseira reunião, o biógrafo faz a triagem com a qual compõe uma forma que não se assemelha a nenhuma outra. (SCHWOB, 1997, p. 23).

Ela deve ser única, como toda criação.

Schwob estudou grego e traduziu Luciano de Samósata, que entrará nessa história por seu estilo elegante do preceito horaciano de mesclar *utile dulci*, utilidade e deleite, utilidade e diversão (*festivitas*). Sírio helenizado do século II d.C., Luciano discutia com humor e ironia filosófica questões como o Próprio e o Outro. Erasmo de Roterdã, um dos tradutores de Luciano para o latim, admirava seu modo de misturar coisas sérias e brincalhonas, que “mescla seriedade e frivolidade, e frivolidades a coisas sérias” (GINZBURG, 2004, p. 30-31). A título de exemplo, na passagem que abre *Das narrativas verdadeiras*, o narrador de Luciano diz: “Sou um mentiroso, mas minhas mentiras são mais honestas que os milagres e as fábulas escritas pelos poetas, historiadores e filósofos, pois ao menos sou verídico ao dizer que minto” (LUCIANO, [19--?], p. 18). Em suas obras, Luciano tem a capacidade fascinante de combinar o jogo e a seriedade, a mesma que havia entusiasmado Erasmo: “Misturando diversão e gravidade, alegria e seriedade, retrata com eficácia os costumes, as emoções, as paixões

humanas, como se usasse um pincel, e nos convida menos a ler que a ver com nossos próprios olhos” (GINZBURG, 2004, p. 310).

Borges disse que deve a Schwob sua História universal da infâmia, de 1935, essa irresponsável brincadeira de um tímido que não se animou a escrever contos e se distraiu em falsear e tergiversar histórias alheias. Para escrevê-la lia vidas de pessoas conhecidas a fim de deformá-las a seu capricho.

A biografia de Trótski feita por Leminski traz um pouco de tudo isso, afirma e confirma a ideia de que a vida de Trótski é tão viva e múltipla, tão rica em peripécias, tão peripatética, que são necessárias muitas escritas biográficas para contá-la. É por esse motivo que tantas biografias foram e são escritas sobre Trótski, uma delas, digna de nota, é a que faz Patrick Deville em *Viva!* (2016), publicada em Paris em 2014 e no Brasil em 2016. Na apresentação ao livro, feita por Alberto Manguel, temos a pergunta:

A verdade seria o que contamos, e não os fatos tal como se deram?
[...] Em romances como *Viva!* lemos não apenas as histórias que são contadas: lemos também o texto transformado em metáfora de outras histórias que nos são próprias, em símbolo de nossos temores e inconfessáveis desejos. (MANGUEL, 2016, p. 9).

Trata-se de um “romance sem ficção” que encena a vida/passagem de Trótski pelo México, onde foi morto, no final da década de 1930.

Fugindo da onda totalitária que varre o Velho Mundo, Leon Trótski desembarca em janeiro de 1937, em Tampico. Ele sabe que não está a salvo, que não há maneira de desligar a máquina infernal que acabará por abatê-lo. Patrick Deville (2016) faz a crônica dos três anos que restam ao revolucionário russo. Por suas páginas desfila um cortejo de figuras que a presença de Trótski imanta e radicaliza: Diego Rivera e Frida Kahlo, Victor Serge e André Breton, Siqueiros e Ramón Mercader – sem esquecer de Malcolm Lowry, jovem escritor que chega ao México no mesmo ano e que reservará a Trótski um papel decisivo nos momentos finais de À sombra do vulcão. Deville (2016) retraça o curso dessas “vidas paralelas” que se cruzam e se perdem no labirinto da história e da geografia, à sombra da guerra mundial que se aproxima, em uma vertiginosa narrativa.

Ao escrever a biografia de Trótski, Leminski (2013a) reflete a dinâmica social de uma vida estabelecida sobre contradições, enobrece mais ainda a fidelidade do biografado à sua/nossa pátria no tempo. Desarranja, desarruma a leitura e avança diante da sintaxe que Trótski aponta. À maneira surrealista, desenha a

vida de seu biografado como uma iluminação histórica ou profana, toma posição e investe no sonho como uma espécie de ação e nos leva a nós, leitores, a ir atrás do sonho através da aridez do campo de batalha que foi a vida dele.

Nessa incursão que faço sobre autores e livros de biografias e de biografados, conclamo a voz de Trótski em *Minha vida*, sua autobiografia, quando diz, à página 98, no capítulo IV “Os livros e os primeiros conflitos”:

O desejo nascente de ver, de saber, de conquistar, encontrava seu sentido nessa infatigável absorção de textos impressos. Minhas mãos e meus lábios de criança estavam sempre voltados a essa taça de invenção literária. Tudo o que a vida deveria me dar em seguida de interessante, surpreendente, alegre ou perturbador já estava contido nas minhas leituras, em alusão, em promessa, como um tímido e leve esboço a lápis ou aquarela (TRÓTSKI, 2017, p. 98).

Continuando minha biografia sobre os biógrafos, convido Pierre Assouline. Para ele, o biógrafo é um comerciante de detalhes. São pequenos detalhes que definem uma vida, os quais Assouline (2010) vasculha nesses fragmentos de biografia, como em *Rosebud*, uma espécie de cinebiografia do magnata da imprensa William Randolph Hearst, no filme Cidadão Kane, de Orson Welles. São descritas personalidades tão diversas quanto o escritor e poeta inglês Rudyard Kipling e o prefeito da cidade Eure-et-Loir, Jean Moulin, símbolo da resistência à ocupação nazista na França. Para Assouline (2010), é nos pequenos detalhes “que se desenrola o essencial do teatro de sombras” de seus biografados. “Há mais de trinta anos que eu busco esse rosebud (botão de rosa) em todas as pessoas” (ASSOULINE, 2010, n./p.). O autor revela a paixão de Kipling por automóveis e a dor do poeta ao ver seu filho desaparecer na Primeira Guerra Mundial, onde foi levado a combater por sua insistência e pelo peso do sobrenome; relata a ligação do fotógrafo Henri Cartier-Bresson com a pintura e o fascínio que um quadro de Goya exercia sobre ele; investiga a influência dos campos de trabalhos forçados, do tempo e da falta de raízes sobre a obra do poeta Paul Celan e o conteúdo dos bolsos do artista quando cometeu suicídio; revela os dois endereços em Paris onde as vidas e as obras do escritor Honoré de Balzac e do pintor Pablo Picasso se cruzam; e a obsessão do pintor Pierre Bonnard em espreitar seus próprios quadros, já expostos em museus, para retocá-los às escondidas – o artista considerava todos os seus trabalhos inacabados. Ao longo do livro, Assouline (2010) também espalha detalhes de biografias de

outros personagens, entre os quais o testamento de Orson Welles; o fascínio que Cidadão Kane exerce também sobre o escritor Carlos Fuentes e sobre o cineasta Steven Spielberg, que comprou o que acredita ser o “Rosebud” do filme; o abandono do escritor inglês John Le Carré pela mãe; a necessidade da escritora Marguerite Duras de arrumar a cama todas as manhãs, ou não conseguia trabalhar; e os últimos dias do dramaturgo Samuel Beckett, em Paris, quando só deixava seu quarto em um asilo para limpar a cozinha de um velho casal de músicos, amigos seus. O casamento entre o príncipe Charles e a princesa Diana é descrito em um capítulo especialmente irônico, com o foco do autor voltado para os sapatos dos convidados reais – o ex-ministro David Owen, por exemplo, fere as regras da elegância britânica e os próprios pés ao estrear calçados novos, quando a etiqueta manda que os cavalheiros atribuam a um criado a tarefa de amaciá-los. Ainda durante a cerimônia, Assouline (2010) aponta pequenos sinais de decadência da aristocracia e os maus presságios, mais tarde confirmados, que marcaram a união. São vidas imaginárias, extraordinárias ou não, tratadas de modo extraordinário.

Mario Levrero, escritor uruguaio, para escrever seu *O romance luminoso*, foi fazendo um diário, diário da bolsa que ganhou da Fundação Guggenheim para escrever o luminoso romance. São 514 páginas do diário do romance, que começa à página 517 e vai até a página 645. No início do primeiro capítulo ele escreve:

Obviamente, a forma mais adequada de resolver o romance luminoso é a autobiográfica. E é também a forma mais honesta. Apesar disso, não deve ser uma autobiografia ao pé da letra, pois então seria o livro mais sem graça da história: uma sucessão de dias cinzentos da infância até este instante, com essas duas ou três centelhas ou relâmpagos ou momentos luminosos, contados de forma isolada, e com o agravante dos pensamentos que necessariamente os acompanham, pareceriam demais com um artigo otimista da Seleções da *Reader's Digest* (LEVRERO, 2018, p. 518-519).

O que faz com que um romance, uma biografia, uma autobiografia, até uma tradução seja literatura? O “malogramos sempre ao falar do que amamos”, que nos diz Roland Barthes em seu último texto (BARTHES, 2012, p. 381) seria esse desejo que está na linguagem mas que não se resolve? Há algo de excepcional no manejo do elo entre romance e diário nesse livro. O que Levrero faz é deslocar a escrita íntima dos bastidores para o

centro, dando ao diário ares de Obra: “Não mais uma atividade clandestina, a antessala da literatura, mas o palco principal da comédia humana, onde o ridículo e o patético são expostos quase sem retoques, só com alguma censura e de um jeito moderadamente romanceado” (LEVRERO, 2018, p. 638).

Jacques Lecarme, no Colóquio sobre a autoficção, em Nanterre (1992), denomina “autobiografia desenfreada” o contrário de “autobiografias envergonhadas”, que seriam feitas de “exercícios de ambiguidade” que dão lugar a uma irreduzível “ambivalência”, e constituem uma “população nômade de textos”. Nessa extensão do termo, pouco restaria de “auto” e surge algo que faz a ficção transbordar para todo lado e que poderia ser a literatura (*apud* NORONHA, 2014, p. 12).

Aproveito o termo “desenfreado”, com maestria, para a biografia/autobiografia de Leminski no texto sobre a vida de Trótski: são intervidas, as nossas, a de Trótski, a de Leminski. Nessas escolhas afetivas podemos nos perguntar: quantas vidas cabem nessa vida? Quanto de biografia, de autobiografia, de auto ficção, memória se embaralham de forma amorosa, engenhosa e selvagem? As fichas do arquivo de nossa história do século XX, do ser humano no Ocidente, escapam aos modelos da prosa biográfica e acrescentam vida à nossa vida e às nossas retinas tão fatigadas.

Entre a flexibilidade e o rigor

As ideias literárias de um revolucionário certamente não são iguais às ideias literárias de um escritor, e de um poeta.

O pensamento avança para a verdade por ajustamento, por “arrependimento”. Arrependimento é, em desenho, um termo técnico. Seria o caso, por exemplo, de um desenho de Da Vinci: a cabeça da Virgem e, ao lado, com um outro traço, uma outra cabeça da Virgem, por vezes uma terceira. É esse trabalho de deslocamento, de ajustamento, de correção que faz o desenhador Leminski com a cabeça de Trótski, correção da nossa incorrigível tentação de ver uma versão definida rapidamente identificada como da Virgem e, no caso, como a de Trótski, trata-se de uma corrida com o incapturável. Ali, no texto que ele escreve e nós lemos, estamos perdidos. Perdidos para nossa maior sorte.

Assim, entre enigmático e luminoso, no oblíquo e prismático, seguimos lendo Trótski, a paixão segundo a revolução, seguimos lendo até o que não foi escrito, ouvindo o que não foi dito, como um ler “para trás”

atualizamos a presença de Trótski e de Leminski e de tantas imagens do pensamento em nós, leitores. Nesse atualizar que é ler para trás, voltemos à biografia a partir dos perfis dos irmãos Karamazov para descrever a Rússia e os russos. Esses perfis são como um acesso a Trótski e à revolução russa:

Poderá parecer indecente pretender que um mero romance pudesse ser um profeta e já conter em si um grande evento histórico que só aconteceria quarenta anos depois. [...]O parricídio, o assassinato do pai pelo filho. Para Freud, é o parricídio primordial que funda a civilização [...] Quando um dos Káramazov mata o pai, começa a Revolução Russa, esse terremoto histórico, onde Trótski teve um papel decisivo (LEMINSKI, 2013, p. 246).

Na sua biografia, Wislawa Szymborska, poeta polonesa e prêmio Nobel de Literatura, conta às suas biógrafas, Anna Bikont e Joanna Szczesna, que não gostava de intromissões, que nunca quis ter uma “biografia exterior”, pois sempre considerou que tudo o que havia para dizer sobre si mesma estava em seus poemas. “Fazer confidências publicamente é uma perda da própria alma. É preciso guardar algo para si mesmo. Não se pode espalhar tudo por aí assim” (BIKONT; SZCZESNA, 2020, p. 11). Szymborska fez um poema, “Escrevendo um currículo”:

É preciso fazer o requerimento,
e ao requerimento juntar o currículo.

Não importa a extensão da vida,
o currículo deve ser curto.

Exige-se concisão e seleção dos fatos;
paisagens convertidas em endereços
e lembranças instáveis em datas imóveis.

De todos os amores, basta o conjugal,
e dos filhos, apenas os nascidos.

Importa mais quem o conhece do que quem você conhece.
Viagens, só aquelas para o exterior.
Filiado a quê, mas não por quê.
Condecorações, mas sem os motivos.

Escreva como se consigo nunca falasse
E de si mesmo passasse longe.

Guarde silêncio sobre cães, gatos e pássaros,
quinhilarias e recordações, amigos e sonhos.
(*apud* BIKONT; SZCZESNA, 2020, p. 14).

Penso que Szymborska gostaria de ter sido biografada por Paulo Leminski. Suas biografias são deambulações de sentidos e de afetos que fazem desse gênero tão híbrido uma forma de narrar a si mesmo ao narrar um outro. Assim, a tradução “potencializa” o original, e no caso da biografia, Leminski potencializa a vida que está contando, como se ele colecionasse instantâneos de vidas paralelas desde criança, como quinhilarias e recordações.

Ao falar de Dostoiévski e do seu romance *Os irmãos Karamázov*, Leminski (2013a) joga em cena a questão do parricídio para ampliar a Revolução Russa e a figura de Trótski, reconhece que a biografia literária sofreu um grande impacto com Freud, que põe em um outro nível a questão da veracidade e do realismo em biografia, mas considera que Dostoiévski fez melhor cerca de quarenta anos antes. Derrida, em *Otobiografia* faz a seguinte constatação para o leitor, que também entra em cena nesse jogo de biografia/autobiografia: “sou eu quem conta e constrói minha biografia, ou é o Outro (mãe) quem a conta para mim, quem me constrói?” (DERRIDA, 2016, p. 28). Tratando essa questão, ele substitui “autobiografia” (autos = eu mesmo) por “otobiografia” (oto = ouvido), que são palavras homófonas em francês. Com isso enfatiza a importância da fala do Outro (mãe), de quem ouvimos nossa própria história. Não sou eu mesmo quem escreve minha biografia (ou a de outrem), eu a escuto do Outro (mãe). E assim podemos dizer que Leminski antecipou Derrida quando escreveu suas biografias, suas vidas encantadas e imantadas de sentidos e experiências. Entre parricídio e maternidade as histórias se constroem.

Para Walter Benjamin, a forma que melhor serve a um retrato é a montagem. Montagem não de fatos, mas de constelações de pensamentos (BARRENTO, 2006, p. 19). Aproveito essa imagem/montagem para prosseguir nesta bio caleidoscópica de Leminski que, ao começar, afirma: “Trótski pertence às exterioridades solares da história. Não aos íntimos abismos da alma” (LEMINSKI, 2013a, p. 246).

Aliocha Káramazov defende com unhas e dentes o único mundo que lhe faz sentido. Ele é contra toda mudança. Aliocha é Stalin. É aqui que Ivan entra em ação.

Durante o reinado do Czar Alexandre III, sobretudo cresceu um menino chamado Vladmir Ilitch Uliánov, conhecido depois com o apelido de Lênin. E, lá longe, na Ucrânia, um menino judeu, nove anos mais moço que Lênin, chamado Liev Davidovitch Bronstein, depois conhecido como Trótski (LEMINSKI, 2013a, p. 255).

“Através deles, o espírito de Ivan Karamázov vai triunfar. Só faltava um empurrãozinho. A Primeira Guerra Mundial foi esse empurrãozinho” (LEMINSKI, 2013a, p. 262).

Dmitri

A Rússia, o elo mais fraco...

LÊNIN (LEMINSKI, 2013a, p. 263, grifos do autor).

A criação de Trótski, filho de lavradores, “menino de engenho”, talvez seja a raiz da extraordinária liberdade de pensamento crítico que sempre lhe foi característica, segundo Leminski (2013a).

Nessa liberdade, seu estilo de pensar tem algo que lembra o pensar de Marx, outro judeu desjudaizado, um pensar de essências e medulas, com a coragem de ir até as últimas consequências do seu movimento inicial, passando por cima dos preconceitos, lugares-comuns e verdades estratificadas (LEMINSKI, 2013a, p. 265).

As ideias literárias de um revolucionário certamente não são iguais às ideias literárias de um escritor, e de um poeta. O egotismo de um revolucionário é diferente do egotismo de um escritor. Trótski foi revolucionário e escritor, então, para escrever ele precisou, antes, que tudo existisse em si mesmo. Quando Leminski fulgura Trótski em seu texto biográfico, ele o reconfigura para nós, leitores de ambos.

Leminski cita o próprio Trótski em *Literatura e revolução*: Mas a máquina mental e intelectual de Trótski era mais complexa que a de Lênin. Seus interesses eram mais plurais. Suas leituras mais diversificadas. Seu horizonte, muito mais amplo. [...] a arte se fundirá com a vida, quando a

vida enriquecerá em proporções tais que se modelará, inteiramente, na arte (LEMINSKI, 2013a, p. 265).

E a máquina mental de Leminski, selvagem e indócil, regurgita sentidos e sentidos e traz à tona, para mim, o que dizem Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (no texto “Percepto, afecto e conceito”), quando falam de potências de desenquadramento que abrem o quadro para um plano de composição ou um campo de forças infinito: jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela. E então entra a literatura, o romance, que mostro aqui pensando no dispositivo biografia, de Leminski:

Não parece que a literatura e particularmente o romance estejam numa outra situação. O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nas quais entram e os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e suas visões. O contraponto não serve para relatar conversas, reais ou fictícias, mas para fazer mostrar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 222-223).

Convoco Leminski porque esse autor soube atingir um estado da arte do contraponto nos compostos formados por ele entre personagens, Renatus Cartesius, por exemplo, no *Catatau*, atualidades, biografias, ao mesmo tempo que alarga um plano de composição ao infinito, a Rússia de Trótski com a Rússia de Dostoiévski e a questão do parricídio, que se infiltra na análise da Revolução Russa e suas consequências. Esse plano se alarga ao infinito, para arrastar tudo para a Vida, para a Morte, para a cidade-cosmo.

A fagulha, a faísca, Iskra, nos envolve. Ver a ler, performance da própria cena da vida em biomultiplicidades. Paulo Leminski e Trótski, dois idiomas maiores da literatura, da escrita da vida, do pensamento/revolução. Os endereçamentos oblíquos são irmanados na paixão pela língua, pela escrita, “um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua” (DERRIDA, 2016, p. 62).

A biografia, a tradução, são gêneros textuais desde a *Poética* de Aristóteles, talvez antes, mas não importa quando nasceram, pois estão vivas, vivíssimas. No século XIX, os perfis biográficos tinham a necessidade de sempre ter um modelo diante de si. No século XX, descobriu-se que não

mais se deveria criar modelos de vidas puras, épicas ou hagiografias. Tudo muda, mas não sem motivos.

Leminski escrevia as palavras/impressões/visões/vidas como outras crianças escreviam as primeiras palavras. Seus escritos não nasciam só das coisas vistas, mas também de coisas expressadas, como cliques, como traços, como desenhos, e essa foi sua forma de falar/escrever, viver.

Apesar da constitucionalização da mentira sobre tudo que se referisse a Trótski e o stalinismo predador e oportunista, Trótski chega ao México, e sobre esse episódio quase final temos:

Escuraçado por toda parte, encontrou precário refúgio no México, onde viveu nos arredores da capital, em Coyoacán. [...] Nesse abrigo, onde só entrava gente conhecida e devidamente identificada, foi alvo de ataques de comunistas comandados por Moscou, um deles liderado pelo muralista Siqueiros [...]. Mas Stalin tinha determinado sua eliminação. O fim de Trótski foi tão rocambolesco quanto sua vida. Stálin, através do partido comunista mexicano, conseguiu infiltrar na fortaleza de Coyoacán um agente seu, J. Monard, que se fez passar por jornalista de esquerda, interessado nas ideias de Trótski. Um dia, sozinho com Liev, Monard agarrou a pequena picareta que trazia sob o casaco e a cravou na cabeça do velho líder. Trótski, que era homem vigoroso, ainda conseguiu lutar com o agressor. E só veio a morrer quando levado ao hospital. Preso pela polícia mexicana, Monard declarou apenas: – Eu matei Trótski (LEMINSKI, 2013a, p. 346).

A vida e a história continuam, e a biografia de Trótski também, sua fortuna vida, sua fortuna crítica, mas termino aqui com um poema de Paulo Leminski a Trótski, “O velho Leon e Natália em Coyoacán”, publicado em *Toda poesia* (LEMINSKI, 2013b, p. 67), que é também uma espécie de biografia do pensador selvagem Leminski:

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

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

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

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
nada como um dia indo atrás do outro vindo
você e eu sonhando e dormindo (LEMINSKI, 2013b, p. 67).

Do Pilarzinho do mundo

Derrida, em *Espectros de Marx*, antes do Exórdio, nos diz em linhas gerais algo sobre o nome, sobre o assassinato de um homem, que quero trazer aqui para finalizar algumas vidas, a de Trótski sob a visão de Leminski e a do próprio Leminski, morto pela vida, com 44 anos de idade. “Um nome por um outro, uma parte pelo todo [...] A vida de um homem, única assim como sua morte, sempre será mais do que um paradigma e outra coisa que não um símbolo” (DERRIDA, 1994, p. 7-8).

A vida de Trótski, vida exemplar quando tornada biografia, vida que se doa por uma causa, uma revolução, na bioescritura de Leminski, outra vida exemplar a não ser seguida, no sentido literal. Aproveito novamente o texto de Derrida, em *Espectros de Marx*, para trazer os espectros de Trótski e de Leminski dentro de um projeto impossível de aprender a viver, que, de certa forma, quando se dá, se dá a partir da experiência do outro. Assim diz Derrida, no Exórdio do livro:

Mas aprender a viver, aprender por si mesmo, sozinho, ensinar a si mesmo a viver (“eu queria aprender a viver enfim”) não é, para quem o vive, o impossível? Não vem a ser isto mesmo que a lógica não permite? Viver, por definição, isto não se aprende. Não por si mesmo, da vida pela vida. Somente do outro e pela morte. Em todo caso, do outro no limite da vida. Tanto no limite interno quanto no (limite) externo, trata-se de uma heterodidática entre vida e morte (DERRIDA, 1994, p. 10).

Entre leitura, escrita e vida, trata-se de aprender a viver com os fantasmas. Nesse estar-com os espectros construímos, nós leitores, uma política da memória, da herança e das gerações.

Nossa leitura de *Vida*, de Leminski, e de *Minha vida*, de Trótski, por extensão, se quisermos, conduz-nos para além da vida presente, da vida como minha/nossa vida, leva-nos para além do presente vivo em geral. Nessas vidas sentimos a grandeza de estarmos indo não em direção a uma morte, mas em direção a uma sobrevida, a saber, um traço com relação ao qual vida e morte seriam somente traços e traços de traços, textos, escrituras. “Espíritos. É preciso contar com eles” (DERRIDA, 1994, p. 13).

Leminski faz uma grande colheita de imagens, que ele vai replantando enquanto dá a ver a sua “vida” de Trótski. Entramos num livro montagem godardiano, contra a história oficial, pois essa não se deixa construir por fragmentos. A vida de Trótski é inseminada pelo eu que a narra ou que a conta. Esta fronteira entre eu/outro, eu/outros, nós/eles, é dinami(z)tada entre a potência visual, virtual, móvel, ela não é nem o fora nem o dentro da vida do autor já identificado atrás do nome Leminski, de um lado, e de Trótski, de outro, é uma fronteira escrita vivível que atravessa dois “corpos”, duas vidas, várias vidas em revolução. Não faltam à *Vida*, o livro com as quatro biografias juntas, elementos autobiográficos e contextuais imediatos, em uma movimentação intensa de um período em que não se estava vivendo na lembrança, mas em contato, vida entre vidas, o que faz com que Leminski, mesmo ao voltar ao passado, o faz pautado na “novidade” e na “diferença”. Há um exercício arqueológico de erudição e de rastreamento de referências históricas e literárias que se tornam mais interessantes e intensas na recolha desses dados, como se estivéssemos dentro de anacronismos e paradoxos temporais em dissolução e reinvenção crítica das formas narrativas e biográficas. Instalamo-nos em uma tensão fundamental entre prosa e poesia, entre vida prosaica e épica.

Carregados de tempo presente nesse início do século XXI, Trótski e Leminski, ambos do século XX, ligam-se ao que Freud designa como a “inquietante estranheza”, e Leminski constrói, com as peças de seu caleidoscópio revolucionário e atento às mazelas de nossas sofridas colonizações, uma grande figura de subversão cultural, econômica, política. Nostálgico de um paraíso perdido, real ou imaginário, o autor se opõe, com uma certa energia desesperada e melancólica, ao espírito quantificador do universo burguês, à reificação capitalista, ao utilitarismo raso e, sobretudo, ao desencantamento de um mundo “pós-moderno” ou pós-utópico ou pós-tudo.

Leminski, em seus textos apátridas, como em sua biografia de Trótski não encontra cidadania nos territórios demarcados dos gêneros literários, seu lugar está no intervalo entre eles, pois parecem, muitas vezes, breves ensaios, entradas de um diário, romances, narrativas que pretendem nada mais que dar conta esporadicamente de sua vida ativa e/ou reflexiva. Uma certa tentação ao fracasso e ao abismo dá testemunho de como existência e literatura estão inapelavelmente misturadas, consubstanciadas, indiscerníveis até.

Nessa tentação ao fracasso e ao abismo, à vida selvagem do pensamento selvagem, celebro as vidas de Leminski, Trótski, Walter Benjamin e Marcelo Dolabela (a quem ofereço este texto), pois aprendi com eles que “a única maneira de continuar vivendo é manter serena a corda de nosso espírito, tenso o arco, apontando em direção ao futuro” (RIBEYRO, 2016, p. 158). Em deambulações de sentidos, impressões, memórias, a biografia constrói-se como um gênero híbrido, no qual, ao narrar um outro, o biógrafo termina por narrar a si mesmo.

Então, é hora de terminar. Está pronto para acabar. Oferecendo mais abismos, trago o poema de Marcelo Dolabela, grande trotskista!

“O abismo & o abismo # 9”

tire o seu abismo do
abismo que eu quero passar com o meu
abismo hoje pra você eu sou
abismo não machuca
abismo eu só erreí quando juntei o meu
abismo ao seu
abismo não pode viver perto de
abismo é no
abismo que eu vejo o meu
abismo o meu
abismo e os meus
abismo s rasos d’
abismo eu no seu
abismo já fui um
abismo hoje sou
abismo em seu
abismo (DOLABELA, 2017).

Referências

- ASSOULINE, P. *Rosebud*: fragmentos de biografias. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- BARRENTO, J. *O arco da palavra*. São Paulo: Editora Escrituras, 2006.
- BARTHES, R. Malogramos sempre ao falar do que amamos. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BIKONT, A.; SZCZESNA, J. *Quinquilharias e recordações*: biografia de Wisława Szymborska. 2. ed. Veneza: Áyiné, 2020. (Das Andere, 18).
- BORGES, J. L. Apresentação. In: SCHWOB, M. *Vidas imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, J. *O monolinguismo do Outro*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2016.
- DEVILLE, P. *Viva!* Tradução: Marília Scalzo. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DOLABELA, M. *Lira dos 60 anos*: meus poemas favoritos e prediletos. Belo Horizonte: [s. n.], 2017. Impressão xerográfica.
- GINZBURG, C. *Nenhuma ilha é uma ilha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.
- LEMINSKI, P. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski: 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.
- LEVRERO, M. *O romance luminoso*. Tradução: Antônio Xerxenesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LUCIANO. *Uma história verídica*. Tradução: C. Magueijo. Lisboa: Inquérito, [19--?].
- MANGUEL, A. Apresentação. In: DEVILLE, P. *Viva!* São Paulo: Editora 34, 2016.

NORONHA, J. M. G. Apresentação. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RIBEYRO, J. R. *Prosas apátridas*. Tradução: Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SANTIAGO, S. *Aos sábados, pela manhã: sobre autores & livros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SCHWOB, M. *Vidas imaginárias*. Rio de Janeiro: Hedra, 2011.

SCHWOB, M. *Vidas imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRÓTSKI, L. *Minha vida*. São Paulo: Sundermann, 2017.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 22 de julho de 2021.

VARIA



A carnavalização de Bakhtin em *Manual de tapeçaria*, de Nilma Gonçalves Lacerda

The carnivalization by Bakhtin in Manual de tapeçaria, by Nilma Gonçalves Lacerda

Ana Cristina Steffen

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

ana.steffen@acad.pucrs.br

<http://orcid.org/0000-0003-2243-7679>

Resumo: A escritora Nilma Gonçalves Lacerda (Rio de Janeiro, 1948) tem sua estreia na literatura em 1986, com o romance *Manual de tapeçaria*. A despeito dos mais de 30 anos de sua publicação, essa obra tem poucos estudos a ela dedicados. É considerado, no entanto, que *Manual* mereça novas e atuais leituras, tendo em vista, em primeiro lugar, o seu formato pouco tradicional, ocasionado em grande parte pelo emprego de variados gêneros textuais. A utilização de diferentes gêneros é um dos pontos destacados pelos postulados do teórico Mikhail Bakhtin; exemplo disso são os seus apontamentos na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963). Ao estudar a obra do escritor russo, Bakhtin apresenta os conceitos de literatura carnalizada e carnavalização da literatura, que acabam por remeter ao surgimento do gênero romanesco. Logo, este trabalho tem como principal objetivo apresentar uma proposta de leitura do livro de Lacerda, visando identificar os aspectos que, segundo Bakhtin, pertencem ao gênero romanesco desde a sua origem. O diálogo entre a obra da romancista e do teórico, ademais, se mostra profícuo em demonstrar a atualidade de ambos.

Palavras-chave: Manual de tapeçaria; Nilma Gonçalves Lacerda; Problemas da poética de Dostoiévski; Mikhail Bakhtin; literatura brasileira.

Abstract: The writer Nilma Gonçalves Lacerda (Rio de Janeiro, 1948) has her debut in literature in 1986, with the novel *Manual de tapeçaria*. Despite the more than 30 years of its publication, this work has few studies dedicated to it. It is considered, nevertheless, that *Manual* deserves new and current readings, having in mind, first of all, its little traditional shape, occasioned in great part by the use of varied textual genres. The use of different genres is one of the points highlighted by the postulated of the theorist Mikhail Bakhtin; example of this are his appointments in the work *Problems of Dostoiévski's Poetics* (1963). When studying the work of the Russian writer, Bakhtin presents the concepts of carnivalized literature and carnivalization of literature, which end by referring to the emergence of the Romanesque genre. Thus, this work has as main objective to present a proposal of reading of the Book of Lacerda, seeking to identify the aspects that, according to Bakhtin, belong

to the Romanesque genre since its origin. The dialog between the novelist and the theorist, furthermore, shows itself fruitful in demonstrating the currency of both.

Keywords: Manual de tapeçaria; Nilma Gonçalves Lacerda; Problems of Dostoiévski's Poetics; Mikhail Bakhtin; Brazilian literature.

1. Considerações iniciais

Manual de tapeçaria é o livro de estreia de Nilma Gonçalves Lacerda (Rio de Janeiro, 1948). A autora publicou o romance em 1986, após ter recebido, no ano anterior, o *Prêmio Rio de Literatura* pelos originais da obra. Lacerda segue publicando desde então, dedicando-se sobretudo à literatura infanto-juvenil. *Manual de tapeçaria*, apesar dos seus mais de 30 anos, tem poucos estudos a ele dedicados. No entanto, é um romance que merece ser revisitado: nas palavras de Antônio Houaiss, participante do júri do referido prêmio – também composto por Fausto Cunha, Eduardo Portela e Ênio Silveira –, o livro é uma grande obra de arte em que, com espantoso domínio da língua, se exprime o inefável (LACERDA, 1986). Em um simples folhear da obra, fica evidente que não se trata de um romance em seu formato mais tradicional: entre os parágrafos costumeiros, há trechos escritos exclusivamente em letras minúsculas ou em itálico, além da intercalação dos mais variados gêneros – o que impacta diretamente na disposição do texto nas páginas.

Essa mistura de diferentes gêneros é um dos pontos de relevo nos estudos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975); exemplo disso é o que se apresenta em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963). Nesse livro, ao examinar a obra dostoiévskiana, Bakhtin redundava em traçar o nascimento do gênero romanesco como um todo, remetendo aos seus primórdios no folclore carnavalesco. Esse é o responsável, segundo o estudioso, pela origem da carnavalização da literatura, que, embora tenha atingido seu apogeu já em Dostoiévski, ainda segue mostrando seus reflexos na composição da literatura contemporânea. Isso ocorre porque, conforme o teórico, “o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura” (BAKHTIN, 1981, p. 91). Em outras palavras, o gênero literário conserva os elementos imperecíveis do que o autor chama de *archaika*, ou seja, as características iniciais de um gênero que permanecem apesar de sua constante renovação. Este trabalho, assim, tem por objetivo

propor uma leitura de *Manual de tapeçaria* buscando identificar algumas das características que Bakhtin (1981) aponta como pertencentes, desde a origem, ao gênero romanesco, em especial quando se trata de literatura carnavalizada. Para isso, será utilizado o texto “Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski”, quarto capítulo da já referida obra de Bakhtin.

2. Aproximações entre *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Manual de tapeçaria*

Em “Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski”, Bakhtin apresenta o que entende como sendo as origens do romance. O teórico, ao buscar a compreensão que considera correta e profunda sobre as peculiaridades temático-composicionais e de gênero das obras de Dostoiévski, inicia o que ele próprio chama de *digressão histórica*, fundamental, segundo ele, para tal compreensão. Esse percurso histórico tem seu ponto inicial na Antiguidade Clássica e no Helenismo, quando, segundo Bakhtin (1981), teriam se formado e desenvolvido inúmeros gêneros que, por suas afinidades interiores, eram denominadas pelos próprios antigos como campo do *cômico-sério*. Nesse gênero estavam incluídos “os mimos de Sofron, o ‘diálogo de Sócrates’ (como gênero específico), a primeira Memorialística (Ion de Chios, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a ‘sátira menipeia’ (como gênero específico) e alguns outros gêneros” (BAKHTIN, 1981, p. 92). Esses, apesar de seus limites imprecisos, eram colocados como opostos “aos gêneros sérios como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc” (BAKHTIN, 1981, p. 92).

O que conjuga esses gêneros, apesar de aparentemente bastante diversos, é a profunda relação com o folclore carnavalesco; em maior ou menor medida, todos eles estão impregnados do que Bakhtin chama de uma *cosmovisão carnavalesca* e, alguns deles, são variantes dos gêneros folclóricos carnavalescos orais. O carnaval é definido pelo teórico como o conjunto das variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco, constituindo “uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 1981, p. 105). O carnaval, ainda, tem uma linguagem própria com formas concreto-sensoriais simbólicas, que expressa de maneira diversificada e bem articulada a cosmovisão carnavalesca. Tal

linguagem não pode ser traduzida plenamente para a linguagem verbal; no entanto, é possível uma transposição para a linguagem cognata das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem literária. É justamente essa transposição o que Bakhtin(1981) chama de *carnevalização da literatura*.

Somado a isso, está um dos conceitos fundamentais de Bakhtin: a *literatura carnalizada*, ou seja, aquela que “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (BAKHTIN, 1981, p. 92). Segundo o autor, o primeiro exemplo desse tipo de literatura está em todo o campo do cômico-sério. Por isso, mesmo com suas fronteiras incertas, é possível apontar características particulares desse gênero – resultado da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca – que, segundo Bakhtin (1981), são três: 1. O novo tratamento dado à realidade – a atualidade e o dia a dia são a sua matéria. O objeto da representação surge sem qualquer distância épica ou trágica; ele está em contato imediato ou mesmo familiar com os contemporâneos vivos e não em um passado de mitos e lendas; 2. Inseparável da primeira característica, esta consiste no fato de que os gêneros cômicos-sérios não são baseados na lenda, mas na experiência e na fantasia livre; a lenda, nesse caso, recebe frequentemente um tratamento crítico ou mesmo cínico e desmascarador; 3. A pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros, renunciando, assim, à unidade estilística – há fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, além da intercalação de gêneros (cartas, diálogos, paródias, citações).

Ao apontar esses três aspectos, Bakhtin (1981, p. 93), afirma deixar clara a grande importância “desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária que gravita em torno do romance e se desenvolve sob sua influência”. Tal influência é percebida em grande parte da literatura ocidental e, igualmente, no romance aqui analisado. Os três aspectos estão presentes em *Manual de tapeçaria*, a começar pela fábula contemporânea em que é narrada a trajetória de uma idealista professora da educação básica – desde o ponto inicial de sua carreira em uma escola de periferia, passando à sua atuação como assessora de um ministro para, por fim, retornar à sala de aula. Entrelaçada a essa narrativa, está a de Jomar, inicialmente aluno da referida professora, muito pobre, habilidoso desenhista e há oito anos repetindo a primeira série. Posteriormente, ele acaba por abandonar a escola e tem um desfecho trágico. Outro ponto possível de ser relacionado com as características enumeradas por Bakhtin é a denúncia social presente em toda a obra – a precariedade da

escola, os alunos que têm como única refeição do dia a merenda; logo, não há distância épica e o romance se faz a partir da *fantasia livre* da escritora.

No entanto, é importante observar que, mesmo sendo baseado em uma criação livre, a autora se apropria de uma série de personagens da mitologia grega para a composição da obra – Argo, Deméter, Tânatos, Hidra, Hera, Narciso, Perséfone, Eros e Medusa são alguns dos mencionados. Essa apropriação não tem necessariamente o caráter crítico ou cínico apontado por Bakhtin. Isso porque, no romance, as fábulas originais desses mitos, em sua maior parte, participam da construção de sentido da obra. Considerando isso, faz-se necessário focalizar algumas das figuras mitológicas presentes no romance: Penélope, Ariadne e as Parcas – Cloto, Láquesis e Átropos¹. Essas personagens, em maior ou menor grau, estão ligadas a fios e linhas; Penélope – quem tecia uma mortalha durante o dia e a desfazia à noite – é referenciada no romance pela sua relação com a tecelagem: “As mulheres hoje, Penélopes à avessa, pegam o que está destecido e tecem a verdadeira face das coisas. Um dia, a caça sai do oco do tapete onde estava escondida e nhoc! deglute o caçador” (LACERDA, 1986, p. 86). Por sua vez, Ariadne – aquela que dá a Teseu o novelo que lhe permite regressar do labirinto do Minotauro – no romance também é ligada à sua narrativa original: “O anseio de galgar as paredes do labirinto, libertar-se sem fio para que nenhuma Ariadne estabeleça cobrança” (LACERDA, 1986, p. 124). Posteriormente, Ariadne é outra vez citada:

É o labirinto! O labirinto sem Teseu, só Minotauro que se diverte encurralando suas vítimas e fazendo-as admitir que ele é o senhor. Há lugar Ariadne? para teu fio resgatador? Ou o que está selado não logra mais a luz do dia e imerge no túmulo exigente? (LACERDA, 1986, p. 187).

Por fim, as Parcas, fiandeiras do destino, são assim referidas em *Manual*:

Ah, Jomar, não me machuque. Mereço? Conto: o mito grego. Havia as Parcas, entidades divinas, responsáveis pela vida humana. Eram três: Cloto, Láquesis e Átropos. Cloto atribui um fio a cada nasciturno,

¹ Segundo a mitologia romana, as Parcas são as divindades do destino – análogas às Moiras da mitologia grega, de quem foram sendo pouco a pouco revestidas pelos mesmos atributos. Talvez por essa razão, os nomes e as descrições das três Parcas, no romance, sejam na verdade aqueles atribuídos às Moiras, segundo o que consta na mitologia (GRIMAL, [1992?]).

Láquesis vai enrolando esse fio, e Átropos é quem o corta, em função da morte.

isso aí, lembro. como estará meu novelo agora? quando entrará átropos em ação? e que tanto mais será que láquesis vai soltar? (LACERDA, 1986, p. 179)

No romance, esses trechos participam de um conjunto recorrente de cenas e metáforas envolvendo a tapeçaria, a costura e o bordado:

Se me foi impossível tecer tapetes, ao menos que me seja facultada esta outra urdidura, de fios semivisíveis, fornecidos em códigos por vezes inescrutáveis. E, se possível, que eu chegue ao bordado da fala, supremo requinte de quem maneja agulhas de enredar e prender.

[...]

Possuo, no real, a liberdade, esta liberdade: eleger meus elementos, alinhar, costurar ou bordar meus discursos? (LACERDA, 1986, p. 72-73).

Além disso, se repetem, de maneira intercalada, pequenas passagens que reproduzem o que poderia constar em um manual de tapeçaria típico, em que há descrição dos pontos empreendidos nessa prática:

Ponto bizantino: para obter um efeito brocado, deve-se cobrir com este ponto superfícies maiores da tela de base. Trabalhar em ponto cheio, diagonalmente, sobre quatro fios verticais e quatro horizontais, formando uma escada (LACERDA, 1986, p. 41, grifo da autora).

A presença de tais elementos, é importante ressaltar, em diversos momentos é colocada em relação com a figura da aranha. Exemplos disso são as passagens:

Ponto teia de aranha A aranha tece, sem cansaço, seu enredo. O susto no jardim foi imenso quando, tesoura de podar nas mãos, a mulher se viu envolvida e desatada nos fios suspensos entre folhas. A aranha: em seus bordados: só ardis” (LACERDA, 1986, p. 23, grifo da autora);

“A mãe prudente vazava a filha: ‘Tema sempre as aranhas e não as deixe tecer teias e fios porque uma vez começado’” (LACERDA, 1986, p. 42, grifo da autora); “Que este tapete desperto é véu, fino filó de malhas de ferro: ignorá-lo é morrer nos tentáculos da aranha” (LACERDA, 1986, p. 124);

Fico atônita, Jomar: este riscado com a educação: há um enredo ou é tudo desleixo? você: vem me perguntar? Já disse: fico perplexa. Por vezes, acho que é só negligência, descuido, descaso. Porque senão essa aranha é a mais terrível que há (LACERDA, 1986, p. 193).

Assim sendo, mais um mito grego é evocado: Aracne. Mesmo não tendo seu nome mencionado diretamente, a presença dessa personagem e de sua história ficam subjacentes em toda extensão da narrativa. Segundo a mitologia,

Aracne é uma jovem da Lídia, cujo pai, Ídmon, de Cólofon, era tintureiro. A jovem Aracne adquirira uma grande reputação na arte de tecer e de bordar. As tapeçarias que desenhava eram tão belas que as ninfas dos campos mais próximos vinham contemplá-las. A sua habilidade granjeava-lhe a fama de ter sido aluna de Atena, a deusa das fiandeiras e das bordadeiras. Mas Aracne entendia que só a si própria devia o seu talento. Desafiou a deusa, que aceitou o desafio e lhe apareceu disfarçada de velha. Atena limitou-se, inicialmente, a adverti-la, aconselhando-lhe mais modéstia. Caso contrário, disse-lhe, deveria recear a cólera da deusa. Aracne respondeu-lhe com insultos. A deusa então abandonou o disfarce e o concurso começou. Palas representou sobre a tapeçaria os doze deuses do Olimpo em toda sua majestade. E, para aviso da sua rival, acrescentou nos quatro cantos a representação de quatro episódios mostrando a derrota dos mortais que tinham ousado desafiar os deuses. Aracne desenhou, sobre o seu trabalho, os amores dos deuses, mas os amores que os não honram: Zeus e Europa, Zeus e Dánae, etc. O seu trabalho era perfeito, mas Palas, furiosa, rasgou-o e feriu sua rival com a naveta. Ultrajada, Aracne enforcou-se, desesperada. Atena não a deixou morrer e transformou-a em aranha, que continua a fiar e a tecer na ponta do seu fio (GRIMAL, [1992?], p. 39).

Para além do mito de Aracne, é relevante resgatar a simbologia do tapete, da tecelagem e da aranha. Em muitas culturas, mais do que um objeto decorativo, o tapete tem em sua ornamentação elementos simbólicos relacionados a ideias e sentimentos milenares. Resume, também, o simbolismo da morada sagrada e desejos de felicidade paradisíaca que ela carrega. Já a tecelagem carrega a simbologia do destino – assim como o tecido, o fio, o tear. Todos esses designam o que rege ou intervém no futuro. A aranha, por sua vez, é tida como tecelã da realidade e senhora

do destino. Parte de sua vasta simbologia diz respeito justamente ao seu ato de tecer a própria teia, que apresenta a imagem das forças que tecem o destino, mas também da criação, pois faz sair dela própria a substância de sua teia – representando, assim, união entre criador e criatura (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). No romance, a teia assume o significado de vida e destino, tal qual as simbologias apresentadas. A aranha surge como enigmática e, ao mesmo tempo, detentora do poder de tecer a teia, quase sempre dotada de um arranjo arbitrário e cruel – como pode ser observado nos trechos anteriormente citados. A tapeçaria também carrega o valor simbólico do destino. Porém, o tapete, na contramão das promessas de felicidade, é colocado em algumas ocasiões como uma sina tirana da qual não se pode escapar.

Em *Manual de tapeçaria*, a tecelagem, ainda, é o trabalho pelo qual é possível metaforicamente recuperar a memória, conforme fica evidente em algumas afirmações da protagonista: “Como, entretanto, dar a você, Jomar, a autenticidade que a narrativa exige? Pois se você é feito de fios tecidos em minha memória desde um tempo que se estende há muito e alcança os ainda dias de hoje” (LACERDA, 1986, p. 37);

foi por esse tempo? Não sei, sequer me lembro, já que não sou muito boa nessas coisas de tapete, e como não consegui compilar os dados em qualquer relação cronológica, até mesmo porque estabelecer linhas sequenciais não é de meu interesse (LACERDA, 1986, p. 83).

A união entre criador e criatura, presente na simbologia da aranha, é então evocada pela narradora: é dela própria a origem da tessitura de suas memórias, que elaboram a narrativa. Ademais, a professora também pode ser lida a partir do mito de Aracne, em seus “desafios aos deuses”. Isso se dá, primeiramente, quando a personagem empreender um esforço na tentativa de um destino diferente para o aluno Jomar; em um segundo momento, esse desafio manifesta-se ao afrontar o ministro com quem a protagonista vem a trabalhar, tanto por seu empenho na busca por melhorias na educação, quanto nas declarações públicas feitas pela professora, que desagradam seu superior. Essas circunstâncias, logo, podem ser compreendidas como análogas ao registro dos relacionamentos entre mortais e deuses, expostos no tapete de Aracne. Tal qual acontece no mito, no entanto, a protagonista é punida, tanto com a morte de Jomar quanto com sua demissão do cargo de assessora. O mito, assim, é retomado sem ser modificado, mas, nesse caso,

não com o fim de não se questionar a ordem vigente, mas de se constatar e revelar uma realidade plena de pessimismo – o que acentua a crítica social presente no romance.

A terceira particularidade mencionada por Bakhtin (1981), a ausência de uma unidade estilística, é manifestada desde o início do livro. *Manual de tapeçaria* é iniciado por um trecho de *Boquitas pintadas* (1969) do escritor argentino Manuel Puig – obra em que também há presença de diferentes gêneros. Diferentemente de uma epígrafe, no entanto, a passagem de *Boquitas pintadas* – apresentada em versos – é colocada de maneira que parece estar assimilada ao texto de Lacerda, sendo sucedida, já na página seguinte, pelo começo do romance, iniciado sem parágrafo e com letra minúscula. Logo, se constrói uma ideia não só de integração mas de continuidade entre os dois textos. Também referente a essa terceira particularidade, ainda que a obra não carregue aspectos cômicos que objetivem a provocação do riso, há uma convivência entre o sublime e o vulgar. Exemplo disso é a presença simultânea de letras de músicas, hinos, orações religiosas, referências à cultura erudita – como a descrição detalhada da pintura *A primavera*, de Sandro Botticelli –, ao lado de discursos carregados de expressões chulas e de situações grosseiras – como a cena de um personagem com fortes cólicas intestinais – ou hediondas – como o relato sobre métodos de tortura.

Em continuidade à digressão histórica traçada por Bakhtin (1981), é importante recuperar suas considerações especificamente a respeito de um dos gêneros participantes do cômico-sério: a *sátira menipeia*. Essa, que tem a origem do seu nome no filósofo Menipo de Gádara (século II a. C.), teria, segundo o teórico russo, 14 particularidades. Dentre essas, destaco seis que mais se aproximam de *Manual de tapeçaria*. A primeira delas é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, eventualmente, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro. Conforme Bakhtin (1981, p. 99), “Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida”. No romance, isso se manifesta, por exemplo, na descrição da rotina de Jomar:

a vida de trabalho, acordar às quatro da manhã, dar comida aos porcos, levar os patos pro charco podre, limpar chiqueiro e gaiola, lavando as merdas dos bichos. limpar o barraco dentro que tá sempre outra merda de tão sujo. e pegar água. e comprar pão e café e fazer café ralo, botar na mesa e chamar a mãe que tá estropiada de tanta faxina e lavagem de roupa e que me esmolamba se eu não fizer tudo direito. depois, ir fedido mesmo pra escola que tempo pro banho não dá (LACERDA, 1986, p. 27).

Simultaneamente a passagens como essa, há a utilização de elementos de grande carga simbólica – como as já mencionadas personagens da mitologia –, além de uma forte matéria religiosa e mística. Durante parte significativa do romance, são narradas as idas da professora à igreja e suas orações são incorporadas à narrativa: “eu sei, meu Deus, que não devia ser assim, mas eles dizem e mandam. Ensinar o hino nacional é importante, não é Senhor? É ou não é? Me dá um sinal, diz alguma coisa, preciso saber, escolher meus passos” (LACERDA, 1986, p. 19). Também relacionado a isso, está uma das narrativas que se desenrolam paralelamente à principal: a do zelador de uma igreja – aparentemente a mesma frequentada pela professora – perturbado por uma rachadura em uma imagem de Jesus Cristo. Ao fim, a estátua acaba por se destruir totalmente, o que é posto de forma bastante emblemática:

O zelador, mariano por devoção, não entendia muito de química, por isso aceitou a explicação que de deram: que a massa do Cristo era velha, feita de arcaicos processos, então houvera uma liquefação. Da imagem, foi escorrendo água e água até que, inteiramente seca, ela se desfez em montículos de fino pó que o vento, abrindo a porta da igreja, espalhou completamente. Sepultou-se, assim, a história de um Cristo cujo corpo rachava e vertia água (LACERDA, 1986, p. 227).

Essa passagem pode ser lida como uma morte de Deus – relacionada à situação de abandono e miséria de variados personagens que surgem na obra – ou mesmo como uma aparente perda de fé por parte da professora: nos momentos finais do romance, não mais são narradas suas idas suas à igreja, deixando a possibilidade de ser entendido, assim, que ela não mais a frequenta. Essas situações são parte do que forma a mistura entre elementos místicos, religiosos, simbólicos com um submundo grosseiro. Essa característica, conforme Bakhtin, está em todas as etapas que sucederam a menipeia na evolução do gênero romanesco.

A segunda particularidade é a presença de cenas de escândalos, de comportamentos excêntricos, de discursos inoportunos, violando, assim, o universalmente aceito como normas de comportamento: a profanação das regras de etiqueta são bastante características da menipeia. Significativo disso é a cena em que Jomar joga uma barata morta na professora que, tendo grande fobia ao inseto, grita e sacode o corpo em frente a uma sala cheia de alunos, na tentativa de se livrar da barata que ficara presa em sua

roupa. Além do escândalo da cena e do comportamento inoportuno do estudante, o próprio Jomar não compreende porque agiu de tal maneira: “Jomar, sentado na beira da cama enquanto a mãe mexe o feijão, pensa sobre a barata jogada na professora. Ele não entendeu bem nada. Não sabe por que pegou a bicha e jogou na professora e principalmente desentendendo o pavor dela” (LACERDA, 1986, p. 75). Na menipeia, tais cenas são responsáveis por destruir a integridade do mundo presente na epopeia e na tragédia, abrindo uma brecha na ordem do inabalável, do normal enquanto sinônimo de “agradável”, livrando assim, o comportamento humano tanto das normas quanto das motivações que o predeterminam.

Um terceiro aspecto é o aparecimento de contrastes agudos e os jogos de oxímoros – o luxo e a miséria, o bandido nobre, o imperador convertido em escravo, etc. Ao longo de toda a obra há presença, lado a lado, desses conceitos antitéticos – sombra e sol, corpo e mente, amargo e doce, escuro e claro, joio e trigo, tudo e nada, céu e inferno, água e fogo, dentre outros. Nesse sentido, também se pode considerar o próprio personagem Jomar. Na descrição da diretora da escola, ele é colocado como “peste semente do diabo atentado do capeta está há oito anos na primeira série e não sabe nada e nunca passa de ano só pelo fato de ele ter, entre outras coisas, fome, de ele sempre ter tido fome” (LACERDA, 1986, p. 15). Paralelamente a isso, Jomar é um desenhista de grande talento – o que é observado apenas pela professora. Assim, aquele que ao mesmo tempo “não sabe nada” – pois não consegue passar de série na escola – é também dono de uma grande habilidade artística, o que remete aos jogos de oxímoros indicados por Bakhtin (1981).

A quarta característica é a publicística atualizada, uma espécie de gênero “jornalístico” da Antiguidade, definida pelo tom mordaz com que enfoca a atualidade ideológica, assumindo assim uma posição social e política. Esse aspecto se manifesta na crítica, bastante atual – ainda nos dias de hoje –, feita a respeito da desvalorização dos professores, do descaso com a educação, do tratamento dado às populações menos favorecidas. Assim, tal crítica, colocada de forma muito contundente, é outro fator que liga o romance a sua origem na menipeia.

A quinta característica é a intercalação de diferentes gêneros. Conforme apontado anteriormente, o romance tem em sua composição os mais variados tipos de texto: verbetes de dicionário, listas, ditos populares,

pronunciamentos, trechos bíblicos, textos em versos, notícias de jornal, cartas, linguagem publicitária (*slogans*), letras de música, dentre outros. Diretamente relacionada a essa particularidade, está o sexto aspecto: a multiplicidade de estilos causada justamente por essa presença de variados gêneros intercalados. Essas variações e intercalações ficam ainda mais evidentes porque parte dos gêneros utilizados é disposta nas páginas de maneira fiel a sua origem. Exemplo disso são os trechos em que há reprodução de exercícios escolares:

Gramática

- Preencha as lacunas de acordo com o que for pedido:

1) E começou mais um capítulo de “Anastácia”. O conde e o duque eram grandes amigos – contava Anastácia.

Dê o feminino das palavras sublinhadas:

A _____ e a _____ eram grandes amigas! (LACERDA, 1986, p. 60).

Essa característica, juntamente com as demais citadas, apresenta-se de forma a compor uma unidade orgânica que dá profunda integridade interna ao gênero da menipeia. Em *Manual de tapeçaria*, essa mesma uniformidade também é observável. Mesmo o romance carregando essa multiplicidade de gêneros ou mesmo considerando as narrativas paralelas que, em um primeiro olhar, aparentemente não se relacionam, todos os elementos estão imbricados de modo a formar exatamente o tapete mencionado no início da obra:

De onde estava, ela podia avistar um tapete, tão irregular e de colorido tão vario que dir-se-ia terem sido muitas as mãos a manejar as agulhas. A disparidade de tecidos, cores, linhas e direções, conferia uma profusão de motivos, díspares por vezes, mas belos em sua inteireza. Na trama, contudo, ela não conseguir descobrir nenhum nó. Possível? O que ali marcava vínculos? Impusera, então, a si uma tarefa: perscrutar as sendas daquela tessitura. E como, ali, ninguém mais houvesse, se aproximou com cuidado e, brusquidão insuspeitada nela e na sala, virou o tapete do avesso. A trama perfeita, ajustada, andava nos seus caminhos certos, nos trilhos que lhe eram previamente destinados e foi preciso mesmo muita perícia para que descobrisse: no centro, perfeito, rutilante, o nó. O nó intrançável. Trançado porém. Um único, para tantos motivos (LACERDA, 1986, p. 24, grifo da autora).

Logo, os componentes heterogêneos formam um todo de significação, em que, nesse caso, os elementos da tapeçaria participam inclusive da forma como se estrutura a narrativa do romance. Colabora para essa leitura a presença, na passagem citada, de três vocábulos: trama, nó, motivos. Tais expressões também se encontram lado a lado no texto “Temática”, do formalista russo Boris Tomachevski (1973). Em tal texto, elas recebem as seguintes definições: motivos – pequenas partículas temáticas (daquilo que se trata) da obra; nó – conjunto de motivos que viola a imobilidade inicial, provocando ação; trama – forma como o leitor fica conhecendo o que se passa na narrativa, podendo estar em ordem cronológica ou não (TOMACHEVSKI, 1973). Coincidência ou não, a afinidade entre as imagens evocadas na obra e as designações utilizadas por Tomachevski a diferentes componentes da narrativa salientam a presença dos referidos elementos não só na matéria, mas igualmente na forma como o romance se constitui.

Assim sendo, tais palavras assumem significações, ao descrever o tapete que se observa no trecho citado, que as aproximam de “Temática” – nesse caso, caracterizando o próprio romance em que estão inseridas. A heterogeneidade aparente está contida na mencionada profusão de motivos do tapete e, de forma análoga, nas partículas de material temático da narrativa – os próprios *motivos*, na conceituação de Tomachevski (1973). Quanto ao nó, há uma pequena alteração se comparado o do tapete e/ou da narrativa com o definido pelo teórico: se neste ele se constitui por um conjunto de motivos que violam a imobilidade de uma situação inicial, naquele ele tem um motivo único: Jomar. Tudo o que move a narrativa é centralizado nesse personagem (no motivo do aluno carente e marginalizado), assim como o nó está centralizado no tapete descrito. É esse aluno e a sua situação precária a causa principal das reflexões e das ações da professora protagonista. Por fim, é importante destacar que a irregularidade do tapete redonda em uma harmoniosa trama, tal como ocorre com o romance. A narrativa é feita com frequentes avanços e retrocessos no tempo e histórias paralelas – como a do zelador – contadas em fragmentos esparsos, o que não constitui, no entanto, um empecilho para sua coerência.

Também na passagem citada, é posto que a trama do tapete pode ser melhor observada pelo seu avesso. Esse pormenor é algo repetidamente evocado no romance: o avesso da tapeçaria, colocado às vezes como simétrico, às vezes como caótico. Tal detalhe é outro fator que aproxima a obra da

literatura carnavalizada; isso porque é parte das imagens carnavalescas o emprego de objetos ao contrário, como utensílios domésticos usados como armas, calças na cabeça e roupas pelo avesso. Essa utilização remete à excentricidade, categoria carnavalesca que representa a violação daquilo que é comum e geralmente aceito, deslocando a vida do seu curso habitual. Tal excentricidade pode ser lida a partir do próprio título do romance: a definição de “manual”, segundo o dicionário, é um pequeno livro que contém noções de uma matéria, técnica ou uso de um produto (MANUAL, 2015). O livro, primeiro e obviamente, não se trata de um manual. E, mais do que isso, questiona manuais. Exemplo disso está na ironia com que se coloca a cartilha escolar na narrativa, de modo em que se critica principalmente seu método exaustivo de repetição sem reflexão, ilustrado em mais de um momento com o dito popular *água mole em pedra dura tanto bate até que fura*. Ademais, também é importante reiterar o caráter excêntrico da própria forma do romance: o livro é um grande desvio dentro da literatura brasileira, vinculada em grande parte a uma tradição de caráter mais realista.

Outro aspecto importante que liga *Manual de tapeçaria* à carnavalização é o fato de que, durante o carnaval, é estabelecido um contato familiar em que não há distância entre os homens, em que se dá uma vivência carnavalesca com leis próprias, sem divisão entre atores e espectadores, eliminando, assim, hierarquias. Nesse sentido, são emblemáticos alguns momentos do romance. Em um desses, há uma referência direta ao carnaval e às suas leis próprias:

A chaga: como conviver com um mundo, carnaval perpétuo, *subvertidas as leis*, empanados os tostos e as intenções, as máscaras feitas rainhas do dia e da noite, e junto com os panos e disfarces, instrumentos indispensáveis à conivente convivência? As barganhas de todo dia e os acordos vergonhosos; a cessão das ideias e das crenças. A modulação das vozes medíocres invadindo o espaço lúcido. As luzes se apagando: a escuridão, mais envolvente, persuade as consciências. A alienação, as posições egoístas, onde os “seus” problemas se resolvem. Coroando tudo isso, a arrogância de uma versão oficial, plana, lisa, sem ondas máculas nódoas, nem desdouro deslustre labéus: a uniformidade, a cartilha, a imposição, a pirâmide fracionada por ordem de el-rei e seus escrevente, que assim (LACERDA, 1986, p. 173, grifo nosso).

Também sobre a cosmovisão carnavalesca, é essencial ressaltar a principal de suas ações, conforme aponta Bakhtin: a coroação bufa, seguida sempre do posterior destronamento do rei do carnaval. Nesse ritual, reside o núcleo dessa cosmovisão: “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 107), o que reforça o caráter biunívoco das imagens carnavalescas (juventude e velhice, benção e maldição, elogios e impropérios). No romance, a coroação bufa se manifesta na personagem da professora:

Durante anos eu recusei e recusei cargos importantes porque acreditava que o professor inteligente tem que estar em turma, construindo consciências. Chegou, no entanto, um momento, em que acreditei. Acreditei que podia mesmo fazer algo. O ministro era amigo de meu pai, de longa data, homem íntegro, eu sabia. Aceitei o cargo porque tive, Jomar, tive a crença da mudança, mais ou menos pausada, programa pra *cinco anos*. Acreditei, Jomar. E esbarrei em elásticos fios arditos. Agora, estou tão cheia que sou capaz de reunir meus fios num saco embolorado, carregar tudo e dar o rolo pra Átropos cortar (LACERDA, 1986, p. 184, grifo nosso).

A coroação-destronamento expressa ao mesmo tempo a inevitabilidade e a criatividade da mudança e da renovação, bem como a relatividade de qualquer regime, ordem social, poder ou posição hierárquica. Dessa coroação é inseparável a perspectiva do futuro destronamento – desde seu início ela é ambivalente, assim como um nascimento que carrega em si a morte porvir. Se no momento da coroação, no entanto, símbolos, roupas e acessórios de poder são entregues ao coroadado, no rito de destronamento ele é despojado de suas vestes reais e ridicularizado. Em *Manual de tapeçaria*, não há momento que evoque propriamente ao rito de coroação – a posse do cargo como assessora do ministro. Ainda assim, o fato remete àquele da cosmovisão carnavalesca, pois assume, desde o início, o seu término – em cinco anos, conforme o trecho citado. No entanto, esse destronamento acontece antes do esperado, visto que a professora é repentinamente demitida. O próprio ministro é quem a dispensa, por meio de uma carta:

Ela ainda não se refizera do mal-estar causado por aquela demissão inesperada, à traição mesmo. Sem um aviso, nenhum anúncio, súbito, ela em meio a seu trabalho [...]. Chegara a sua sala, encontrara o envelope “urgente”, “confidencial”, lacrado sobre a mesa. A razão reagia àquele aviso espúrio de uma exoneração. “Que deslealdade! Podia, ao menos, ser de frente” (LACERDA, 1986, p. 203).

Logo, a demissão se dá de forma humilhante, conforme o destronamento tradicional de uma coroação bufa. Também é importante destacar que, usualmente, é coroado o antípoda do verdadeiro rei – um escravizado, um bobo. No caso do romance analisado, se coroa justamente uma professora das séries iniciais do ensino básico. Tal profissão, à época da publicação – e ainda atualmente – vinha sofrendo com a depreciação do seu prestígio profissional e com as condições precárias de trabalho. Tais circunstâncias são parte da já mencionada denúncia social apresentada no livro. Além disso, o fato de não ser atribuído um nome à personagem também pode ser compreendido como um elemento que ratifica essa posição desvalorizada. Após seu desligamento do ministério, a personagem decide voltar para sala de aula, completando assim o processo de coroação-destronamento em que este último também significa o restabelecimento da ordem primeira. A imagem do destronamento, ainda segundo Bakhtin (1981), é transposta para a literatura com maior frequência, visto que é nesse ritual que se manifesta com melhor nitidez a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, além da imagem da morte como criadora. É parte também das imagens carnavalescas, de maneira geral, a ambivalência já apontada no ritual de coroação-destronamento. Conforme o teórico russo, todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobando os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte, benção e maldição, elogio e insulto, juventude e velhice, face e traseiro, tolice e sabedoria. São características do pensamento carnavalesco as imagens em pares, escolhidas de acordo com as oposições e contrastes (alto e baixo, gordo e magro), mas também pelas semelhanças (sósias, gêmeos).

Nesse sentido, o romance uma vez mais se aproxima da cosmovisão carnavalesca apontada por Bakhtin. Isso porque o foco está sobre o par professor-aluno, dupla que carrega simultaneamente o contraste e a proximidade. Tal aproximação é posta em evidência por meio da recorrente evocação ao espelho – símbolo da reciprocidade das consciências em que a verdade é refletida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). Esse objeto, repetidamente mencionado durante a obra, ganha maior relevo nos momentos finais da narrativa, quando surge com maior frequência. Diz Jomar: “não autorizo você a dizer nada. só queria o conselho, reto guiar, você tem tenência. então era preciso ouvi-la, saber. ou será que eu só queria colocar assim essas coisas, pra *você, professora, meu espelho do outro lado?*” (LACERDA, 1986, p. 218, grifo da autora). Pouco mais adiante, o mesmo

personagem afirma: “explica pra eles que você foi minha professora *e a gente tem uma afinidade de espelho*” (LACERDA, 1986, p. 221, grifo da autora). O espelho, dessa forma, assume o papel de ligação e correspondência entre o par professora-aluno. Ademais, quando se especula sobre o que teria iniciado o incêndio que matou Jomar, é mencionado o reflexo de uma mulher no espelho. O episódio, bastante ambíguo, deixa indícios ora que o fogo teria sido causado pelo próprio personagem, ora pela suposta mulher.

Ainda sobre a circunstância da morte de Jomar, mais uma aproximação com Bakhtin é possível: o fogo, segundo o teórico, tem uma imagem bastante ambivalente no carnaval. Neste, o fogo é responsável ao mesmo tempo por destruir e renovar o mundo. No romance, é após a morte do personagem que a professora decide retornar à sala de aula, onde encontra vários filhos de Jomar: “Está emocionada como nunca: reconheceu na turma vários filhos de Jomar com as várias mulheres que a ele deram e tomaram fios e carregaram o ventre fecundo” (LACERDA, 1986, p. 227). Ainda que a passagem possa ser lida de maneira metafórica – em que as crianças não seriam necessariamente filhas de Jomar, mas de uma realidade semelhante à dele –, é possível pensar na presença desses “filhos” como parte de um processo de renovação. A morte de Jomar, tal qual acontece na cosmovisão carnavalesca, carrega em si o elemento que destrói, mas ao mesmo tempo renova. Isso fica expresso pelos novos alunos que dão continuidade e recuperam a existência de Jomar – um dos primeiros alunos da protagonista em seu início de carreira. A professora volta a essa profissão, e com isso ela própria também se renova:

Não havia outra coisa a fazer e a professora cumpre o traçado: vai voltar por onde começou. Busca no tempo a escola pequena, perdida na favela, retoma turmas das primeiras sérias: “quero ser ingênua de novo, quero acreditar que se eu me empenhar muito meus alunos aprenderão apesar de tudo contra tudo e serão alguém na vida, capazes de não deixarem os seus fios darem nó” (LACERDA, 1986, p. 227).

3. Considerações finais

Manual de tapeçaria é um romance que poderia ser lido a partir de múltiplas e diversas perspectivas e linhas teóricas. A abundância de diferentes elementos simbólicos, das críticas sociais e de diferentes aspectos de sua composição textual, por exemplo, permitem inúmeras outras abordagens. O exame dessas particularidades, feito apenas em parte neste trabalho,

não pretendeu esgotar a obra, que é de grande riqueza e merece, inclusive, estudos mais extensos. Dito isso, torna-se curioso o fato de o romance de Lacerda ser tão escassamente explorado pelas pesquisas dos estudos literários. Este artigo, assim, buscou trazer uma contribuição para a leitura dessa obra, mas também, e principalmente, para o seu estudo a partir de uma fração importante do trabalho de Bakhtin. Os postulados do teórico russo, ao serem colocados em diálogo com o romance, mais uma vez se confirmam como atuais e legítimos, o que fica evidenciado pela profícua discussão a respeito dos aspectos da literatura carnavalizada presentes na obra de Lacerda. Ainda cabe pontuar que, mesmo a partir apenas dos estudos de Bakhtin, outras especificidades poderiam ser examinadas de forma oportuna. Exemplos disso são as particularidades do grotesco e o conceito de plurilinguismo, encontrados nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, respectivamente.

Mesmo considerando que, na prática, nenhum gênero é puro, o texto de Lacerda leva eleva essa possibilidade. Isso porque a autora faz da utilização de diferentes gêneros intercalados não só uma possibilidade do romance, mas o fundamento de um texto que se propõe ao formato de um tapete, tecido por fios desiguais e mesmo destoantes, mas que acabam por formar um todo harmônico de sentido. Esse aspecto, o mais evidente em uma primeira leitura, não é, no entanto, o único que liga *Manual de tapeçaria* à literatura carnavalizada. A obra contém diversas outras características que a vinculam com a origem do próprio romance no campo do cômico-sério – gênero que é marco inicial da digressão histórica proposta por Bakhtin. Dentre essas, resalto a presença de personagens mitológicos em uma narrativa que, conforme as particularidades do cômico-sério, não está vinculada à lenda, mas ainda assim faz uso das fábulas dos mitos. Destaco, também, a coroação bufa; apesar de não ser totalmente fiel ao seu formato tradicional, é uma passagem que adquire grande relevância quando colocada em relação com os demais componentes da cosmovisão carnavalesca presentes no livro. Com essas observações, é posta em relevo a percepção de que, a *archaika* do gênero romanesco, conforme havia constatado Bakhtin, segue presente no desenvolvimento da literatura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa Silva et al. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1992?].

MANUAL. In: PEQUENO dicionário Houaiss de lexicografia. São Paulo: Moderna, 2015.

LACERDA, Nilma Gonçalves. *Manual de tapeçaria*. Rio de Janeiro: Philobiblion: Fundação Rio, 1986.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

Recebido em: 23 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 21 de julho de 2021.



O caráter artístico da obra *A costela de Adão*, de Berilo Neves, pelos pressupostos da Estética da Recepção

The artistic Character of the work A costela de Adão (The Adams' Rib), by Berilo Neves, by the assumptions of Reception Aesthetic

Cleane da Silva de Lima

Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, Piauí / Brasil

necah.lima@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4114-3924>

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, Piauí / Brasil

dbuenosaires@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-1593-4952>

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o caráter estético da obra *A Costela de Adão*, de Berilo Neves, pelos pressupostos da Estética da Recepção. O estudo se utiliza de pesquisas bibliográfica e hemerográfica, pelo método hipotético-dedutivo, com os teóricos basilares Jauss (1994), Iser (1999) e Zilberman (1989) que discutem a recepção e o caráter estético do texto literário. Portanto, *A Costela de Adão*, uma das obras mais lidas e comentadas no Brasil no início do século XX, obteve rápida recepção, além de se destacar no cenário literário brasileiro no período de seu nascimento e após seu surgimento, conquistando um grande público leitor.

Palavras-chave: *A costela de Adão*; Recepção; caráter estético.

Abstract: The goal of this work is to analyze the aesthetic character of work *A Costela de Adão (The Adams' Rib)*, by Berilo Neves, by the assumptions of Reception Aesthetic. In the study bibliography and hemerographic researches were used by the hypothetic deductive method, with basic theorists Jauss (1994), Iser (1999) and Zilberman (1989) who discuss the reception and aesthetic character of literary text. Therefore, *A Costela de Adão (The Adams' Rib)*, one of the most read and commented work in Brazil in the 20th century, got a fast reception, besides standing out in Brazilian Literature during and after the emergence, conquering a large readership.

Keywords: *A costela de Adão*; Reception; Aesthetic character.

1. Introdução

A literatura proporciona desejo, criticidade, liberdade que são despertados pelo texto literário a partir do conhecimento de mundo e das experiências de vida do leitor. Nesse sentido, o caráter estético e artístico do texto literário ocorre quando o leitor experimenta, podendo a obra atender e/ou romper os seus horizontes de expectativas. Dessa forma, o receptor é um importante agente para a história da literatura, para a concretização e atualização da obra literária, bem como da recepção do texto num espaço de tempo diacrônico ou sincrônico.

Nessa perspectiva, a recepção do texto literário se realiza quando ocorrem reações, como: frustrações, satisfação ou questionamentos, as quais proporcionam ao leitor a possibilidade de reconhecer o caráter estético da obra e construir um novo juízo sobre o que foi lido, assim como conhecimentos, sentidos, além de difundi-la.

Considerando a repercussão literária, a Estética da Recepção, postulada por Hans Robert Jauss (1994), destaca o leitor como responsável pela audiência, atualização da obra literária, produção de sentidos e diálogo entre texto e leitor. Nessa perspectiva, este artigo analisa o caráter estético da obra *A Costela de Adão*, do escritor piauiense Berilo Neves, com o estudo da narrativa “O sr. Carlos Autogenico”, por ser um conto que conversa com os demais que compõem a obra. O trabalho é dividido em dois tópicos, os quais exploram a teoria mencionada e a recepção da referida obra mediante a imprensa no início do século XX.

2. Literatura e Recepção

O estudo sobre a recepção do texto literário e a relevância do leitor para a literatura se intensificaram com os estudos de Hans Robert Jauss, que apresentou na Universidade de Constança, na Alemanha, por meio de sua aula inaugural *O que é e com que fim se estuda história da literatura?*, nos anos 1960, expondo quatro premissas e três teses referentes à recepção e história da literatura com o propósito de lançar uma nova forma de se pensar o texto literário e o leitor como fator essencial para a vida da obra literária, bem como a atualização dela. Em 1969, Jauss publicou o livro *A História da Literatura como provocação à teoria literária*, apresentando a Estética da Recepção.

Nesse contexto, Jauss (1994) apresentou em suas quatro premissas e três teses, de forma metodológica, a história da literatura e seus diferentes aspectos, contribuindo para a compreensão do valor e da audiência da

obra pelo leitor, pois é no diálogo entre obra e receptor que se estabelece o caráter estético do texto literário. Ao atribuir ao leitor um papel importante na literatura, Jauss (1994) criticava as teorias anteriores, em especial o Formalismo Russo e o Marxismo, por relegá-lo a segundo plano.

Nesse sentido, para Jauss (1994), o texto literário interage com o leitor, mediante traços que despertam a lembrança daquilo já vivido. Nem sempre a obra se apresenta como novidade, mas permite ser experimentada por quem a lê. Por essa razão, o receptor adentra no texto com todas as suas percepções e conhecimentos, construindo juízos estéticos e promovendo a audiência da obra.

A atribuição do caráter estético a uma obra literária ocorre por meio “dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão” (JAUSS, 1994, p. 07-08). A obra consegue sua audiência pela forma como dialoga com o leitor, podendo atualizar, ou seja, concordar, discordar ou resistir mediante a leitura.

O leitor de Jauss, ao apreciar a obra de arte, imerge nela, vivendo-a esteticamente. A compreensão se constrói na medida em que há distanciamento de sua vida real, mediante a reflexão sobre o que foi lido. Dessa forma, acontece a experiência estética devido ao liame entre o texto e o leitor, por meio da subjetividade suscitada pelo texto.

O leitor, para construir o sentido do texto, apoia-se em seu horizonte de expectativa, que diz respeito a seus conhecimentos sociais, históricos, literários, ideológicos e compreensão de sua vida cotidiana. A obra pode provocar emoções até então desconhecidas, seja pela forma proposta ou pelos assuntos expostos, possibilitando reações múltiplas, por exemplo, espanto, curiosidade, frustração, entre outras, despertadas pelo assunto abordado, produzindo a audiência do texto.

Conforme Jauss (1979, p. 69), “a experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”. A fruição compreensiva e a compreensão fruidora refletem sobre a construção do conhecimento por meio do prazer, assim como também o prazer contribui para a obtenção do conhecimento. Logo, a experimentação do texto possibilita que a obra seja esteticamente vivenciada pelo leitor, construindo seu caráter artístico.

Nesse contexto, o texto literário provoca, no primeiro diálogo com o leitor, a compreensão sobre o que foi lido por meio de sua inquietude e questionamento sobre o assunto que lhe seja, ou pareça, familiar ou estranho. Desse modo, sua fruição estética ligada à imaginação, satisfação e liberdade possibilita que se construam juízos estéticos sobre a obra,

mediante questionamentos a seu respeito e sua realidade social, produzindo sua criticidade e conhecimento a partir da experimentação da obra literária.

O horizonte de expectativa da obra, para Jauss (1994), permite determinar o seu caráter artístico por meio das reações e ações geradas pelos leitores. Dessa maneira, o caráter estético do texto ocorre quando produz algum efeito no leitor, possibilitando novos juízos estéticos ou mudanças de pontos de vista.

Conforme Jauss (1994), a recepção do texto literário pode ocorrer no período de seu nascimento ou posteriormente. Destarte, pode acontecer o distanciamento estético, por conta dos assuntos, na obra, serem desconhecidos ou considerados tabus pelo público, possibilitando o rompimento do horizonte de expectativa do leitor, forçando-lhe a compreender o que leu ou havendo uma resistência em relação ao conteúdo. Isso põe em prova seus conhecimentos, ideologias, suas próprias convicções sobre o mundo e propicia o caráter estético da obra. Assim, também pode haver a redução do horizonte de expectativa do leitor, quando a obra não é capaz de mover, provocar estranhamento, nem permitir questionamentos e frustrações mediante o que leu, apenas acomoda o já familiarizado.

Uma obra, em seu período de nascimento, pode restringir-se a um público limitado ou não. Nesse sentido, os horizontes de expectativa, tanto do leitor quanto da obra, nem sempre convergem. Um dos motivos pode ser a compreensão da temática da narrativa considerada como um tabu. Essas considerações demonstram que nada impede uma obra de ser amplamente lida e difundida entre os leitores, depois de muitos anos da sua publicação.

Por esse viés, a obra possibilita uma identificação com o leitor, podendo agradá-lo, satisfazê-lo ou frustrá-lo. Desse modo, há uma ação do receptor sobre o texto por intermédio das experiências estéticas ocorridas por outros textos literários que propiciam novos conhecimentos sociais e literários.

O caráter estético de uma obra literária está relacionado não somente às reações, mas também ao conhecimento social, histórico ou íntimo do leitor, frente às emoções que a obra pode desencadear nele mediante o contato com outras obras. Sendo assim, são critérios que qualificam uma obra pelo diálogo entre ambos; os assuntos dos textos, muitas vezes, transformam a visão crítica do leitor, ao promover uma compreensão maior do mundo e de si, provocando sentido e reconhecimento no meio social e literário.

Por conseguinte, para Jauss (1994), todo texto lança perguntas para obter respostas, sejam de imediato ou não, promovendo a construção de sentido e a ressignificação do texto. Ao longo do tempo, a pergunta e a resposta vão sendo atualizadas mediante a cultura e a sociedade do receptor.

Dessa forma, os assuntos abordados no texto acarretam questionamentos que possibilitam ao leitor conhecimento; este é produzido pela identificação ou frustrações das expectativas, através das quais ele constrói seu próprio ponto de vista sobre o que foi lido. Para Zilberman (1989), o leitor é fundamental para a recepção do texto literário, pois há uma conexão entre o seu mundo social e o mundo fictício do texto, que são experimentados por ele. Logo, o receptor transgride o texto, sendo capaz de lhe atribuir sentido, ressignificá-lo, atualizá-lo por meio de sua vivência, promovendo o seu caráter estético.

As contribuições feitas pelo leitor para a atualização da literatura são realizadas por meio do prazer e experiência estética do texto. Desse modo, o juízo estético sobre a obra em cada época constrói a sua qualidade estética, que é produzida a partir da recepção do texto em cada tempo, sendo formada pelo processo sincrônico, que a estuda em cada período, tomando pontos de vista diferentes de leitores, cujas somas caracterizam o processo diacrônico.

As interpretações sobre as obras literárias vão sendo construídas ou reconstruídas pelos leitores por meio de seus costumes e do aparecimento de novas ideologias. Esses fatores ampliam a percepção estética, desdobram a criatividade do autor, pelo efeito estético gerado no receptor e pela audiência das obras.

Conforme Jauss (1994), determinada obra que ao longo do tempo recebeu um tipo de recepção pode ser vista de uma forma diferente na atualidade, havendo uma nova percepção. A primeira recepção não é negada, podendo ser percebida e estudada em um período sincrônico, assim como na diacronia dela.

Nessa perspectiva, a recepção do texto literário pode ocorrer por meio dos aspectos diacrônico e sincrônico relacionados ao fator social, o qual é associado à experiência cotidiana do leitor, de suas vivências atreladas ao conhecimento de mundo que permite a ele experimentar a obra.

A obra literária pode construir um sólido público leitor, promovendo sua recepção e audiência ao longo do tempo. Ela possui brechas, permitindo ao leitor adentrá-la com sua experiência estética, de vida e referências. Para Iser (1996), o lugar vazio permite ao leitor atuar no texto, havendo engajamento dele com o mundo da obra mediante sua própria compreensão de arte, que, por sua vez, pode ser comparada com aquilo que ele já tenha visto ou sentido pelos traços familiares, possibilitando-lhe experimentar a catarse do texto, o que também faz Jauss (1994, p. 28) afirmar que

em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há “um saber prévio”, [...], com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experienciável.

O leitor capta por meio das obras aquilo que já está à margem ou não de seu conhecimento. Dessa forma, possibilita reações que são desvendadas não somente no ato da leitura, mas pelas suas construções de representações de fatos familiares, ou seja, pelo mundo, pelo modo de vida, por leituras feitas e apreendidas por intermédio da obra, as quais lhe permite por suas projeções de desejo, ou mesmo, a partir dela, emancipar-se enquanto sujeito social.

Lima (1979, p. 24) compreende que o “[...] texto literário e artístico tem, pois, como primeiro efeito converter o habitualizado em estranho. [...]”. Nessa percepção, a literatura, precisamente o texto literário, provoca a distinção entre a linguagem do dia a dia do leitor com a dos textos. A escrita literária é mais poética, metafórica e cheia de sentidos, havendo a necessidade de se desprender da do real, utilizando fatos da sociedade de forma verossímil e imaginativa para o leitor, o que lhe possibilita construir seu juízo estético e crítico.

Com isso, pode-se dizer que a obra possibilita ao leitor uma conexão com os fatos sociais, literários e históricos por meio das lacunas deixadas para serem completadas. A partir disso, o leitor constrói o sentido por intermédio de suas expectativas e curiosidades. Logo, o texto literário

é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-la. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. (ISER, 1979, p. 107).

O leitor compreende o texto por sua proximidade com os fatos sociais sem, necessariamente, encarar o assunto como real, mas como uma construção, um jogo em que a obra se conecta com o receptor, envolvendo-o no assunto abordado pela obra. O efeito estético ocorre pelas reações dos leitores surgidas por meio daquilo que foi lido, ponto crucial do sentido e caráter estético da obra.

Com essas abordagens e intervenções do receptor, a obra literária recebe notoriedade e se firma no cenário literário, amplia sua circulação no meio social e audiência proporcionadas pela conquista do seu público leitor. O tópico seguinte analisará o caráter estético de *A Costela de Adão*, por meio do conto “O sr. Carlos Autogenico”, a partir dos pressupostos da Estética da Recepção.

3. Caráter estético na obra *A costela de Adão*, de Berilo Neves

O escritor Berilo Neves nasceu em 1899, na cidade de Parnaíba, no Estado do Piauí. Faleceu em 1974 na cidade do extinto Estado da Guanabara, no Rio de Janeiro. O autor foi jornalista, contista, poeta, crítico literário e farmacêutico. Trabalhou em muitos jornais e revistas do Rio de Janeiro, como *Jornal do Commercio*, *Careta*, *Fon-fon*, entre outros. Neves se destacou na literatura escrevendo suas narrativas sobre assuntos sociais e corriqueiros, em especial sobre a mulher.

A obra *A Costela de Adão*, publicada em 1929, tornou-se uma das obras mais conhecidas da época, sendo lida e discutida nos meios de imprensa por escritores, críticos literários, leitores que participavam de revistas, jornais, entre outros, conquistando um público leitor sólido.

A construção dos contos de Berilo Neves está voltada a fatos sociais, no que diz respeito à vida cotidiana ainda no início do século vinte, por meio dos assuntos polêmicos que rodeavam a sociedade carioca. As temáticas de suas histórias versam em torno da ciência e do público feminino, com suas invenções tecnológicas, higiene, traição e ambição. Os textos contam com personagens que variam do grão de areia, micróbios, jornalistas, cientistas, diabo a homens sintéticos e mecânicos que povoam as histórias por meio da guerra dos sexos desde o paraíso. Para isso se utiliza de personagens chave (Adão e Eva) que se ligam a todos os demais na obra.

A linguagem e os acontecimentos nas narrativas da obra são bem articulados com os assuntos do cotidiano do leitor. Os textos se utilizam de figuras de linguagem como metáforas e comparações que figuram uma sociedade abastada e moderna com costumes e ciências avançadas, mas ao mesmo tempo tradicionais. Tudo isso em um mundo tecnológico, com fabricação de homens e o desejo da extinção das mulheres.

Os narradores são quase todos narradores-personagens, contando suas experiências e apresentando personagens masculinos, às vezes como

vítimas, sendo que nos contos da obra não há nenhum narrador feminino (todos masculinos). As mulheres, desde a expulsão de Adão e Eva do paraíso, perturbam os homens, causando-lhes uma mágoa que ainda não foi perdoada e nunca será. Por essa razão, é como se houvesse obrigatoriamente a necessidade de extingui-las em virtude de sua desobediência e malícia. Referente ao autor e seus contos, o humor foi um dos elementos identitários em suas narrativas, pois

[...] a sua escrita tecia um jogo singular de seus pensamentos típicos de um autor humorístico, como o fora. E é isto que prova a tese que se constrói a seu respeito, quando se encontra, por exemplo, as suas participações em revistas cariocas com colunas típicas de galhardia, recheadas de frases de humor e de efeito. (CIARLINI, 2012, p. 226-227)

Os contos da obra tiveram audiência pelas temáticas audaciosas de um autor crítico e irônico. A investida nos assuntos instigantes para a época está intrínseca ao período de lutas femininas. Neves, por ser um autor humorístico, descreve a mulher de forma negativa em suas narrativas, angariando notoriedade pela forma como cita e expõe esses personagens, pela maneira como explora os conteúdos, os quais vão desde a invenção de métodos para descobrirem os pensamentos das pessoas, principalmente das mulheres, até a construção de um mundo composto apenas por homens.

Na obra, percebe-se que os costumes reduzem as mulheres a seres que deveriam ser controlados pelos homens, porém estes não conseguiam, de fato, livrar-se delas. Existe sempre um personagem falando a respeito delas, por mais que o objetivo fosse eliminá-las do mundo. Assim sendo, na obra é presente a ironia e o humor nos assuntos que os contos abordam numa vertente cotidiana, com conteúdos que versam sobre a futilidade e a ambição de alguns personagens, além do ódio às mulheres.

Consoante Jauss (1994, p. 31), “o horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público”. Desse modo, os horizontes de expectativa da obra e do leitor se cruzavam pelas temáticas sociais empregadas nos contos, por serem de conhecimento do público. Por outro lado, esses mesmos conteúdos provocavam reações como choque, questionamentos e surpresas nos leitores pela forma como Neves elaborava a linguagem, os assuntos polêmicos e a ciência nas narrativas.

Desse modo, a recepção da obra por parte dos leitores ocorreu pela forma como Neves descrevia os personagens e o enredo em seus contos. Com isso, pela proximidade dos fatos sociais e literários, o prazer estético do leitor possibilitou a audiência e o caráter estético da coletânea de contos, conseguindo um grande público composto, em sua maioria, por mulheres. Logo,

a recepção favorável dos escritos de Neves por parte de mulheres, incluindo feministas, mostra que a questão é mais complexa do que poderia parecer inicialmente. Não obstante a constante referência a Neves como ironizador das mulheres – ou talvez seja o mais coerente – elas eram não apenas uma temática preferencial, mas público leitor, se não seu principal, considerável. (LEMOS, 2014, p. 55).

As narrativas da obra de Neves estavam engajadas na condição social e representação dos personagens, em que o leitor podia perceber a semelhança com sua realidade, havendo uma fusão de horizontes de expectativas. Os temas estavam próximos do cotidiano do receptor, porém, com assuntos que mesclavam fantasias com humor, o que tornava os contos mais curiosos e assim atestavam seu valor estético.

Dessa forma, os leitores podem inserir na obra tudo aquilo que sua experiência de leitura e de mundo possibilite para o texto. Para Jauss (1994, p. 35-36), “se deve entender o texto – ou seja, de como entendê-lo ‘da perspectiva de sua época’ – encontra resposta sobretudo destacando-o do pano de fundo daquelas obras que ele, explícita ou implicitamente pressupunha serem do conhecimento do público seu contemporâneo”, corroborando a construção do sentido da obra por meio de sua própria experiência estética em contato com o texto.

A obra pode ter um novo sentido, mediante o ponto de vista do leitor sobre aquilo que já tinha construído ou estava sendo reconstruído, o qual pode ser modificado pela nova forma de pensar sobre o assunto lido. A obra de Neves obteve recepção rápida por responder aos propósitos do público leitor. Além de questionamentos, também possibilitou às mulheres perceberem a visão social a seu respeito em relação à figura masculina.

Nessa perspectiva, para Aguiar (2007), o prazer estético acontece quando o leitor é participante e ativo na obra, produzindo a recepção dela. Assim sendo, quando o horizonte de expectativa dele é confrontado com o da obra, é-lhe permitido mais conhecimento, bem como novos posicionamentos sobre os assuntos que o cercam, possibilitando mudanças de opinião e a construção de juízos sobre o texto literário e sobre si. Nessa perspectiva, de acordo com a *Revista da Semana* (NOTÍCIAS, 1929, p. 29),

os contos da Costela de Adão abordam em geral problemas científicos e até ultra-científicos, para os transformar em páginas encantadoras de fantasia e de espírito. [...]. Para assim dar que fazer à imaginação — à sua e à dos leitores — forçoso lhe era possuir um vasto e seguro systema de conhecimentos.¹

Para a produção dos assuntos dos contos, Neves utilizou seu conhecimento científico, da imprensa e de sua participação nos círculos literários, construiu uma literatura cheia de lacunas com conteúdos que interessavam aos leitores. O autor conquistou críticos e leitores, os quais interpretavam seus contos pelo viés científico, crítico, em especial, pelo humorismo contido neles. Assim,

esse é de facto o modernismo, isto é, o espírito da época. O autor reflete o seu meio, o seu tempo; tem as mesmas paixões, as mesmas ansias que os seus contemporaneos. Olha para traz sem retrogradar, contempla o presente dormir, ou encarar o futuro sem delirar. O modernismo das idéas e não das formas. (O MODERNISMO, 1932, p. 14).

Os contos de Neves contêm assuntos corriqueiros que podem seduzir os leitores, sendo marcante no livro a presença de temas sociais da época, cujos diálogos com fatos triviais propiciam fantasia e abordagem de curiosidades por intermédio dos traços cômicos presentes nas narrativas. Desse modo, muitos leitores da obra divulgavam suas críticas por meio da imprensa:

Alguns contos do livro são verdadeiramente deliciosos pelo que contêm de absurdo e de imprevisto [...] ‘A costela de Adão’ é, sem duvida, um livro bem nascido para a publicidade, e que ha de estar em vespasas de esgotar-se nas livrarias – taes as multiplas seducções que offerece a todas as espécies de leitores. (O MOVIMENTO, 1929, p. 04)

Dessa forma, a recepção da obra de Neves acontece pelas reações que a obra permite ao receptor por meio do prazer estético que se realiza quando a experimenta. Por conseguinte, este dialoga com a narrativa possibilita ao leitor sentimentos de satisfação ou não, tornando-o livre para interpretar ou ressignificar o texto, além de construir o seu caráter estético.

¹ A grafia das citações dos jornais, revistas e do conto é a da época em que foram publicados.

Os textos de Neves permitem ao leitor criar uma imagem sobre os personagens e os ocorridos por meio de assuntos sociais e religiosos. Conforme Humberto de Campos (1929, p. 2),

no primeiro conto, ‘A Costela de Adão’, que dá nome ao livro, descreve o sr. Berilo Neves, de acordo com a *Geneses*, e em desacordo com o texto dos demais, que se baseiam ou simulam basear-se na ciência, os primeiros dias do Homem, até à sua violenta expulsão do Paraíso. Conhecendo, provavelmente, o ‘Diário de Adão e Eva’, e que é impossível abordar o assumpto sob o ponto de vista do ‘humour’ depois de tratado por Mark Twain, fez com elle as paginas mais cuidadas do seu livro, senão como idéa, ao menos como estylo.

A criação literária de Neves pode provocar no público uma interação, que permite a participação do leitor, possibilitando criar suas imagens sobre os personagens e a narrativa por seu conhecimento de mundo. Por conseguinte, o diálogo do texto com o leitor está na condição da comunicação entre ambos, em que a obra lhe disponibiliza diferentes e variadas sensações, as quais corroboram referências de vida e de leituras. Logo, conforme Iser (1996, p. 75), “[...] deve ser por isso imaginado. E é nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter afetivo”.

O leitor pode compreender, por meio da obra, os fatos sociais de sua vida, como também os do texto mediante a fruição estética que ocorre no ato da leitura, cuja construção de juízos estéticos e criticidade são reveladas sobre algo. O leitor, a partir da recepção e audiência da obra, possibilita a criação de valor estético e artístico atribuindo-lhe sentido. Sobre os contos de Neves,

além de attrahentes pelas particularidades que definem esse difficil genero de literatura, são ainda de grande utilidade para seus leitores, dados os conhecimentos scientificos que, de quando em quando, ressaltam de sua leitura. Essas páginas vasadas de ironia, ferreteam, os mais das vezes, o espírito feminino. (NASCIMENTO, 1930, p. 04)

Nesse sentido, a escrita de Neves se torna instigante devido aos conteúdos serem considerados tabus pelos leitores, por exemplo, o ódio de alguns personagens masculinos contra os femininos. Além disso, ele usa uma linguagem maliciosa, que se utiliza de assuntos curiosos como a ciência a partir de fatos ficcionais que lhes interessam, permitindo assim interação e comunicação entre obra/leitor.

Dessa forma, o conto “O sr. Carlos Autogenico” apresenta fatos corriqueiros das descobertas científicas do século vinte, com uma dose de exageros e fantasias. Neves, no conto, utiliza metáforas e comparações que

estão visceralmente ligadas aos comportamentos dos personagens como o cientista, o jornalista, o homem mecânico e as mulheres. Há, na narrativa, invenção de um homem totalmente construído sem os prejuízos de uma vida mundana, uma tentativa de se pensar o mundo sem o sentimento mais afetivo: o amor.

Nesse sentido, a recepção do leitor pode construir o sentido do texto, mediante o efeito estético, este que só ocorre quando a obra é experimentada por ele e que por essa razão, produz reações e conhecimento em quem lê. Consoante Jauss (1994, p. 57, grifo do autor), “de tudo isso, conclui-se que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte de *representação*”. Logo, as reações do receptor sucedem por meio dos sentimentos, ligados direta ou indiretamente a sua vida, ancorados nos traços familiares e de suas vivências, concretizando a interpretação da obra realizada por intermédio da imagem produzida por referências que o leitor faz dos fatos contidos no texto.

O leitor vai sendo guiado pelos jogos de sentido que se encaixam nesses personagens, pois o sentido da narrativa é construído pela imagem que ele faz por seus conhecimentos sobre robôs e suas curiosidades. Desse modo, nas primeiras páginas, o narrador descreve de forma poética, a situação da chegada do homem mecânico.

A noite caia, mole e humida como um farrapo de renda preta que se soltasse do céu. A avenida, àquela hora era uma imensa floresta carregada de frutos de luz e atulhada de barbaros que desdenhavam da sua beleza estonteadora. A’ luz dos focos electricos até as pequeninas pedras do passeio pareciam estadear-se como joias raras, fixadas no engaste brutal do concreto. (NEVES, 1936, p. 107).

Nas primeiras descrições, há a imagem formulada sobre o determinado ambiente e a noite da chegada do homem mecânico. A construção da narrativa é guiada pelos detalhes do ambiente, possibilitando ao leitor imaginar a paisagem da rua com seu aspecto moderno e pela exposição dos traços do local. O ambiente exposto minuciosamente permite que se perceba a sua calmaria. Porém, com o sigilo interrompido por conta da vinda de um robô, é provocado um alvoroço na sociedade moderna e esta é corroída de curiosidade em ver o homem máquina – uma ciência revolucionária que revela um ser parecido com o homem em quase todos os aspectos. Por conseguinte, o jornalista descreve o encontro entre ambos:

Apertámos-nos as mãos. Estranhei que a delle fosse macia como se fora de carne humana. Não era, então, todo de aço o “homem mecânico”. A face devia ser moldada em parafina, porque tinha uma côr uniforme e uma certa plasticidade que lhe permite sorrir, embora com o mesmo rictus muscular, sempre. (NEVES, 1936, p. 108).

As curiosidades do narrador em querer perceber a textura da pele desse ser pode também induzir o leitor a experimentar o personagem mediante seus traços humanos por meio da imagem dele produzida pela e na sua imaginação. Nesse aspecto, o leitor pode construir a figura do personagem pelas reações e descrições do narrador ao analisar detalhes que culminam na formação de sua figura fictícia.

Alguns traços que não foram mencionados pelo jornalista tornam-se espaços vazios que o receptor vai preenchendo. Logo, os “[...] tais lugares vazios obrigam o leitor a dar vida própria à história narrada; ele começa a conviver com os personagens e a participar dos acontecimentos que os afetam” (ISER, 1999, p. 140). Com isso, o leitor pode construir os personagens por inferências sociais criando e complementando a imagem descrita pelo narrador.

Jauss (1994, p. 26) entende que a literatura “[...] como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros ao experienciar a obra”. No texto, o leitor de posse da narrativa pode desvendá-la, atribuindo-lhe sentido e ressignificando-a por aquilo que já conhece. Isso possibilita imagens construídas por meio do texto. Nesse caso, a figura de um robô já é de conhecimento e formado pelo imaginário do receptor, porém vai sendo alargada pelas informações que o conto disponibiliza. Logo, uma nova imagem é criada e experimentada.

Por esse viés, Jauss (1994) afirma que a experiência estética do leitor ocorre de forma livre, havendo emancipação, pois ele é competente o suficiente para examinar o texto e comprovar o valor e seu caráter estético. O leitor adentra no texto, dando-lhe sentido com base em fatos já vistos de modo que se familiariza com a tecnologia e as descobertas científicas de seu meio social. O conto dialoga com aquilo que ele já sabe. Destarte, o receptor pode mudar sua forma de pensar sobre algo tido em si como ideológico, mediante o conteúdo do texto.

Nesse contexto, outro aspecto a ser ressaltado é a configuração que ganham a ironia e o humor presentes na personalidade tanto do homem mecânico quanto do cientista (ambos odeiam as mulheres) visto que podem possibilitar e suscitar a curiosidade do leitor pelas críticas construídas por

eles, dirigidas ao sexo feminino, as mulheres apresentam-se como seres terríveis. Logo, o senhor Carlos Autogenico foi criado para ser indiferente às dores amorosas e às mulheres.

A curiosidade do jornalista se acentua no que ocorre quando o homem mecânico passa pelas mulheres, além de seu comportamento impassível. Ele é mais educado e inteligente do que os homens naturais, refinado, com o poder de armazenar muitas culturas diferentes. Conforme a entrevista do jornalista com o cientista, o entrevistado explica que o homem mecânico:

— Alimenta-se de energia electrica guardada em acumuladores especiais. Os seus músculos são de aço e os nervos, de platina. Quando começa a ficar neurasthenico mudamos-lhe os fios. Se pudesse fazer o mesmo às mulheres...Emfim, pouco trabalho me dá, a não ser quando os acumuladores começam a ficar vassios de energia. Então, enfraquece os olhos vistos e tem idéas sinistras, de suicidio, de melancolia. (NEVES, 1936, p. 109-110).

Como todo robô, percebe-se a capacidade de processar conhecimentos rápidos, ou seja, por mais que o homem mecânico seja feito de produtos químicos, sua aparência física e também emocional são semelhantes às do homem. Nesse sentido, seu comportamento é mundano, devido a uma peculiar questão: há um sentimento de indiferença às mulheres, o homem mecânico passa por elas sem emoção, ignorando-as. Por sua vez, é uma máquina controlada, já que age segundo as intenções e desejos do seu criador. Contudo, quando suas pilhas enfraquecem fica mais sensível à condição humana, tornando-se emotivo como os mortais. Para Lemos (2014, p. 77), “já em ‘O Sr. Carlos Autogenico’, Neves fala da produção industrial de um homem-mecânico capaz de inúmeras proezas, com a vantagem de estar isento de necessidades e complicações como o cigarro, a bebida, a mentira e o amor”.

Essas ideias vão de encontro à sensibilização do homem. As características são feitas por semelhanças humanas presas na condição de máquina. Assim, para o cientista “no dia em que todos os homens saírem das oficinas da Worman Electrit Company, terão desaparecido, do mundo, a dor, o crime, o suicidio, a desgraça, enfim”. (NEVES, 1936, p. 110).

Com esse intento, o leitor pode construir sobre a narrativa a percepção de uma sociedade controlada pelo desejo de poder do homem. Prontamente, o cientista almeja criar apenas homens, aspirando um mundo melhor sem mulheres, cujo entendimento remete ao mal. O texto permite ao leitor criar, por

meio do conto, a imagem das mulheres e como são analisadas pelos personagens, além de formular sua própria opinião sobre o que foi ou está sendo lido.

O leitor experimenta o texto literário a partir do diálogo entre ambos, cuja compreensão da narrativa se dá por meio das lembranças de fatos já familiarizados encontrados na obra. Logo, o texto, segundo Jauss (1994), suscita nele “a lembrança de algo lido ou vivido”. Os textos e os assuntos possibilitam ao leitor compreensão do mundo que o cerca, seja pelos seus preconceitos, forma de agir, crenças ou ideologias. São estes elementos que preenchem os vazios deixados e garantem sentido e caráter estético ao texto.

A experiência estética na obra em análise pode ser construída pelos sentidos dados ao texto mediante vivências acrescidas de conhecimentos do leitor sobre a ciência como melhoria para a vida do homem. Com isso, a narrativa prende a atenção do leitor e provoca reações e pontos de vistas sobre o assunto abordado, especialmente, no que concerne à figura feminina. Nas últimas páginas do conto, o homem mecânico aparece em algumas ocasiões não tão indiferente às mulheres, pois às vezes o cientista regula e mede sua capacidade de apatia.

[...] uma onda de perfumes encheu o quarto.

O “homem mecânico” levantou-se como se fôra movido por todas as pilhas interiores.

— Mulheres! disse, com a voz roufenha. Estou perdido!

Caiu na cadeira com um surdo rumor de molas que partem.[...] estava hirtto, numa solidez de aço[...] No interior, jaziam, em estilhaços, todos os vidros de pilhas... E um liquido amarelado, que parecia acido chlorhydrico, escorria pelo ventre do “homem mecânico” corroendo-lhe, lentamente, as fibras de aço...(1936,p. 111).

A “morte” do homem mecânico ou a ruína ocorreu pelo perigo que as mulheres representavam para os homens. Assim, mesmo que o senhor Carlos Autogenico tenha sido criado para não amar mulheres, não escapa delas. Ele sente medo e é arruinado por elas. No conto, a mulher atrapalha a vida do homem, provocando nesse ser sem coração uma disfunção de seu corpo ao liberar um líquido que sai de uma parte do peito como se fosse um coração danificado. Esse evento simboliza sua destruição provocada pelo sexo feminino, isso mostra que não era tão indiferente a elas.

A literatura de Neves, com base em seus contos, é construída nessa conexão entre a ciência e a ficção e permite ao leitor construir um paralelo entre ambas pelos assuntos presentes na obra. O receptor vai percebendo o humor na narrativa pelos exageros de como são abordadas as mulheres. Dessa forma, o conto pode possibilitar questionamentos sobre as estruturas

sociais de como esse público feminino era visto, ou mesmo representados pelos homens tanto em sua sociedade real como na ficção.

Nesse panorama, a obra *A Costela de Adão* conquistou notoriedade e audiência em todo o país. Divulgada em quase todos os jornais brasileiros da época de seu surgimento, comentada por diversos leitores, além de ser traduzida para outros idiomas como espanhol, polonês e italiano, conquistou nove edições, sendo reconhecida e lida em todo o país.

4. Considerações Finais

A recepção da obra *A Costela de Adão*, de Berilo Neves, ocorreu de forma rápida entre os leitores do início do século XX, conquistando, em trinta anos, nove edições para sua obra. Nesse sentido, a audiência do público leitor aconteceu pelos assuntos propostos pela obra, cujo diálogo com os fatos sociais da sociedade de seus leitores provocam reações por meio de narrativas instigantes e críticas.

A narrativa “O sr. Carlos Autogenico” destaca o avanço da tecnologia e constrói mulheres históricas, vistas como o mal da sociedade. Tal percepção também é referida nos demais contos, a partir de assuntos que propiciaram a construção do caráter estético da obra e sua rápida recepção nos círculos literários e sociais do país nas primeiras décadas do século XX.

Por esse viés, o leitor constrói o sentido e caráter artístico do texto a partir da interação entre ambos. Dessa forma, as temáticas apresentadas no texto podem divergir ou não da cultura literária e social dele, possibilitando desconforto, maturidade e cultura literária. Nesse sentido, a obra *A Costela de Adão*, no início do século XX, conquistou um vasto público pelos assuntos que disponibilizava aos seus leitores e por provocar reações por meio de narrativas curiosas e críticas que se dirigem à ficção científica e às mulheres.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura e conhecimento. *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 32, n.53, p. 26-41, dez. 2007.

CAMPOS, Humberto de. Berilo Neves: “A Costela de Adão”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, anno XXVIII, n. 10494, p.02, 20 mar. 1929.

CIARLINI, Daniel Castello Branco. *A face oculta da Literatura Piauiense*. Parnaíba: Editora Siearte, 2012.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Joannes Ketscher. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Joannes Ketscmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v.2.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.105-116.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LE MOS, Aline de Castro. *Gênero e ciência na ficção científica de Berilo Neves*. 2014. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à 2ª edição. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 09-36.

NASCIMENTO, Luiz de. A Costela de Adão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano LV, n. 82, 6 ab. 1930, p. 04.

NEVES, Berilo. *A Costela de Adão*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

NOTÍCIAS e comentário. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 14, 23 mar. 1929, p. 29.

O MODERNISMO de Berilo Neves. *O Malho*, Rio de Janeiro, anno. XXXI, n. 1520, 06 fev. 1932, p. 14.

O MOVIMENTO intelectual (crítica e informação literária). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano II, n. 255, 25 maio 1929, p. 4.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e a História da Literatura*. São Paulo: Ática S.A, 1989.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 1º de junho de 2021.



*Antônio José, uma tragédia fora de hora?*¹

Antônio José, a tragedy out of time?

Gabriel Esteves

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

gabrielesteves@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

Resumo: O objetivo deste artigo é, primeiro, mostrar que a tradicional avaliação da tragédia *Antônio José* (i. e., que ela peca pelo gênero conservador e pela forma versificada), exaustivamente repetida por inúmeros críticos e historiadores da literatura brasileira ao longo do século XX, não se confirma na prática, pois tragédias continuam existindo ao lado de dramas e melodramas até a segunda metade do século XIX nos dois lados do Atlântico, assim como composições em verso ao lado de outras em prosa. Em seguida, argumenta-se que *Antônio José* possui, apesar de se proclamar tragédia, inúmeras características ligadas à cena moderna e se insere perfeitamente no projeto romântico-eclético difundido por Gonçalves de Magalhães e outros entusiastas do nosso primeiro romantismo.

Palavras-chave: romantismo; ecletismo; drama romântico; história literária.

Abstract: The aim of this article is, firstly, to show that the traditional evaluation of the tragedy *Antônio José* (i.e., that it sins by its conservative genre and versified form), exhaustively repeated by countless critics and historians of Brazilian literature throughout the 20th century, is not confirmed in practice, because tragedies continue to exist alongside dramas and melodramas until the second half of the 19th century on both sides of the Atlantic, as well as verse compositions alongside others in prose. Then, it is argued that *Antônio José* possesses, despite proclaiming itself a tragedy, numerous characteristics linked to the modern drama and fits perfectly into the romantic-eclectic project spread by Gonçalves de Magalhães and other enthusiasts of our first romanticism.

Keywords: romanticism; eclecticism; romantic drama; literary history.

¹ Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

1. Introdução: o renovador sem força renovadora

Não é de hoje que as histórias da literatura brasileira, quase em sua unanimidade, têm retratado Domingos José Gonçalves de Magalhães, o líder incontestado do “romantismo inicial” (CANDIDO, 2000, p. 42) que dominou a primeira metade da nossa literatura oitocentista, como um “renovador sem força renovadora” (CANDIDO, 2002, p. 26), como um desbravador, em suma, de boa intenção e boas ideias, mas não tão boas que valesse imprimi-las. Já Silvio Romero (1888, p. 703), em 1888, escrevia que Magalhães compôs “verdadeiras ladainhas” às quais só bastava juntar o *ora pro nobis*, e que “nenhum poeta neste século [...] acumulou tanta prosa metrificada” (ROMERO, 1888, p. 698). Mal poeta, portanto. Romero (1888, p. 699) não deixou de reconhecer, por outro lado, que a obra do Visconde de Araguaia deveria ser estudada “com amor e interesse”, porque ele “foi um trabalhador” e porque “amou este país”. Haroldo Paranhos (1937, p. 39-40), dando vazão às opiniões dos seus predecessores, descreve os *Suspiros poéticos* como um volume “luxuosamente impresso e vazio de inspiração e ideias”, mas não poupa elogios à perseverança do poeta: ele merece “retomar definitivamente em nossa história literária a posição que lhe cabe de fundador do romantismo brasileiro” (PARANHOS, 1937, p. 43), pois “trabalhou à porfia para o engrandecimento de sua pátria” (PARANHOS, 1937, p. 42), devendo alcançar tão alta glória quanto foi grande o seu esforço para “despertar a inércia da nossa gente” (PARANHOS, 1937, p. 40). É essa também a opinião de Antonio Candido (2000, p. 49), para quem Magalhães é um “representante legítimo da nova escola e merece o título de fundador do nosso Romantismo”, ainda que sempre tenha sido poeta de baixos voos. Antônio Soares Amora (1969, p. 137), por sua vez, levando essas considerações ao paroxismo, chega à conclusão extravagante de que, em verdade, Magalhães “não era ‘poeta’ e nem mesmo chegou a ser um bom escritor de versos”, pois “ficou sempre nas boas intenções, na boa técnica versificatória e estilística, mas nunca chegou propriamente a sentir a poesia” (AMORA, 1960, p. 54). Apesar, contudo, da crítica acerba, Amora (1960, p. 139) destaca que “Magalhães, se não foi um ‘monstro sagrado’, foi, contudo, um elemento energético, inegavelmente eficaz na altura da definição de nosso Romantismo”, e por isso merece ser estudado. Em suma: Gonçalves de Magalhães chegou aos nossos dias como um moço esforçado, mas sem talento; como um marco histórico, mas não como um

poeta estimável – nas palavras de Soares Amora (1969, p. 171), “ficara a dever o prestígio de iniciador do Romantismo brasileiro”.

Em tudo o que fez, aparentemente Magalhães nunca superou a mediocridade. Como dramaturgo, a crítica tem sido unânime em destacar as mesmas características que apresentam todas as outras facetas da sua vida intelectual: boa intenção renovadora e execução parca, limitada por um forte pendor clássico. Foi ele, Magalhães, o primeiro tragediógrafo brasileiro, quem entre nós introduziu, a crer no relato de Araújo Porto Alegre,² a própria técnica de encenação moderna que fez a fama de João Caetano. *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, o protótipo dessa introdução infeliz, foi uma “tragédia em verso, em 5 atos, representada pela primeira vez por João Caetano e sua companhia, no seu teatro da Praça da Constituição [...] em 13 de março de 1838” (VERÍSSIMO, 1916). A trama, bastante intrincada, se desenrola em Lisboa, no ano de 1739, e envolve cinco personagens: Antônio José, “O Judeu”, famoso comediógrafo nascido no Brasil que, em 1739, foi queimado em praça pública pela Santa Inquisição; Mariana, atriz, terna amiga de Antônio José; Lúcia, criada de Mariana; o Conde de Ericeira, amigo e protetor do perseguido; Frei Gil, dominicano lubricamente apaixonado por Mariana. De personagens históricos, há apenas o Conde de Ericeira e Antônio José, aqui muito romanticamente representado como um poeta atordoado pelo gênio, marcado pelo destino. O grosso do enredo diz respeito apenas a Antônio José, Mariana e Frei Gil: o último, enamorado da moça, tenta uma aproximação, mas é repellido. Ofendido e enciumado, acreditando haver uma relação amorosa entre Antônio José e Mariana, o padre decide denunciar o judeu à Santa Inquisição. Quando o poeta perseguido é finalmente preso, no fim do quarto ato, Mariana desfalece e morre. Frei Gil, diante da perda de sua Mariana e da prisão injusta de Antônio José, sente-se arrependido, pede clemência; o poeta o perdoa e, em seguida, marcha intrépido para a morte.

Durante todo o século XX, nossa crítica lamentou a forma em que essa peça foi vazada. Enquanto os poetas d’além-mar pareciam abominar

2 Cf. PORTO ALEGRE, 1851, p. 42. Em outro artigo – também da autoria de Porto Alegre, segundo Décio de Almeida Prado –, o autor chega a dizer que João Caetano está sempre interpretando Antônio José e fornece uma lista com as técnicas expressivas que Magalhães lhe teria ensinado (cf. O NOSSO TEATRO DRAMÁTICO, 1851, p. 100). O argumento, no entanto, é bastante questionável, pois a companhia de João Caetano já montava melodramas e dramas há bastante tempo – montou dois em 1837, inclusive de Luís Antônio Burgain.

os gêneros clássicos e se lançavam às aventuras do drama, o introdutor da nossa escola moderna, atrasado, ainda compunha tragédias em verso. Silvio Romero (1888, p. 699) escreveu que Magalhães, “educado em pleno classicismo, nunca foi mais do que um clássico entre os românticos”, e que “o poeta não foi um romântico emérito” compondo *Antônio José* como o fez, porque enquanto “estes [os românticos europeus] baniram a tragédia em favor do drama, o nosso fluminense não esteve por isso e presenteou-nos com produtos do gênero” (ROMERO, 1888, p. 711). José Veríssimo (1916) argumenta que “o próprio título de tragédia que [Magalhães] deu às suas peças de teatro contrastava o parecer do Romantismo, que em nome da liberdade da arte e da verdade humana, refugava a velha fórmula clássica”, ao passo que seu contemporâneo português, Almeida Garrett, chamou a primeira peça romântica, *Um Auto de Gil Vicente* (1838), de “drama”, desobedeceu à regra dos cinco atos e escreveu em prosa. Ou seja, se Magalhães “tem sobre Garrett o mérito da prioridade na introdução do teatro moderno em português”, peca por ainda escrever tragédia, por se restringir aos “cinco atos clássicos” e por escrever em versos, “segundo a fórmula consagrada”, quando o romantismo francês, esse perpétuo ponto de referência, “proclamava a falência ou esgotamento da tragédia, substituindo-a pelo drama em que os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico”.³

Ninguém houve, desde então, que ousasse expressar opinião distinta. Ronald de Carvalho (1929, p. 241), lacônico nesse tema, se limita a ressaltar que “a tragédia Antônio José, malgrado certas qualidades cênicas e alguns versos notáveis, é um magro produto da cultura clássica”. Haroldo Paranhos (1937, p. 54) argumenta que Magalhães escreveu “obedecendo à forma antiga das tragédias em verso”, e que seu *Antônio José* “contrasta inteiramente com o espírito renovador do romantismo, que já banira do teatro os velhos processos de Corneille, Racine e Crebillon”. Soares Amora (1969, p. 125), que tão dura sentença já havia proferido sobre o poeta, não podia ser menos rígido com o dramaturgo. Ele alega que *O Judeu*, como prefere chamar *Antônio José*, não teve “um efetivo papel na formação do nosso Romantismo” e, ao lado dos *Suspiros poéticos*, só serve de marco inicial – é sintomático, no entanto, que Amora (1969) não inclua as

³ Não obstante essa crítica contundente, José Veríssimo (1916) confessa que *O poeta e a inquisição*, “pelo tema moderno, pelo espírito liberal e sobretudo pelo título, é bem romântico”.

tragédias de Magalhães no capítulo dedicado à evolução do teatro nacional, preferindo partir de Martins Pena. Já Alfredo Bosi (1975, p. 108), fechando o século com a célebre *História concisa*, sintetiza as críticas precedentes numa fórmula, justamente, concisa: “*Antônio José*, apesar das veleidades renovadoras, peca pelo conservantismo no gênero (ainda *tragédia*, em vez de drama) e na própria forma (o verso clássico em vez da prosa moderna)”.

Resumo da ópera: tão perfeita é a harmonia do coro de críticos, tão grande a autoridade dos historiadores que, desde 1888, todos os estudiosos têm sustentado o mesmo argumento em relação às qualidades e defeitos de *Antônio José*. Há mais de século que a nossa crítica tem relacionado as falhas da tragédia às suas características clássicas, precisamente porque Gonçalves de Magalhães tinha “veleidades renovadoras”, pretendia ser poeta romântico, introdutor do teatro nacional, e os historiadores do século XX compreendiam que ser romântico significava abrir mão de toda influência clássica e lusa, isto é, superar *completamente* a condição setecentista. Pode-se dizer, assim, que a valoração unânime da crítica brasileira se resume na seguinte máxima: Magalhães compôs uma peça antiquada que não condiz com as suas aspirações de renovador romântico, e por isso falhou. Analisemos o caso. Primeiro, é importante notar que esse julgamento é sustentado por uma clara associação entre, por um lado, classicismo e incompetência (valoração negativa), e, por outro lado, romantismo e competência (valoração positiva). Essa associação, por sua vez, se baseia em um argumento que pode ser exposto da seguinte forma:

1ª premissa. O teatro romântico, banindo tudo o que é clássico (tragédia, verso, cinco atos etc.), se caracteriza pelo drama, pela prosa e pelo desprezo às unidades aristotélicas.

2ª premissa. Gonçalves de Magalhães pretendia fundar um teatro romântico.

3ª premissa. *Antônio José* é uma tragédia em verso que respeita as regras e as divisões tradicionais.

Conclusão. Magalhães falhou em seu próprio projeto.

A segunda premissa é facilmente comprovada pela documentação da época; a terceira tem pontos questionáveis, como veremos na segunda parte deste trabalho; a primeira, finalmente, passa por uma explicação muito mais tortuosa, pois a ela está ligada uma ideia de romantismo e, mais precisamente, de teatro romântico – o drama em prosa, insubmisso às regras aristotélicas e às repartições clássicas, segundo a definição dos historiadores que mencionei. Ao longo deste trabalho, veremos que é exatamente por

conta dessa concepção estreita de teatro romântico que Magalhães e os nossos historiadores do século XX parecem discordar, criando a ilusão de que *Antônio José* não é aquilo que, a julgar pela intenção do seu autor, *deveria ser*. Mostrarei que as razões tradicionalmente evocadas para impedir que a tragédia de Magalhães seja justamente acomodada no *hall* do teatro romântico são muito frágeis e merecerem revisão.

2. Tragédia e drama

Voltemos à passagem da *História concisa* em que Alfredo Bosi (1975, p. 108, grifo nosso) distingue as duas faltas cometidas por Gonçalves de Magalhães ao compor *O Poeta e a Inquisição*, e que o teriam afastado do verdadeiro filão do movimento romântico: “*Antônio José*, apesar das veleidades renovadoras, peca pelo conservantismo no gênero (**ainda tragédia, em vez de drama**) e na própria forma (**o verso clássico em vez da prosa moderna**)”. Ou seja, Magalhães não soube compor uma peça moderna e romântico *comme il faut*. Seu atraso tem duas causas bem identificadas – o uso da tragédia e do verso – e se fundamenta em algumas premissas subjacentes: i) a tragédia não convém ao teatro romântico; ii) a tragédia convém ao teatro clássico; iii) o drama é o gênero que convém ao teatro romântico e moderno; iv) existe uma distinção clara entre drama e tragédia; v) o verso não convém ao teatro romântico; vi) o verso convém ao teatro clássico; vii) a prosa convém ao teatro romântico e moderno⁴ etc. Fiquemos de olho nesse argumento que é, como vimos, a súmula da crítica produzida por cem anos de história literária; ao longo desta sessão, pretendo refutá-lo. Por ora, analisemos a primeira causa: o conservadorismo no gênero.

Ao contrário do que o argumento tradicional faz parecer, a distinção (nominal e conceitual) entre drama e tragédia no Brasil, durante a primeira metade do século XIX, é um tanto quanto nebulosa. Basta folhear algumas páginas de periódicos da época para que se comece a ter uma ideia do que quero dizer. Os jornais *Aurora Fluminense*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Comércio* e *O Despertador*, por exemplo, tratam o *Antônio José* por “tragédia” pelo menos desde 1837 (antes da edição impressa, portanto, com a especificação do gênero junto ao título), mas há exceções que devem ser levadas em consideração por indicarem não só que a palavra “drama” era bastante empregada em seu sentido genérico, como também se fundia à

⁴ Note-se a modalização do discurso de Bosi (1975): o verso é “clássico”, enquanto a prosa é “moderna”.

tragédia para se opor à comédia, com ela formando um dos polos do nosso dualismo dramático:

i) Numa tabela publicada pelo *Jornal do Comércio* em 21 de março de 1841 (cf. TEATROS, 1841b, p. 3) e pelo *Diário do Rio de Janeiro* em 20 de março de 1841 (cf. TEATROS, 1841a, p. 2), encontramos as peças que o Teatro de São Francisco mantinha em cartaz. O anúncio as apresenta divididas em duas categorias mutuamente excludentes: dramas e farsas.⁵ Na primeira coluna, *Otelo*, a *Torre de Nesle* e a *Lucrécia de Bórgia* (de Shakespeare, Alexandre Dumas e Victor Hugo, respectivamente) dividem espaço com outros dramas, melodramas e, afinal, com a humilde tragédia *O Poeta e a Inquisição*, de Magalhães, o que sugere a permanência de um dualismo na maneira como público, críticos e companhias teatrais lidavam com as novidades dramáticas chegadas da Europa, e que não é mais do que uma reprodução do esquema tragédia-comédia: de um lado, as peças sérias; do outro, as jocosas. Sintoma elucidativo dessa aproximação entre drama e tragédia é um comentário publicado pelo *Chronista* em 23 de setembro de 1837:

Realmente bem diversas sejam as ações do drama e da tragédia, tantos pontos de semelhança e contato existem entre os seus desenvolvimentos que não pode, em presença de uma, o espírito do espectador deixar de lembrar-se da outra. (APÊNDICE, 1837, p. 1)

De fato, não pode o espírito – ainda mais no Brasil, onde as mesmas companhias montavam tragédias, comédias, dramas e melodramas indistintamente.

ii) Mais ou menos pela mesma época, em 20 de setembro de 1840, o jornal *O Despertador* (cf. TOPOGRAFIA, 1840, p. 1-2) chama *O Poeta e a Inquisição* de “drama nacional”, e um anúncio publicado a 12 de agosto de 1843 no *Diário de Pernambuco* diz, talvez ingenuamente, o seguinte: “compra-se o drama *Antônio José, ou o Poeta na Inquisição* [sic]” (COMPRAS, 1843, p. 4).

iii) Em 25 de novembro de 1854, mais de uma década após a publicação da tragédia em livro, o *Diário do Rio de Janeiro* se refere ao *Antônio José* como “aplaudido drama em 5 atos” (TEATRO SÃO PEDRO

⁵ Vale lembrar que a palavra “farsa”, na época, foi frequentemente utilizada como simples sinônimo de “comédia”, o que reforça a confusão entre drama e tragédia do outro lado. O célebre *Juiz de Paz na Roça* de Martins Pena, por exemplo, hoje tido por comédia, é quase sempre apresentado como farsa nos jornais do tempo.

D'ALCÂNTARA, 1854, p. 4), mas já havia voltado a chamá-lo de tragédia em 27 de junho de 1855 (cf. TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA, 1855, p. 3). O *Correio Mercantil*, em 4 de dezembro de 1854, descreve *O Poeta e a Inquisição* como “aplaudido drama em 5 atos” (ESPETÁCULOS, 1854, p. 4), e em 29 de junho de 1855 ainda o chama de “drama do Sr. Dr. D. G. de Magalhães” (NOTÍCIAS DIVERSAS, 1855, p. 1). O mesmo jornal, de maneira inversa, se refere aos autodefinidos “dramas”⁶ de Joaquim Manuel de Macedo, *O Cego* e *Cobé*, como tragédias: publica, em relação ao primeiro, “representar-se-á a nova tragédia em 5 atos, composição do Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo, O CEGO” (TEATROS, 1849, p. 3), mas também se refere a ele como “lindo drama do Sr. Dr. Macedo” (O CEGO, 1849, p. 3). Em relação ao segundo, diz: “O nº 7 do 2º tomo [da revista *Guanabara*] acha-se publicado contendo: [...] *Cobé*, tragédia do Sr. Dr. Macedo (1º ato)” (GUANABARA, 1854, p. 3). As mesmas expressões são empregadas pela *Marmota Fluminense*, pelo *Jornal do Commercio* e outros tantos periódicos. A indistinção de gêneros chega a um tal ponto que, na edição do dia 14 de setembro de 1859, o *Correio Mercantil* noticia a “representação do drama ou tragédia *Cobé*, composição do Sr. Dr. Macedo” (NOTÍCIAS DIVERSAS, 1859, p. 1), deixando a escolha do termo mais adequado nas mãos do leitor. Entende-se a confusão: são peças em versos, cinco atos e desfecho trágico. Ora, chamando esses dramas de tragédia, a crítica não age como a criança do conto de Hans Andersen que, diante do rei nu, ousa dizer aquilo que todos veem? Pois bem; aí está: esses dramas são tragédias modernizadas. É também o que pensa João Roberto Faria (1993, p. 72):

O Cego não é bem um drama, pois mistura algumas características da tragédia clássica com o melodrama. É uma peça híbrida, escrita em versos, dividida em cinco atos, razoavelmente fiel à regra das três unidades e com o enredo construído à base de situações dramáticas exasperadas.

Nem só produções nacionais, no entanto, sofreram com essa indiferença terminológica. Inquestionáveis dramas românticos também foram – aqui e acolá,⁷ diga-se de passagem – chamados de tragédias.

⁶ Aqui me refiro à coletânea de seu teatro completo, publicada em 1863 pela editora Garnier.

⁷ Stendhal (1908, p. 520-521), por exemplo, mesmo em 1830, insiste em se referir ao *Hernani* como “tragédie M. Victor Hugo, mal imitée des 2 gentlemen of Verona et autres pièces de ce genre du divin Shak[espeare]”, quer dizer, “tragédia do senhor Victor Hugo, mal imitada do 2 *Gentlemen of Verona* e outras peças desse gênero do divino Shakespeare” (tradução nossa).

O *Hernani* de Victor Hugo (1830), por exemplo, é indiferentemente descrito por Manuel Pereira da Silva (1837b, p. 134) como drama e tragédia numa crítica publicada pelo *Jornal dos Debates*. “Esta tragédia é bela”, ele conclui, “e a melhor de Victor Hugo”. Duas peças de Alexandre Dumas (1830), *Christine* ou *Stockholm*, *Fontainebleau et Rome* – a princípio concebida, vale lembrar, como uma tragédia de feições levemente românticas, mas que o comitê da Comédie-Française não soube dizer se era peça clássica ou romântica (cf. DUMAS, 1868, p. 189 e 194) – e *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), recebem o mesmo tratamento ambíguo noutro artigo publicado pelo mesmo jornal (cf. SILVA, 1837c, p. 178).

O que essas informações sugerem? A princípio, que mais ou menos pela primeira metade do século XIX não havia, apesar do evidente esforço para traçá-la, uma nítida e impermeável distinção entre os conceitos de “drama” e “tragédia”, nem associação definitiva entre drama e romantismo, tragédia e classicismo, podendo: i) os dois gêneros confundir-se nominal e conceitualmente para o público comum e para os jornalistas; ii) haver tanto tragédias românticas, quanto dramas clássicos; iii) este gênero sofrer influências daquele e vice-versa. Entre nós havia mesmo alguns intelectuais dispostos a fazer explícita indistinção das duas palavras. É isso, ao menos, o que propunha o jovem Álvares de Azevedo. Em seu ensaio *Literatura e civilização em Portugal*, aparentemente escrito em 1850, ele revela:

Talvez se note que eu confundo e dou por sinônimos *tragédia* e *drama*. Não sei donde lhes venha a desvairança etimológica. Os gregos chamavam indiferentemente as obras teatrais τραγωδία e δράμα. (AZEVEDO, 2016, p. 97)

Essa confusão de termos é espantosa na pena de um *enfant du siècle* como Álvares de Azevedo, mas não é desarrazoada. Na França, de onde proveio o nosso principal influxo dramático, tragédia e drama eram, pelo menos até a publicação do *Cromwell*, em 1827, dados quase por sinônimos. Antes que Victor Hugo propusesse sua nomenclatura particular, todas as discussões ligadas ao teatro romântico diziam respeito à tragédia ou, nos bulevares, ao melodrama. Stendhal, Germaine de Staël, Benjamin Constant, August Schlegel, Guizot, Simonde de Sismondi, Manzoni e os outros românticos de Milão esperavam que o carro chefe do teatro moderno fosse, justamente, a *tragédia* histórica – August Schlegel, em seu *Cours de littérature dramatique* (falo da tradução francesa de 1814 que, segundo a nota introdutória, é a única aprovada pelo próprio autor), também se refere a esse gênero, na falta de uma expressão mais adequada, como *drame romantique*,

tragédie romantique, genre romantique, pièces de théâtre romantiques e pièces romantiques (respectivamente, “drama romântico”, “tragédia romântica”, “gênero romântico”, “peças de teatro românticas” e “peças românticas”). Não havia, portanto, nas teorias fundacionais do romantismo francês, nada que impedisse uma tragédia de ser romântica. Muito pelo contrário: Jacques-François Ancelot, Pierre Lebrun, Casimir Delavigne, Alexandre Dumas e outros tantos dramaturgos ligados ao romantismo, todos escreveram tragédias antes e depois que o prefácio do *Cromwell* viesse à tona, deixando muito claro que o velho gênero de Melpômene não foi cassado pela trupe romântica, mas francamente adaptado, segundo as tendências de cada poeta, às novas condições técnicas e estéticas exigidas pela época, muitas vezes com a intenção explícita (é o caso de Ancelot e Delavigne⁸) de promover uma conciliação entre os discursos clássico e romântico, de desenvolver uma forma “depurada” do romantismo que, mostrarei adiante, foi muito bem acolhida no Brasil.

Não deve soar como uma surpresa, portanto, que alguns dos companheiros da geração de Magalhães, ainda que poucos, tenham se exercitado como ele na composição de tragédias modernas. Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, por exemplo, escreveu duas: *Cornélia* (1844), ambientada na romântica Sevilha, e cujas infrações lexicais e desrespeito à pompa do verso clássico (cf. BURGAIN, 1844, p. 751-756) fazem pensar na recepção atribulada da tragédia *Le Cid d’Andalousie* (1825), de Pierre Lebrun; e *O cavaleiro teutônico, ou a freira de Marienburg* (1855; mas composta, aparentemente, em 1840), que, segundo Ferdinand Wolf (1955, p. 333), preserva as unidades aristotélicas, mas tem situações, personagens e dicção, como a *Cornélia*, “arquirromânticas”. Norberto de Sousa Silva escreveu uma *Clitemnestra* (publicada em 1846, mas provavelmente escrita entre 1840 e 1842), tragédia desempenhada “conforme as ideias modernas” (ADÊT, 1844a, p. 356), ou, segundo os editores da *Guanabara*, “tragédia romântica no estilo, mas clássica no seu enredo, feita a instância do senhor comendador João Caetano dos Santos, e na qual se encontra tudo isso”, a saber, “comoções fortes, lances trágicos, peripécias românticas, quadros ensanguentados, cenas mudas [...] e *tours de force*” (INTRODUÇÃO, 1855,

⁸ Sirva de exemplo a crítica (bastante negativa, aliás) à tragédia *Élisabeth d’Angleterre* (1829), publicada pelo *Globe* no dia 9 de dezembro de 1829, em que Delavigne e Ancelot são acusados de incorrer no mesmo “gênero hermafrodita” e eclético caracterizado pela mistura intencional dos sistemas clássico e romântico (cf. THÉÂTRE, 1829, p. 780-781).

p. viii). De acordo com a mesma revista, essas são todas características que faltam ao drama em prosa com que Norberto se ocupava mais ou menos pela mesma época, *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana* (escrito em 1843, encenado em 1846 e publicado em 1855), mas que deveria, por ser drama em prosa, possuí-las todas – fica a provocação.

Muitas dessas peças caíram no esquecimento ou tiveram suas datas de publicação adiadas por inúmeros motivos: a *Cornélia* de Teixeira e Sousa devia estar escrita, segundo Burgain, desde meados de 1830 (cf. BURGAIN, 1844, p. 756), e foi preciso que o *Diário do Rio de Janeiro* solicitasse uma crítica à *Minerva brasiliense* para que a tragédia não caísse no imediato ostracismo (cf. EPHEMEROS, 1844, p. 3), como de fato aconteceu; Émile Adêt (1844a, p. 356) escreve que, depois de lida e acolhida com entusiasmo, a *Clitemnestra* de Norberto ficou por mais de ano abandonada (o que levou seu autor a desistir da escrita de outra tragédia, *Morte de Atreu*), até que ganhasse uma crítica na *Minerva* e uma modesta publicação que a salvou do esquecimento – tragédias como *Camões*, de J. J. Teixeira, e *Alonso e Cora, ou o triunfo da natureza*, de Vicente Pedro Nolasco, não tiveram a mesma sorte: são mencionadas aqui e ali, mas nunca foram publicadas.

Ainda que fraca, pouco numerosa e pouco estudada, portanto, vemos que há tragédias modernas no Brasil como na França – quer dizer, tragédias abertas à influência de dramas e melodramas românticos, mais descontraídas, menos preocupadas com unidades aristotélicas e mais preocupadas com os efeitos sensíveis da montagem (cenário, figurino etc.). Mas elas não foram capazes de combater o já difundido gosto pelos excessos melodramáticos e, como não podia ser diferente, perderam espaço para o avanço de peças cada vez mais apelativas. “O que se vê subir à cena são traduções dos dramas mais febricitantes do repertório francês”, escreve Émile Adêt (1844b, p. 155), “porém nunca composições dramáticas algum tanto suaves, que possuem não sei quê de simples e de gosto apurado”. Adêt (1844b, p. 155-156), nessa passagem, se refere justamente ao teatro trágico (mas moderno) de Casimir Delavigne:

Por certo que não consideramos Casimiro Delavigne [sic] como um gênio espontâneo e inventor, mas sim como um poeta cheio de graça que soube casar a forma antiga com a ideia moderna, e que, portanto, não poderia deixar de interessar.

O casamento das duas escolas na forma da tragédia praticada por Delavigne, portanto, surge como uma solução para o avanço dos exageros românticos. Mas tudo embalde. As fibras do público carioca, à força de tantos *coups de théâtre*, já estavam (dizem os críticos) embotadas. Com o sucesso dos dramas estrangeiros, a nossa tragédia saiu de moda antes mesmo que entrasse – existiu, contudo, e fez parte do projeto de nossos primeiros românticos, convivendo dignamente ao lado de dramas e melodramas.

Mas voltemos ao argumento de Alfredo Bosi (1975). Vimos que, na esteira de grandes críticos que o precederam, Bosi (1975) aponta duas causas para o atraso do Visconde do Araguaia: a escolha da tragédia no lugar do drama; a adoção do verso em detrimento da prosa. Até aqui, no entanto, tenho mostrado que: i) a distinção entre os termos “drama” e “tragédia” (e “melodrama”, aliás) foi mais nebulosa durante a primeira metade do século XIX do que a nossa historiografia tradicional costuma supor; ii) a tragédia não estava excluída dos projetos de dramaturgos ligados ao romantismo no Brasil e na França. Resta abordar o segundo ponto.

3. Verso e prosa

O teatro romântico foi escrito em prosa ou em verso? Leiamos o que escreveu o próprio mestre do drama, Victor Hugo, naquele seu célebre manual, o prefácio do *Cromwell*: “que o drama seja escrito em prosa, que ele seja escrito em verso, que ele seja escrito em verso e em prosa, isso não é senão uma questão secundária” (HUGO, 1828, p. XLVIII, tradução nossa).⁹ Ora, o próprio Hugo não publicou *Ruy Blas*, drama em versos e cinco atos, no mesmo ano em que Magalhães publicava o seu *Antônio José*? Alexandre Dumas não publicou *L’Alchimiste*, também em versos e cinco atos, no mesmo ano? Isso para não falar, como já foi dito, em todas as tragédias românticas de Delavigne, Ancelot, Lebrun e outros. O verso dramático não saiu de moda. Não é ele que, para Hugo (1828, p. XLV, tradução nossa), deve ser condenado, mas os maus versejadores: “era preciso condenar não a forma empregada, mas aqueles que a empregaram; os operários, não a ferramenta”.¹⁰ O drama romântico não é, para o poeta do *Hernani*,

⁹ “Que le drame soit écrit en prose, qu’il soit écrit en vers, qu’il soit écrit en vers et en prose, ce n’est là qu’une question secondaire”.

¹⁰ “Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme ; les ouvriers, et non l’outil”.

intrinsecamente ligado ao verso, nem à prosa, pois o que importa está no dramaturgo: seu gênio. Ademais, toda forma oferece vantagens e desvantagens. A prosa, apesar das “asas bem menos largas”,¹¹ como diz Hugo (1828, p. XLV, tradução nossa), é de acesso muito mais fácil ao grande público: nela, “a mediocridade está à vontade”.¹² Assim, Hugo (1828, p. XLVII, tradução nossa) não esconde sua predileção pelo verso:

...Essa forma [o verso] é uma forma de bronze que enquadra o pensamento em seu metro, sob a qual o drama é indestrutível, que o grava mais fundo no espírito do ator, o adverte daquilo que omite e daquilo que acrescenta, o impede de alterar o seu papel, de se colocar no lugar do autor, faz cada palavra sagrada, e faz com que aquilo que diz o poeta se encontre ainda muito tempo depois na memória do ouvinte. A ideia, mergulhada no verso, torna-se de repente alguma coisa de mais incisivo e de mais brilhante. É o ferro que se transforma em aço.¹³

Aí está o teórico mor do drama romântico defendendo apaixonadamente o verso dramático.¹⁴ Como, então, se dirá que o teatro romântico tem na prosa um dos seus elementos constitutivos? Quando não bastasse a teoria de Hugo, recorreríamos ao elenco de suas peças: mais da metade é composta de dramas em verso.

Mesmo Alfred de Vigny (1955, p. 575, tradução nossa), que escreve o seu celebrado *Chatterton* (1835) em prosa, não o faz sem algum ressentimento. “A poesia”, ele anota, “não está senão no verso e não

¹¹ “Ailes bien moins larges”.

¹² “La médiocrité y est à l’aise”.

¹³ “...cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l’esprit de l’acteur, avertit celui-ci de ce qu’il omet et de ce qu’il ajoute, l’empêche d’altérer son rôle, de se substituer à l’auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu’a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l’auditeur. L’idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C’est le fer qui devient acier”.

¹⁴ Bastou essa predileção para que alguns estudiosos levassem a discussão ao extremo oposto do que se costuma argumentar. Joseph Leopold Borgerhoff (1913, p. 190), por exemplo, em seu *Le théâtre anglais à Paris sous la restauration*, chega a afirmar que “ils considéraient la prose comme trop timide, trop raisonnable et positive, et comme incapable d’exprimer le sentiment lyrique, facteur indispensable du drame romantique”, quer dizer, “eles [os poetas do Cénacle de Victor Hugo] consideravam a prosa muito tímida, razoável e positiva demais, incapaz de exprimir o sentimento lírico, fator indispensável do drama romântico” (tradução nossa). Trata-se, evidentemente, de uma postura tão redutora quanto a que associa o teatro romântico exclusivamente à prosa.

alhures”.¹⁵ O *Chatterton* não é escrito em prosa senão para chocar um público frívolo, cego para a beleza: “os franceses não gostam nem da leitura, nem da música, nem da poesia, mas da sociedade, dos salões, do espírito e da prosa” (VIGNY, 1955, p. 574, tradução nossa).¹⁶ E mais:

Que a prosa guarde suas vantagens: ela tem a *verdade* da expressão, que vai mais perto apertar o coração no peito. – O drama em prosa faz chorar, em verso jamais, a não ser de *êxtase*, mas o número de belas almas que o sente é pequeno. (VIGNY, 1955, p. 575, tradução nossa).¹⁷

Escrevendo em prosa, portanto, e abrindo mão de todo o aparato técnico da versificação, Vigny (1955, p. 584-585, tradução nossa) acreditava obter a grande vantagem de imprimir a própria ideia da sua peça, a ideia “verdadeira”, diretamente no coração de todos os seus espectadores, mesmo os mais brutos. Trata-se, assim, de um sacrifício da beleza pela verdade, da forma pelo conteúdo:

Parece-me que se sempre se conseguisse fazer desaparecer as aparências da arte à força de arte, ter-se-ia a imensa vantagem de fazer tocar a ideia mesmo, sem as línguas douradas que a deformam. – É por essa razão que escrevi *Chatterton* em prosa. Um poeta dos meus amigos me reprovou um dia. ‘Escrito em versos, eu dizia a ele, o drama seria mais frio. Cada rima teria lembrado o autor; eu queria gravar uma ideia verdadeira no coração o forçando a chorar. Eu preferiria que gritassem “é verdade!” no lugar de “é belo!”’. Uma sociedade leviana, distraída, agitada em mil sentidos, esquece muito rápido um pensamento se a obra de arte não lhe causa uma profunda e mesmo uma dolorosa impressão.¹⁸

¹⁵ “La poésie n’est que dans le vers et non ailleurs”.

¹⁶ “Les Français n’aiment ni la lecture, ni la musique, ni la poésie. – Mais la *société*, les salons, l’esprit, la prose”.

¹⁷ “Que la prose garde donc ses avantages: elle a celui du *vrai* de l’expression, qui va de plus près serrer le cœur dans la poitrine. – Le drame en prose fait pleurer, en vers jamais, si ce n’est de *ravissement* extatique, mais le nombre est petit des belles âmes qui le sentent”.

¹⁸ “Il me semble que si l’on arrivait toujours à faire disparaître les apparences de l’art à force d’art, on aurait l’immense avantage de faire toucher l’idée à même et sans les langes dorés qui la déforment. – C’est pour cette raison que j’ai écrit *Chatterton* en prose. Un poète de mes amis me le reprochait un jour. «Écrit en vers, lui disais-je, le drame eût été plus froid. Chaque rime eût rappelé l’auteur; je voulais graver une idée vraie sur le cœur en le forçant à pleurer. J’aimerais mieux que l’on s’écriât: *C’est vrai!* que: *C’est beau!* Une société légère, distraite, agitée en mille sens, oublie trop vite une pensée si l’œuvre d’art ne lui causa une profonde et même une douloureuse impression”.

No Brasil não é diferente: ao lado das composições em prosa, vê-se outras em versos. Além das tragédias de Magalhães, Teixeira e Sousa e Norberto de Sousa Silva, todas escritas em decassílabos, vale destacar o polêmico *Prólogo dramático* (1837) de Araújo Porto Alegre e alguns dramas como *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1845), de Martins Pena, e os já mencionados *O Cego* (1849) e *Cobé* (1854), de Joaquim Manoel de Macedo. Ou seja, o verso não é uma característica inerente à tragédia e continua sendo empregado até a segunda metade do século XIX, quando a discussão em torno do teatro romântico já começa a perder importância. Mesmo escritores pouco dados à composição poética se aventuraram a rabiscar decassílabos. *O Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado* de Luís Antônio Burgain, por exemplo, que em 1839 fora escrito como um melodrama em prosa e três atos, transformou-se na obra que conhecemos hoje, um drama em versos e quatro atos, apenas em 1844, por sugestão do Conservatório Dramático (cf. WOLF, 1955, p. 333) – foram os primeiros versos portugueses de um dramaturgo bastante experimentado na arte da prosa. Depois disso, Burgain ainda se arriscou uma vez como poeta: publicou, em 1860, outro drama em versos (este com cinco atos), *O mosteiro de Santo Iago*, tirado da ópera *La Favorita*, de Donizetti. A peça foi, apesar de já entrada na segunda metade do século, muito bem acolhida.

4. Uma peça eclética

Até aqui, tenho tentado desmontar um velho argumento da crítica brasileira. Mostrei que o teatro romântico não se resume ao drama, e que nele há espaço para a prosa e para o verso. Vimos que, com efeito, o que temos no Brasil e na França (limitemo-nos a esses dois países) são dramas românticos, tragédias românticas, melodramas românticos; peças em prosa, em verso, e às vezes em prosa e verso; peças divididas em vários atos e quadros, mas sobretudo em três e cinco. É nesse contexto que aparece o *Antônio José*, tragédia em versos e cinco atos. Ela peca pelo conservantismo no gênero, como sugere Alfredo Bosi (1975), ou por estar escrita em decassílabos? Mostrei que não. A julgar pelo contexto do teatro nos dois lados do Atlântico, não há motivo razoável para constatar que a peça do nosso visconde, apenas por ser tragédia em versos, fosse produto anacrônico. A tragédia moderna, versificada ou não, respeitando algumas regras ou não, persiste como gênero legítimo durante toda a primeira metade do século XIX, sofrendo todas as

transformações que, historicamente, têm sido associadas apenas ao drama: i) mistura dos opostos; ii) desrespeito às unidades; iii) complexificação dos cenários; iv) complexificação do enredo etc.

Alguns críticos souberam identificar parte dessas características em nosso Antônio José. A *Revista Brasileira* de julho de 1855, por exemplo, nos diz que o drama do senhor Magalhães resume em si “o sublime, o belo, o trágico e o cômico” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 5), pois ele “tratou o seu assunto com os olhos fitos nas leis do drama moderno” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6). O belo está no “amor puro de Mariana”; a “hediondez da corrupção” e o “burlesco do ridículo” o poeta colocou em Frei Gil, “a um tempo [...] imagem do vício e da ignorância” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6); enquanto o sublime e trágico está (deduz-se), em Antônio José. Aí estaria o contraste entre luz e sombra, ou, na terminologia hugoana, entre o sublime e o grotesco: “junto à pureza da mulher situou o senhor Magalhães a corrupção do homem; ao pé da natureza angélica – um demônio; entre o poeta e a atriz – o padre!” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6). A *Revista Brasileira* destaca o “3º ato [está certamente pensando no 4º], em que Frei Gil busca seduzir Mariana”, como momento em que se pode notar o jogo de contrastes produzido pelo autor em uma mesma sequência, pois “do meio de uma cena, que pela ação e discursos começa perfeitamente cômica, se desliza o sublime do sentimento” (O POETA E A INQUISIÇÃO, 1855, p. 6).

Outros aspectos modernos da peça são destacados por Lothar Hessel e Georges Raeders (1979) em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, e por Décio de Almeida Prado em *João Caetano* (1972) e *O drama romântico brasileiro* (1996). Para os dois primeiros, a intriga complexa de Antônio José é “levemente amenizada por diversos golpes teatrais, bem ao gosto dos melodramaturgos” (HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 69), enquanto as personagens estão sempre lançando mão de lugares-comuns do imaginário oitocentista, “as infâmias da inquisição, a missão do poeta, o mistério da morte” (HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 70), o que dá a entender que Magalhães tinha a intenção de modernizar o gênero lhe acrescentando elementos exógenos. Almeida Prado vai mais longe. Para ele, um dos objetivos de Magalhães teria sido “tirar do esquecimento a figura de um artista incompreendido, de um gênio literário esquecido ou sacrificado pela sociedade, a exemplo de tantos outros evocados pela literatura recente” (PRADO, 1996, p. 27), o que nos remete sobretudo a três obras ligadas ao romantismo *lato sensu*: *Tasso* (1790), de Goethe; *Camões* (1825), de Garrett; e *Chatterton* (1835), de Vigny, que Magalhães, estando em Paris

desde 1833, pode ter assistido. Almeida Prado (1972, p. 23) ainda salienta a importância da mímica e das “pormenorizadas e melodramáticas rubricas de *Antônio José*”, especialmente no fim da cena VII do quarto ato, quando Mariana morre de súbito – aliás, sob os olhos do público, o que não é usual nas tragédias clássicas. Ao laconismo de linguagem dessa cena se sobrepõe a riqueza do movimento: “fica claro que a representação, fiel neste ponto à prática teatral romântica, enfatiza a expressão corporal, as reações viscerais, fortemente emotivas, radicadas nas camadas mais instintivas do homem” (PRADO, 1996, p. 34). Escreve o mesmo em *João Caetano* (PRADO, 1972, p. 24): “é a mímica romântica em todo o seu frenesi, desarticulando o verso, reduzindo a palavra ao grito, à onomatopeia”. Mas esse não é um fato isolado, como o próprio Almeida Prado (1996, p. 36) reconhece:

Havia em *Antônio José*, além do convulsivo final do quarto ato, alguns outros espasmos dramáticos suscetíveis de mexer momentaneamente com os nervos do público, arrancando-o da sonolência reverente que não raro ameaçava a representação clássica. Por exemplo, a primeira entrada em cena de Antônio José, meio fora de si, sentindo-se seguido pela Inquisição, ou a expulsão violenta de Frei Gil da casa de Mariana, levada a efeito pelo poeta.

Nenhuma dessas ricas observações, por outro lado, parecem sugerir a Décio de Almeida Prado que *Antônio José* é uma peça intencionalmente posta entre o drama romântico e a tragédia clássica. Ele chega mesmo a fazer uma bela análise do compromisso moderador implícito na obra e chama especial atenção para o diálogo, no terceiro ato, entre o conde de Ericeira e Antônio José:

O encontro dos dois escritores, ambos representando posições ideológicas do próprio Gonçalves de Magalhães, permite que se desenhe sem dubiedade, através de conceitos claramente expressos, o liberalismo racionalista que, para o autor, constituía o cerne de sua tragédia. (PRADO, 1996, p. 27-28)

Almeida Prado chega a destacar que os versos do conde, “nós podemos de cada seita / extrair o melhor”, encarnam as preferências do próprio poeta em relação ao ecletismo de Victor Cousin, mas não se dá conta de que essa é a chave para a interpretação do próprio gênero em que a nossa tragédia se inscreve. Em outras palavras, Almeida Prado (1996, p. 36) reconhece o compromisso eclético nas ideias do poeta e no conteúdo da tragédia, mas não em sua forma, e por isso mesmo continua vendo a escolha

pelo gênero trágico como um anacronismo e uma prova de incompetência: “a palavra tragédia, para ele [Magalhães], não passava às vezes do álbi que disfarçava a falta de imaginação dramática”, ou, como escreve noutro livro, “em si mesmo, enquanto forma teatral, *Antônio José*, pelo número reduzido de personagens, pela ausência de cor local, pela concentração no espaço e no tempo, seria antes uma tragédia neoclássica” (PRADO, 1972, p. 24). Essa leitura leva Almeida Prado (1972, p. 24) a pensar em *Antônio José* como peça paradoxal: enquanto sua representação é romântica, o seu texto não o é “senão pela metade, quase a contragosto”. Mas a mistura de elementos clássicos e românticos não é fruto de um paradoxo ou de um acidente; ela faz parte de um projeto de deliberada conciliação dos opostos, como o próprio autor confessa em seu prefácio:

Não faltarão acusações [dos críticos] em todos os gêneros. Talvez tenham razão, sobretudo se quiserem medir esta obra com o compasso de Aristóteles e de Horácio, ou vê-la com o prisma dos Românticos. Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos, ou antes, faço o que entendo e o que posso. (MAGALHÃES, 1839, p. iv)

A interpretação dessa passagem nem sempre tem sido levada a cabo. Ela parecer fazer referência direta ao prefácio de *Marino Faliero* (1829), essa tragédia de Casimir Delavigne que, contam os jornais da época, foi anunciada como melodrama (cf. SPECTACLES, 1829, p. 3, tradução nossa), e onde o poeta declara abertamente a sua intenção de fugir a clássicos e românticos, estabelecendo para si mesmo uma nova via:

Eu concebi a esperança de abrir uma nova via onde os autores que seguirão meu exemplo poderão daqui em diante avançar com mais ousadia e liberdade, onde os atores, cujo talento não encontrava ocasião para se produzir, poderão se exercitar em um gênero mais elevado. [...] Dois sistemas partilham a literatura. Em qual dos dois essa obra foi composta? Eis o que não decidirei e o que, ademais, me parece de pouca importância.¹⁹

¹⁹ “J’ai conçu l’espérance d’ouvrir une voie nouvelle, où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais marcher avec plus de hardiesse et de liberté, où des acteurs, dont le talent n’avait pas l’occasion de se produire, pourront s’exercer dans un genre plus élevé. [...] Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? C’est ce que je ne déciderai pas, et ce qui d’ailleurs me paraît être de peu d’importance”.

Nosso Magalhães não propõe outra coisa. Ele não queria escrever tragédias no lugar de dramas, mas produzir, ecleticamente, uma síntese entre os dois sistemas opostos do classicismo e do romantismo, quer dizer, um terceiro sistema superior, precisamente como sugere o conde de Ericeira. Aí está seu método. É através da mistura das melhores qualidades de cada um dos lados que o visconde do Araguaia pensava seguir os passos de Casimir Delavigne, o “representante do *verdadeiro e puro* romantismo literário em Paris” (SILVA, 1837a, p. 146), e que julgava se afastar daquilo que João Manuel Pereira da Silva (1837a, p. 146) considerava o falso ultrarromantismo difundido pelos dramas de Hugo e Dumas: “assim se podem definir os dois sistemas, romântico puro e ultrarromântico: o primeiro agradável, interessante, natural; o segundo exagerado, furioso, sanguinário, cadavérico, monstruoso”. Nosso Magalhães, sem hesitar, se alistava nas fileiras do romantismo puro. Sua intenção era conservar “o meio termo entre os gêneros clássico e ultrarromântico; isto é, o romantismo puro, o *juste milieu* das letras” (SILVA, 1837b, p. 134), o que significa, é claro, que Magalhães adotou apenas aquilo que convinha ao seu projeto estético. A entrada de ideias estrangeiras no contexto nacional, vale lembrar, não se dá de maneira passiva, e é sempre preciso ter em mente, como tem frisado o professor José Luís Jobim (2020, p. 57), que

...uma transferência literária e cultural não é determinada predominantemente pelo sentido que o elemento “importado” tinha no seu suposto local de origem, mas, isto sim, pela conjuntura do local em que este elemento vai se inserir. É esta conjuntura que vai explicar não somente por que este (e não outro) elemento foi “importado”, mas também que sentido ele terá no contexto novo.

Murilo Mendes, assim, abraça o surrealismo “à moda brasileira”, como lembra Jobim (2020), tomando dele apenas o que lhe interessa. Gonçalves de Magalhães não faz diferente: ele também abraça o romantismo (à moda eclética, ele diria) tomando apenas o que mais convém ao seu romantismo do justo meio. Não se pode, portanto, ter a ingenuidade de pensar que nosso visconde fosse um passivo e imperfeito receptáculo de ideias estrangeiras. Sua obra é resultado direto das suas escolhas.

Esse método seletivo faz de *Antônio José* uma obra de transição? Penso que não, precisamente porque a tragédia moderna se propõe como *síntese*, quer dizer, como a terceira via resultante do embate entre uma tese (a tragédia

clássica) e uma antítese (o drama ultrarromântico). Ou seja, ela se coloca historicamente como o último dos três elementos, como uma superação dos sistemas clássico e romântico, não como ponte entre um e outro – ela é, em última instância, fruto do que tenho chamado há algum tempo de romantismo eclético. Essa forma comedida de romantismo, baseada sobre os três conceitos-chave do ecletismo espiritualista (o belo, o verdadeiro e o bem), foi a bússola criativa de Magalhães ao longo de toda a sua carreira:

De fato, o romantismo, mesmo o estritamente literário, o que se manifesta na poesia de Magalhães, está marcado por um fundo filosófico bebido em Cousin, cujas ideias, não só epistemológicas, históricas ou éticas, mas mesmo as estéticas, constituiriam o “centro de gravidade” do pensamento de Magalhães. (BARROS, 1973, p. 30)

Não seria diferente nos palcos. Magalhães foi “o teórico por excelência do ‘teatro eclético’” (BARROS, 1973, p. 103), ao menos no Brasil. Daí sua intenção conciliatória expressa não só no conteúdo, mas na forma de suas obras dramáticas, e a falsa sensação de que se lê uma peça de transição, ainda tímida e indefinida, ciosa de novidades e, ao mesmo tempo, assustada com elas – nas palavras de João Roberto Faria (1993, p. 70), peça equilibrada “num ecletismo medroso, inadequado para impulsionar a criação de um repertório de peças brasileiras românticas, como exigia a ocasião”. O ecletismo não foi, porém, desculpa para o “medo” de ser romântico, como mostrei, e nem foi o responsável pelo modesto número das nossas peças românticas, como se depreende facilmente da polêmica entre Nabuco e Alencar nas folhas d’*O Globo*. O problema central do teatro brasileiro oitocentista (e, infelizmente, não apenas do teatro oitocentista) parece estar ligado ao desinteresse público. E o que mais esperar de uma nação agrícola, fundamentalmente colonial, de cultura tão frágil? Nossos poetas, coitados, fizeram o que podiam.

Conclusão

Mostrei, primeiro, que o tradicional argumento repetido a respeito da tragédia *Antônio José* (que ela peca pelo conservantismo no gênero e pela forma) não se confirma na prática, pois tragédias continuam existindo ao lado de dramas e melodramas até a segunda metade do século XIX nos dois lados do Atlântico, assim como composições em verso ao lado de outras em prosa. Mostrei, em seguida, que *Antônio José* possui, apesar de se proclamar tragédia, inúmeras características ligadas à cena moderna e se

insere perfeitamente no projeto romântico-eclético difundido por Gonçalves de Magalhães. Está demonstrado, portanto, que *Antônio José* não é nem uma tragédia rotineiramente clássica, nem um drama fracassado, mas uma obra perfeitamente compreensível dentro do seu contexto de produção.

Referências

ADÊT, Émile. A leitura de uma tragédia inédita. *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 355-364, 15 abr. 1844a.

ADÊT, Émile. Da arte dramática no Brasil. *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 154-157, 1 jan. 1844b.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Edição Saraiva, 1960.

AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.

APÊNDICE. *O Cronista*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 1-2, 23 set. 1837, p. 1-2.

AZEVEDO, Álvares de. *Literatura e civilização em Portugal*. Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BORGERHOFF, Joseph Leopold. *Le théâtre anglais à Paris sous la restauration*. Paris: Librairie Hachette, 1913.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BURGAIN, Luís Antônio. Cornélia. *Minerva brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, p. 751-756, 15 out. 1844.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. (v. 2).

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1937.

COMPRAS. *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, n. 172, p. 4, 11 ago. 1843.

DUMAS, Alexandre. *Souvenirs dramatiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. (t. 1).

EPHEMEROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 6700, p. 3, 26 ago. 1844.

ESPETÁCULOS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 332, p. 4, 4 dez. 1854.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUANABARA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 243, p. 3, 3 set. 1854.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 1ª parte. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Ambroise Dupont, 1828.

INTRODUÇÃO. In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica de Paula Brito, 1855, p. v-viii.

JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Antônio José, ou O poeta e a inquisição*. Rio de Janeiro: Tipografia imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

NOTÍCIAS DIVERSAS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 178, p. 1, 29 jun. 1855.

NOTÍCIAS DIVERSAS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 252, p. 1, 14 set. 1859.

O CEGO. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 149, p. 3, 2 jun. 1849.

O NOSSO TEATRO DRAMÁTICO. *Guanabara*, Rio de Janeiro, t. 2, p. 100, 1851.

O POETA E A INQUISIÇÃO. *Revista Brasileira: jornal de literatura, teatros e indústria*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 4-7, jul. 1855.

PARANHOS, Haroldo. *História do romantismo no Brasil*. São Paulo: Edições cultura brasileira, 1937.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Os hinos da minha alma. *Guanabara*, Rio de Janeiro, t. 2, p. 42, 1851.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o autor, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. (t. 2).

SILVA, João Manuel Pereira da. Casimir Delavigne. *Jornal dos Debates*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 146-147, 3 abr. 1837a.

SILVA, João Manuel Pereira da. Estado da literatura dramática em França. *Jornal dos debates*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 33-134, 27 set. 1837b.

SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos debates*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 178, 11 nov. 1837c.

SPECTACLES. *Le Constitutionnel*, Paris, n. 152, p. 3, 1 jun. 1829.

STENDHAL. *Correspondance de Stendhal*. Paris: Charles Bosse, 1908. (t. 2).

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 176, p. 3, 27 jun. 1855.

TEATRO SÃO PEDRO D'ALCÂNTARA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 322, p. 4, 25 nov. 1854.

TEATROS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 3, 21 jan. 1849.

TEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 63, p. 2, 20 mar. 1841a.

TEATROS. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 74, p. 3, 21 mar. 1841b.

THÉÂTRE. *Le Globe*, Paris, n. 98, p. 780-781, 9 dez. 1829.

TOPOGRAFIA. *O Despertador*, Rio de Janeiro, n. 767, p. 1-2, 20 set. 1840.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; Paris: Aillaud, 1916. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-00767.html. Acesso em: 1 ago. 2020.

VIGNY, Alfred de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1955.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

Recebido em: 24 de outubro de 2020.

Aprovado em: 27 de maio de 2021.



A fome de Rodolfo Teófilo: voz naturalista, fôlego romântico

Rodolfo Teófilo's A fome: naturalistic voice, romantic breath

João Luiz Xavier Castaldi

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

joao.castaldi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0124-7067>

Resumo: O presente trabalho procura demonstrar certas peculiaridades presentes no romance *A fome*, publicado pelo brasileiro Rodolfo Teófilo em 1890. Embora geralmente associado à Escola Naturalista (e até mesmo um precursor do Neorealismo de 1930), observamos características que destoam da estética proposta por esse movimento, e em certa medida aproximam a obra da prosa romântica que se desenvolvera no Brasil nas décadas anteriores. Outrossim, nosso texto procura investigar as possíveis relações entre as escolhas formais feitas pelo autor nessa obra e suas intervenções mais objetivas na sociedade em que estava inserido, a fim de averiguar qual seria, na visão de Teófilo, a missão do intelectual no Ceará de fins do século XIX.

Palavras-chave: Rodolfo Teófilo; *A fome*; naturalismo; romantismo.

Abstract: This work intends to demonstrate some peculiarities of the novel *A fome*, written by the Brazilian author Rodolfo Teófilo in 1890. Although it is usually associated with the Naturalistic School (and even a precursor of the 1930's Neorealism), we see features that clash with this movement, and in a certain way bring the book closer to the romantic narrative that developed in Brazil in the previous decades. Furthermore, our work tries to investigate the possible relations between the author's stylistic choices in this novel and his more objective interventions in the society in which he lived, in order to find out what it would be, in Teófilo's vision, the mission of an intellectual in the Ceará region at the end of the 19th century.

Keywords: Rodolfo Teófilo; *A fome*; naturalism; romanticism.

Breve Contextualização

Rodolfo Marcos Teófilo foi um farmacêutico e escritor cearense, embora não de nascença – o autor só descobriu quando adulto que seus pais

(mãe baiana, pai nascido no Ceará) estavam na Bahia à data de seu nascimento e mesmo após a descoberta continuou a considerar-se cearense, pelo afeto que nutria por aquela província. Sua atuação como homem das ciências e seu empenho no combate à varíola e ao alcoolismo são dignos de nota: Teófilo é o inventor da cajuína, refresco criado como alternativa às bebidas alcoólicas, além de ter fundado a “Liga Cearense contra o Alcoolismo”; entre os esforços do escritor na luta contra a varíola estão produção e distribuição gratuitas de milhares de doses de vacina. Há quem o compare a Oswaldo Cruz, e, no dizer de seu biógrafo, Lira Neto (2011), Rodolfo Teófilo é exemplo de como nossa história insiste em direcionar suas luzes à metade sul do território: “contudo, pela lógica perversa de uma historiografia centrada nos episódios e fenômenos do eixo sudestino do país, Rodolfo e sua epopeia cívica foram relegados ao esquecimento quase absoluto.” (LIRA NETO, 2011, p. 367).

No que tange à sua produção artística, trata-se de autor pouco lembrado, costumeiramente associado ao Naturalismo e por vezes tachado de mau escritor. Sua crueza vista como excessiva e a falta de verossimilhança de seus diálogos e personagens inspiraram declarações pouco simpáticas de outros autores e literatos. Segundo o estudioso Ednilo Gomes de Soárez (2009), Adolfo Caminha teria declarado que Teófilo “podia ter todas as qualidades de um bom cidadão, mas em tempo algum conseguirá um lugar proeminente na literatura nacional” e que o romance *Os Brilhantes* seria “leitura difícil e desprezível, não só porque carece das qualidades de uma obra de arte, como pela multiplicidade enfadonha de fatos e cenas, cuja repetição sem interesse real para o estudo do tipo nos podia ser poupada”, enquanto José Veríssimo teria classificado *O paroara* como “romance de linguagem incorreta, pobre, descolorida, pouco artística” (SOÁREZ, 2009, p. 218).

Nosso objeto de análise é o livro *A fome*, romance publicado no mesmo ano de 1890 que viu surgir *O cortiço*, talvez nosso exemplo mais bem acabado de literatura naturalista. Assim como seu contemporâneo carioca, *A fome* tem evidente lastro no espaço e na época em que foi concebido, tomando como tema a seca que incendiou o Ceará no fim da década de 1870 e que, combinada à varíola, ceifou centenas de milhares de vidas – não obstante a muito provável subnotificação: consta que o principal cemitério de Fortaleza chegou a receber 1.004 mortos em um único dia (10 de dezembro de 1878).

O estilo adotado no romance é bastante cru e denota certa predileção pelo grotesco, pelas cenas horríveis, pelo choque. Lá vemos montanhas de cadáveres, crianças cobertas de morcegos, famintos cuja humanidade parece ter sido totalmente obliterada, episódios de autofagia. Dir-se-ia uma obra em que o Naturalismo foi levado a níveis extremos, considerando a ênfase social e o foco que recai sobre a miséria e a pobreza, bem como o apreço pelo patológico – notemos aqui que, em sua análise sobre *A fome*, o já mencionado Ednilo Soárez (2009, p. 217) define Rodolfo como “um escritor da escola Realista-Naturalista com uma forte influência filosófica do Positivismo”, e aponta no romance investigado “a consciência cartesiana que caracteriza os homens de ciência”. A linguagem traz termos técnicos, científicos, que, somados aos “defeitos” estéticos e à falta de verossimilhança apontados por parte da crítica, podem, todavia, corroborar a proposta naturalista de arte a serviço da ciência. Já dizia o pioneiro e mestre Émile Zola (1982, p. 46) que este movimento literário “é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a Fisiologia, a qual se apoia por sua vez na Química e na Física”, ou ainda que é “a literatura de nossa idade científica”, e por este viés talvez possamos entender que o suposto desleixo ou falta de talento que se atribuem a Teófilo sejam mera aplicação de uma visão de arte em que a análise se sobrepõe ao rigor estético:

Apodrecia ali o cadáver de um homem, cujo rosto já estava medonho pela decomposição. A pele cianótica se estilhava na putrefação, que fazia a cara disforme e horripilante. A fisionomia mais horrível tornava o nariz, que, diluído em uma amálgama de pus e vermes, caía sobre a boca, já sem lábios, e não cobria mais os dentes alvos e sãos. Os olhos arregalados a saltar das órbitas, num olhar de morto, sem luz e consciência, pareciam fitar-se no fazendeiro. O cadáver estava vestido de camisa e calça de algodão. O hábito, entretanto, na altura do ventre estava rasgado, e rasgado também estava o abdômen pelo cão, a cevar-se nos intestinos e vísceras do morto. O terreno onde descansava o corpo estava revolvido. [...] Quase putrefato, se percebia assim mesmo gordura nos tecidos, gordura que a fome teria gasto antes de matá-lo. Examinava o cadáver com interesse, quando notou sinais de um crime: um suicídio por estrangulamento. (TEÓFILO, 2011, p. 57).

Observemos no excerto acima como o autor abre mão do uso da ênclise em “se percebia”, constrói períodos curtos e, de certa forma, previsíveis, visto que muitas vezes iniciados pela combinação de artigo e substantivo (“A

pele”, “A fisionomia”, “Os olhos”, etc.) e usa três vezes, em um trecho curto, a palavra “cadáver”. Esse estilo repetitivo é o que parece incomodar a crítica acima mencionada, e aqui o vemos aplicado a uma cena de teor nitidamente naturalista, dedicada à análise pormenorizada de um corpo que se decompõe.

Na obra em questão temos uma família de sertanejos abastada, porém presa ao campo: o dinheiro está todo convertido em cabeças de gado e pessoas escravizadas. Compõem o grupo familiar Manuel de Freitas, Dona Josefa, a filha mais velha, Carolina, e os filhos mais novos, sem nome (quase meio século antes dos meninos sem nome do célebre *Vidas secas*). Apesar dos sinais de seca iminente dados pela natureza, Freitas acredita em uma melhora no clima, que afinal não acontece. Morto o gado, fugidos quase todos os escravos, o fazendeiro manda os cativos remanescentes à venda por intermédio de seu primo Inácio da Paixão, mas este acaba por traí-lo e desaparecer, de forma que a família Freitas se vê reduzida à condição de retirantes. Migram para a capital, Fortaleza, num longo calvário em que têm contato com todo tipo de atrocidade causada pela fome, pela doença, e também pela corrupção e abandono do poder público. Os eventos descritos no livro passam-se entre 1877 e 1880, e são expostos em terceira pessoa por um narrador que, embora “zolista”, adota uma atitude por vezes emotiva e idealizante, conforme veremos.

É evidente, dado o espaço e o teor da narrativa, o caráter precursor desta obra de Teófilo em relação ao romance nordestino de 1930. Não à toa, Rachel de Queiroz (1953, p. 1) afirma que *A fome* “é dos primeiros, senão o primeiro romance escrito tendo como heróis as vítimas do nosso flagelo regional, e abriu caminho para todos os exploradores do filão, que iriam culminar na obra-prima do gênero, o insuperável *Vidas Secas*, do nosso imenso Graciliano.”

Voz naturalista, fôlego romântico

O vocabulário cientificista é frequente na obra em questão, dando às descrições um tom obsessivamente “clínico”. Embora isto não surpreenda vindo de um homem como o autor em pauta, dado às ciências biológicas e alinhado às ideias deterministas, positivistas e zolistas de seu tempo, parece contrastar com a pontuação emotiva adotada:

A luz vinha, mas não podia tonificar-lhes os músculos depauperados pela inanição, relaxados pela atonia, pela fome! [...] A miséria e os dias de jejum gastaram as reservas nutritivas acumuladas,

comeram os glóbulos vermelhos do sangue, e, uma vez desaparecidos estes da circulação, o líquido nutritivo desfibrado perdera uma das qualidades mecânicas, a densidade, e a vida tornou-se penosa e aflitiva. [...] Naqueles organismos a desordem era completa. O coração, que a pouca densidade do sangue tornara irregular e tumultuoso, os afligia com sofrimentos atrozes. As pulsações eram incompletas, intermitentes, aceleradas, irrigando mal o cérebro, causando vertigens, zumbidos nos ouvidos, ou flagelando a todos os instantes! (TEÓFILO, 2011, pp. 85 - 86).

Nesse trecho, como em outros, percebe-se o uso intenso das exclamações, o que denota comoção do narrador, e profusão de vírgulas, o que imprime ritmo acelerado e entrecortado à leitura. Essa escolha de sinais parece-nos próxima àquela feita por prosadores e poetas românticos, como aponta a professora Lucia Moutinho Ribeiro (1999, p. 111) em sua análise sobre Almeida Garrett: “o excesso de pontuação, isto é, o acúmulo de pontos, travessões, pontos e vírgulas, exclamações, reticências, entrecortando a frase, sugere a explosão de emoções tipicamente romântica.”

Além do contraste entre conteúdo narrado e pontuação empregada, salta aos olhos a idealização adotada pelo narrador ao descrever o sertanejo Manuel de Freitas, cuja tenacidade é exaltada ao longo de todo o romance. Além de tenaz, Freitas é bondoso, abnegado, responsável, e mesmo as descrições físicas falam de um homem forte, de compleição nobre e viril: “A musculatura estava reduzida, mesmo assim ninguém duvidava que os braços daquele homem pudessem sustentar um touro pelos cornos. [...] Nasquelas formas não havia um traço que não denotasse virilidade” (TEÓFILO, 2011, p. 17). Quando erra – a escolha em permanecer no sertão enquanto os vizinhos já debandavam, a venda tardia dos escravos, a confiança que deposita no pouco confiável Inácio –, seus erros parecem ser culpa mais do mundo hostil e traiçoeiro que o cerca do que culpa do próprio personagem. Ou, na pior das hipóteses, podemos entender que estes erros advêm de sentimentos tidos como positivos (confiança nas pessoas, esperança, fé).

Muitas das peripécias em que se envolve o protagonista são igualmente exageradas e dignas de um romance alencariano:

Uma onça-pintada, tão grande, que media quase dois metros da ponta do focinho à extremidade da cauda, de pé, no fundo da gruta, balançando o rabo como fazem os gatos, olhava para Freitas.

Os olhos do fazendeiro fitaram os da fera ordenando-lhe que se rendesse. [...] Tendo em uma das mãos o terçado e na outra o chapéu, corre sobre a fera. Esta encabrita-se, escancara a boca mostrando as compridas e aguçadas presas. Freitas agride a onça, com agilidade pasmosa, introduz-lhe o chapéu na boca, cravando-lhe ao mesmo tempo o terçado no coração. (TEÓFILO, 2011, p. 40).

Tenhamos em mente, outrossim, que na década de 1870 a prosa romântica brasileira aderiu a uma tendência regionalista e buscava seus heróis e heroínas na figura do sertanejo. Franklin Távora, o Visconde de Taunay, Bernardo Guimarães e mesmo José de Alencar ambientaram, nessa década, suas narrativas em fazendas de senhores de escravos, pampas, sertões e outros rincões do Brasil. A aposta parecia ser na diversificação do espaço, depois de três décadas de romances passados ora na Corte, ora na selva; e a figura idealizada do sertanejo parecia ocupar o lugar que já fora dos bravos guerreiros tupis que animavam a imaginação dos nossos românticos nos decênios anteriores. Pensando nas perigosas provações que o fazendeiro Freitas enfrenta com tanta força, coragem e grandeza, em sua honradez inabalável, em seu caráter incorruptível, em sua resignação comovente, perguntamo-nos: no fim das contas, não estaria este sertanejo heroico e pouco verossímil mais próximo da idealização romântica do que do olhar clínico naturalista? Não nos parece tão absurdo que Teófilo, escrevendo sobre o sertão em fins dos anos 80, tenha deixado sua estética naturalista “contaminar-se” por alguns elementos mais típicos da década anterior.

Outro aspecto que chama a atenção pela idealização é a relação entre a família Freitas e seus cativos. Muito embora a escravidão consista em uma das mais extremas e abjetas formas de submissão e desumanização que um homem possa impor a outro, o narrador descreve como carinhosa e cheia de respeito a relação entre escravizados e escravizadores. Exemplo disso é a comoção descrita quando Manuel de Freitas anuncia aos escravos que não fugiram que irá vendê-los:

Os cativos tremeram de espanto e o sentimento explodiu. Um coro de prantos entrecortado de soluços tornava aquele recinto pavoroso. [...] Todos estavam comovidos e choravam, exceto Freitas, que retinha as lágrimas à custa das contrações espasmódicas, que, como um anel de aço, constringiam-lhe a garganta. (TEÓFILO, 2011, p. 25).

De forma geral, o tratamento dado no romance ao tema da escravidão é mais “comovente” do que realmente crítico. Temos ainda a impressão de que o autor não procura problematizar a fundo a questão, como se a organização de toda uma sociedade baseada no trabalho escravo não fosse em si uma questão tão séria: o real problema parece ser a crueldade, os castigos infligidos por mero capricho, como se vê na trama secundária de Felipa, uma escrava pertencente ao grupo dos que não fugiram. Levada à venda por Inácio da Paixão, a personagem é brutalmente torturada pela esposa do traficante de escravos Prisco da Trindade e, por fim, separada de sua filha Bernardina. Se o contato com esses infames comerciantes de vidas humanas da cidade de Arronches é aviltante para Felipa e as demais escravas, a vida com seus antigos e valorosos proprietários é descrita como honrada e idílica, como se vê no comentário sobre as cativas filhas de mãe negra e pai branco:

Donzelas ainda, conservam a pureza de costumes da vida campesina, o amor ao trabalho, o respeito ao dever, o culto à honestidade, incutidos no espírito pelos seus avós e senhores, pelos mesmos que à hora angustiada das provações da miséria, sufocando na alma os sentimentos íntimos, abafando no peito o grito da consciência, mandaram-nas vender. (TEÓFILO, 2011, pp. 109-110).

Perceba-se no trecho como os valores positivos de que as jovens escravas compartilham são herdados não apenas dos antepassados brancos, como também do contato com os “senhores”, o que pode ser lido como o determinismo racial, ou racismo “científico”, que animava também outros escritores naturalistas. Contudo, o que nos chama a atenção é a idealização de um passado em que, embora escravas, as donzelas descritas teriam sido felizes em sua pureza, pelo contato com seus antigos donos que, se as venderam, foi como último recurso e “abafando no peito o grito da consciência”, “sufocando na alma” seus nobres sentimentos. Ou seja, a injustiça não é a escravidão em si, e sim os estupros sofridos pelas jovens na senzala de Arronches e as chicotadas sem motivo que Felipa recebe da cruel Dona Faustina na casa de Prisco da Trindade. Notemos ainda que a revolta de Felipa, que a faz a certa altura questionar a bondade e a religião dos antigos senhores, não é pela condição de escravizada que tivera por toda a vida, mas sim por terem-na vendido a novos donos, e principalmente por terem vendido Bernardina: “...a religião mandar amar o próximo e

ela vendeu-me; é portanto falsa a doutrina que me ensinou. Pedi que me vendessem só, que ficassem contigo, minha filha, e os ingratos foram surdos aos meus rogos.” (TEÓFILO, 2011, p. 128). Em companhia da família Freitas, os escravos eram “felizes”.

Semelhante distorção é vista nas obras de nosso Romantismo: vide a alegria e “malandragem” do escravo Tobias no folhetim *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou a rotina festiva (e, diga-se de passagem, zoomórfica) dos negros da Fazenda das Palmas no romance sertanejo *Til*, de José de Alencar. Parece-nos haver, portanto, certa idealização da condição do escravo, que aproximaria o livro de Teófilo de nossa prosa romântica.

Além disso, o drama maternal de Felipa – desesperada com as tarefas absurdas impostas à filha pela nova senhora, oferecendo-se às chicotadas em lugar da menina, e por fim dela separada – busca sobretudo *comover* o leitor, mais do que criticar um sistema baseado na exploração escancarada do homem pelo homem. Como se sabe, esse recurso não é tão diferente do procedimento adotado em obras como *A escrava Isaura*, por exemplo. E poderíamos dizer, com o crítico Roberto Schwarz (2008, p. 30), que “estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica” e que a mera simpatia humana “cancela a natureza política do problema”.

O desfecho da história de Felipa possui também seus traços folhetinescos. Sua cruel torturadora, D. Faustina, é a típica antagonista romântica: fútil, indolente, egoísta, sádica, bisbilhoteira. Passa a maior parte do tempo lendo revistas francesas de moda e ouvindo minúcias da vida dos vizinhos, trazidas pelos homens e mulheres escravizados que envia como mensageiros. É conivente com os estupros perpetrados pelo marido, mas espera esse sair para realizar suas próprias sessões de violência com as escravas. Mesmo sua aparência física é construída de forma similar à de uma vilã romântica, se considerarmos que naquele movimento artístico podem ser frequentes tanto o exagero e o viés maniqueísta, quanto as associações entre o interior do personagem e sua aparência – observemos que essas características, bem como o apelo de “arte do povo”, parecem ser ao menos em parte oriundas do melodrama do século XVIII, influência para a estética romântica que ganha fôlego no XIX tanto no teatro como

na prosa.¹ A esse respeito, o estudioso do teatro Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 39) afirma que

Segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares. Como assinalou Souriau, há, no gênero melodramático, “uma identificação das funções dramáticas com os caracteres”. Esta identificação é facilitada ainda pela aparência física e o gestual dos personagens, que devem muito à fisiognomia de Lavater, cujas teorias eram no momento muito populares.

Quanto a Dona Faustina:

Era magra, nervosa, malfeita de corpo, e o rosto mais comprido fazia um pequeno cavanhaque preto. Gostava de vestir-se bem, tinha a mania das modas, mas o tronco e sobretudo a barriga e o colo cheio de altos e baixos não se acomodavam às exigências da costureira. (TEÓFILO, 2011, p. 103).

É interessante como Rodolfo Teófilo (2011) combina, nesse episódio de Faustina e Felipa, as relações de causa e consequência típicas do Naturalismo e o misticismo fantasioso típico do Romantismo. Felipa, depois de submetida aos castigos físicos e mentais impostos pela megera, “embrutece”, tornando-se epilética – aqui vemos a explicação cientificista para o aparecimento da moléstia. A primeira manifestação da doença foi durante uma sessão de açoite, e ao ser advertida pelo negro encarregado das chicotadas de que se

¹ Digamos de passagem, no caso específico da prosa romântica brasileira, conforme defende a pesquisadora Paula Fernanda Ludwig (2016), havia certa tradição da leitura em voz alta, que pressupunha um público ouvinte, assim como no melodrama. No mesmo ensaio, Ludwig (2016, p. 6) aponta outras similaridades entre melodrama e romance romântico, tais como “acessibilidade, fluência, emoção, vender para um público cada vez maior, independentemente de condições referentes sobretudo ao preparo intelectual”. Antonio Candido (2014), por sua vez, observa que nossa literatura da primeira metade do XIX levava em consideração o enorme analfabetismo e a pouca afeição à palavra escrita que caracterizava a sociedade de então, prefigurando assim a imagem de um orador e um público de auditores e apresentando “certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido” (CANDIDO, 2014, p. 91).

tratava de um ataque legítimo, Faustina afirma que não passava de “manha”. Pouco depois, a mesma Dona Faustina começa a ter pesadelos com escravos que querem vingança, e fica obcecada com o ditado “quem com ferro fere, com ferro será ferido” – a solução é convencer o marido a libertar Felipa. A alforria dá-se no dia do aniversário do filho de Prisco e D. Faustina, o menino Jacó, chamado pelos criados “Sinhozinho”, garoto mimado, cruel e cínico como os pais. Felipa, ao perceber que a libertação a afastará da filha que permanece cativa, sofre novo ataque, e o “Sinhozinho”, ao presenciar a cena, desmaia de susto e é diagnosticado também com epilepsia. Apesar da explicação determinista que nos oferece o narrador – “...a criança havia sofrido um ataque incompleto de epilepsia; herdara do trisavô, um alcoólico, a nevrose, que não se tinha desenvolvido nas outras gerações que o precederam” (TEÓFILO, 2011, p. 154) –, fica evidente o teor romântico da maldição, do castigo sobrenatural (quem com ferro fere...).

Quanto ao responsável pela venda da comitiva de escravos de que faziam parte Bernardina e sua mãe e pelo posterior envio do dinheiro a Freitas, ocorre desenvolvimento igualmente idealizado. O passional Inácio da Paixão não resiste à tentação do jogo e perde o dinheiro que devia entregar ao parente. Para cúmulo, vende como escravo seu fiel criado, pela letra da lei homem livre, a Prisco da Trindade. Ciente de que desgraçara não só a família de Felipa como também aquela de Manuel de Freitas e a sua própria, bem como traíra e vendera seu paciente empregado Manuel da Paciência, Inácio parte para a Amazônia como retirante, enfrentando uma longa penitência a fim de amealhar o dinheiro para saldar sua dívida com o primo. Ao fim, numa completa redenção romântica, o fraco e sentimental personagem consegue encontrar, através do sacrifício, a força moral para expiar suas faltas: não apenas consegue a liberdade de seu criado vendido, como restitui o dinheiro a Freitas (que, obviamente, magnânimo como é descrito, jamais amaldiçoara o parente, apenas lamentando o vício de Inácio) e promove o reencontro definitivo de Bernardina e Felipa, o que cura a última da epilepsia.

No desfecho do romance, além da redenção de Inácio e do retorno ao sertão dos Freitas remanescentes (os meninos morreram todos), há o casamento da filha mais velha, Carolina, moça que concentra muitas características românticas: naturalmente bonita e graciosa, respeitosa, exemplo de amor filial – é digna de citação a cena em que Carolina vende seus longos cabelos na tentativa de mitigar os sofrimentos da família.

Antes de conseguir se casar com o sério e bem intencionado Edmundo da Silveira, Carolina enfrenta, em Fortaleza, uma longa provação. A jovem tornara-se objeto do interesse do libertino e inescrupuloso Simeão de Arruda, comissário responsável pela distribuição de socorros públicos.

Simeão de Arruda, a exemplo de D. Faustina, concentra a maldade e a vileza de um antagonista romântico, construído em tons folhetinescos para a total antipatia do leitor. O personagem aproveita-se de sua posição de poder para prostituir jovens de famílias desvalidas e para intimidar seus inimigos. Não conseguindo seduzir a séria Carolina, procura enredar sua família, oferecendo moradia, auxílio e presentes que colocariam os Freitas em posição de devedores. Contudo, quando percebe as intenções do comissário, o obstinado Manuel de Freitas prefere oferecer seus trabalhos na pedreira em troca de uma ínfima remuneração e morar com a família à sombra de um cajueiro a continuar recebendo favores de um corrupto que tinha por objetivo desonrar sua filha. Arruda ainda tenta vários ardis e cogita inclusive o sequestro, em conluio com a feiticeira Quitéria do Cabo.

A figura da bruxa Quitéria, repugnante e ambiciosa, parece-nos também construção mais romântica do que naturalista. Considerando suas ações que visam sempre à enganação e ao lucro, bem como sua cumplicidade interesseira com o notoriamente corrupto Simeão de Arruda, e pondo-as em contraste com a ajuda que oferece à família Freitas o abnegado Padre Clemente, observa-se uma atitude narrativa bastante maniqueísta. Clemente, como o nome sugere, é o religioso ideal, que, tendo nascido em família rica, escolheu uma vida de pobreza e caridade, e à época da chegada dos retirantes à Capital passava os dias auxiliando os doentes de varíola nos lazaretos da cidade. Quanto a Quitéria, que o povo afirmava ter pacto com o diabo,

Dizia-se viúva e por isso trajava sempre um vestido preto. Era branca, rosto pálido e bastante sulcado pela velhice, tendo rugas mais salientes e em maior número do que exigiam os seus cinquenta anos. Um nariz enorme e curvo, como o bico das aves de rapina, levantava-se como uma parede em meio de dois olhos pequenos vivos e verdes [...]. A testa enorme e arrampada para a nuca fazia um contraste com o queixo pontiagudo, que, à falta absoluta de dentes, deixava unir os maxilares e beijava a ponta do nariz. As orelhas enormes parece que cresciam havia meio século; eram tão finas, que quase a luz as atravessava, e estavam presas ao rosto como as aldrabas a um baú.[...]
Quitéria era assim fisicamente e no moral um aleijão também.
(TEÓFILO, 2011, pp. 172-173).

Assim, se levarmos em conta a alegoria da oposição do Bem contra o Mal no embate entre o exemplar Padre Clemente e a caricata bruxa Quitéria, percebemos estar diante de um recurso essencialmente romântico, o maniqueísmo – que se manifesta igualmente na oposição entre o virtuoso Edmundo e o inescrupuloso Simeão. De maneira geral, toda a trama da defesa da honra de Carolina parece-nos muito próxima a de um enredo romântico. Além do heroísmo e dos traços maniqueístas, temos a defesa da virgindade até que se consume o casamento, tema frequente nos folhetins românticos que, como se sabe, além de entreter também “educavam” as jovens leitoras burguesas, inculcando-lhes exemplos e valores. Sobre esse caráter pedagógico e voltado às mulheres, vale lembrar que Antonio Candido (2014, p. 92), no mesmo ensaio em que aponta a grande capacidade de penetração que os temas e a estética do Romantismo demonstraram ter no Brasil oitocentista, “propiciando a formação de um público incalculável e constituindo possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós”, observa:

Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões em que se lia em voz alta. [...] Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar. (CANDIDO, 2014, p. 95).

O próprio desfecho em forma de casamento, que além de constituir o desenlace da história de Carolina também coroa a trama principal, contribui para essa conclusão. Parece-nos que, em se tratando da formação de casais, a literatura de teor naturalista apresenta certa predileção pelas tramas que envolvem casais já unidos, e cuja união por vezes termina em adultério ou tédio – seria o caso, por exemplo, de Luísa e Basílio em *O primo Basílio*. Às vezes, o rompimento da união ou do noivado ganha uma camada mais violenta ou mesmo criminal (Amélia e João Eduardo em *O crime do padre Amaro*, Maria do Carmo e Zuza em *A normalista*), ou ocorre porque a origem do compromisso era meramente utilitária e deixa de ser interessante para um dos envolvidos (João Romão e Bertoleza em *O cortiço*). O Romantismo, por sua vez, toma frequentemente como tema a luta de um casal que enfrenta adversidades em busca da união,

terminando tragicamente com a morte (*Iracema, Amor de perdição*) ou alegremente com o matrimônio, como no já citado *A moreninha*. Dessa forma, o casamento de Carolina soa como um típico final feliz romântico, embora incrustado em uma sucessão de desgraças descritas objetivamente e com pena naturalista.

A punição dos maus, espécie de alívio para o leitor habituado ao folhetim, verifica-se também no desenlace das histórias de Simeão e Quitéria. A bruxa tem seu fim em uma cena alegórica que condena, de forma moralizante, sua ganância. Tendo contraído a peste que grassava em Fortaleza, a feiticeira moribunda procura arrastar-se até o baú cheio do dinheiro que amealhara mediante ações desonestas e o conluio com o infame Simeão de Arruda. Escondida no baú também está a carteira que Quitéria do Cabo subtraía ao próprio Simeão num descuido deste último (carteira esta com vultosa quantia, que o comissário por sua vez desviara dos socorros públicos). Mais uma vez é curioso o contraste, observando-se o teor metafórico e sentimental dos eventos e o vocabulário naturalista empregado:

O seu estado agrava-se mais e mais, apareceram hemorragias nasal e uterina, as equimoses perderam a cor de púrpura e vão pouco a pouco cingindo-se de uma auréola negra. Ainda assim tem esperança de escapar e vai de rastos até a mala, onde está guardado o dinheiro, e a custo abriu a caixa e tirou a carteira de Simeão de Arruda. A fisionomia transtornou-se, os pequenos olhos verdes iluminaram-se e as notas do Tesouro fizeram-na exclamar, ardendo em cobiça:

— Tanto dinheiro!...(TEÓFILO, 2011, p. 258).

Destaque-se neste episódio a expressividade das literais lágrimas de sangue que a feiticeira chora, e do simbólico castigo que a cobiçosa personagem sofre ao se sentir morrendo de sede mesmo tendo água ao alcance da mão – situação análoga ao fato de ver o baú repleto e saber-se condenada a morrer sem dele usufruir:

Todas as mucosas se congestionavam. Uma sede horrível retalhava-lhe a língua e a pele da boca. O sangue começava a se extravasar das mucosas mais congestionadas. As dos olhos foram as primeiras que choraram sangue! A feiticeira fitava, nas ânsias da sede, um vaso de água que havia perto de leito. [...] A água, a poucos passos, ainda lhe exasperava mais a sede! Ver o líquido que lhe mitigaria a secura dos lábios e não poder tocá-lo!... (TEÓFILO, 2011, p. 257).

Se a feiticeira representa a ganância, o comissário simboliza a luxúria. Doente, é atormentado pelas suas más ações, em mais uma cena que combina a causalidade naturalista e a vingança romântica:

A moléstia havia colado diante dos olhos do comissário um quadro sombrio, tinha-lhe encarcerado o espírito no escuro círculo da tristeza. Tentava fugir dos fantasmas que o perseguiam, mas eles eram o produto de um estado mórbido, que cada vez mais se acentuava. A voz de Vitorina, chorando a desonra, o desespero de Edmundo cobrindo-o de maldições no depósito de retirantes da ilha do Pina, soavam-lhe a todos os instantes nos ouvidos. (TEÓFILO, 2011, p. 312).

A exemplo do ocorrido com o menino Jacó, o castigo de Arruda é ambíguo. Se há explicação científica (os delírios como efeito da doença), há também retaliação romântica, como se vê nos acontecimentos posteriores, quando os fantasmas da febre do comissário materializam-se diante dele na hora da morte.

Desesperado, arrependido, com medo do castigo eterno, Simeão de Arruda arrasta-se com dificuldade até a casa do Padre Clemente. Em uma coincidência verdadeiramente folhetinesca, lá encontra Edmundo da Silveira, o honesto pretendente de Carolina que fora por ele enganado e mandado como retirante para o Norte, como parte de uma infame estratégia do depravado comissário para lhe deixar livre o caminho até a jovem. Edmundo, que finalmente retornado do exílio forçado tencionava vingar-se, foi à casa de Clemente, a pedido deste, para ao menos confessar-se antes da desforra. Na verdade o padre pretendia dissuadi-lo, e jamais imaginara que um moribundo Simeão de Arruda bateria à sua porta no mesmo dia e horário. Para cúmulo, ao chegar à casa Edmundo resgata da calçada uma figura esquelética com um bebê quase morto. Era Vitorina, moça estuprada e desgraçada por Arruda, e agora doente e às portas da morte, que trazia seu bebê recém-nascido a fim de que o padre o batizasse “para não morrer pagão” (TEÓFILO, 2011, p. 314). A criança é fruto do estupro perpetrado pelo comissário, e este morre após ser confrontado por Vitorina, que o faz receber nos braços o bebê já morto, e ouvir as duras censuras de Edmundo, que é forçado a abrir mão da vingança, mas acusa Simeão de ser indigno de qualquer compaixão. Além do teor emotivo da cena, essa confluência de personagens à casa do Padre Clemente parece-nos por si só tão pouco

verossímil que seria difícil nela reconhecer traços do Naturalismo, ou de qualquer forma de Realismo.

Outro aspecto que parece afastar-se dos preceitos estéticos e éticos do Naturalismo é o pano de fundo cristão que existe na obra, enquanto os naturalistas mais “ortodoxos” costumam expressar um patente ateísmo, quando não um anticlericalismo militante – vide clássicos desta escola como *O mulato*, de Aluísio Azevedo, ou *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós. Muito embora em *A fome* haja questionamentos da fé católica, como aqueles feitos por Felipa ao sentir-se traída pelos patrões, subjaz certa moral cristã ao longo de todo o livro. Vale lembrar que a própria Felipa por fim consegue reunir-se aos Freitas e à sua amada Bernardina, o que pode ser lido como a “justiça divina” que acaba com as dúvidas da personagem.

Esta moral católica também se vê no castigo exemplar dos pecaminosos Simeão e Quitéria, que visitam o inferno antes de se acabarem em dolorosa morte: ele confrontado com a própria imoralidade, ela vendo a fartura enquanto definha. Não nos esqueçamos do episódio de Faustina, fútil e cruel, que feriu com ferro e com ferro foi ferida, como em uma vingança bíblica. Continuando a identificação já proposta acima entre Arruda e a luxúria e entre Quitéria e a cobiça, talvez possamos dizer que Faustina representa a soberba nesta condenação dos pecados conduzida pelo narrador. Mesmo a já mencionada oposição entre o Padre Clemente e a feiticeira que diziam ter pacto diabólico parece-nos parte de uma visão de mundo que, além de maniqueísta, é também bastante cristã. Observe-se que este aspecto “evangelizante” da obra de Rodolfo Teófilo já fora observado na década de 1950 pelo pesquisador Abelardo Montenegro (1953, p. 106), que afirma:

O romance de Rodolfo Teófilo constitui um aparelho de proclamação evangélica, de combate ao mal, de reprovação ao vício e de exaltação da virtude. Não registra apenas o crime. Ataca-o de rijo. O enredo sofre os efeitos da digressão; mas o romancista não perde a chance de moralizar.

Em suma: tem-se a impressão de que Teófilo representa na obra uma espécie de cruzada, expondo e punindo os maus e perdoadando os que se arrependem a tempo – Inácio da Paixão –, conquanto seja impossível salvar todos os bons e todos os inocentes. Esta postura moralizante e combativa parece estar presente na própria “missão” do autor ao escrever seu romance (que é, mais do que outra coisa, uma acusação ao descaso e

um grito de protesto) e em outras facetas de sua atuação no cenário cultural, social e político em que viveu.

Um questionamento possível, todavia, quando nos perguntamos qual terá sido o caminho percorrido por Rodolfo Teófilo na composição de *A fome* e como se explicam e se articulam suas influências, suas intenções, e mesmo suas limitações como artista, é se Romantismo e Naturalismo são tendências assim tão bem definidas e tão contrastantes, no contexto brasileiro – ou até, mais especificamente, no contexto cearense. Afinal, a sucessão de um movimento literário por outro não é absolutamente um processo linear, e é natural que haja peculiaridades, mesclas ou retomadas quando uma tendência artística viaja de um lugar a outro. Tanto o folhetim romântico quanto o romance naturalista são formas francesas que perderam nuances e ganharam outras em seu caminho via Portugal até o Nordeste brasileiro. Nesse sentido, vale mencionar a capacidade, aludida pela professora Sandra Nitrini (2013, p. 45), “de uma produção literária integrar novas estruturas formais sem recusar as próprias tradições”, e a noção de que na relação entre literaturas toda forma de absorção ou transferência depende em parte “da necessidade interna de cada sistema literário”. Tendo isso em mente, talvez seja possível pensar em algo como uma peculiar tradição naturalista cearense, considerando que outros romances sobre a miséria e a seca tradicionalmente tomados como naturalistas, a exemplo de *Luzia-Homem*, de 1903, também trazem vez ou outra certo apelo romântico no exagero de algumas cenas ou na estrutura do enredo cheia de reviravoltas, peripécias e vinganças. A fim de avaliar como há sempre mais de um viés possível para análise e comparação e como os limites entre uma e outra tendência literária costumam ser mais esfumados do que podem parecer em um primeiro olhar, lembremo-nos de que José Aderaldo Castello (1999, p. 406; 408) agrupa Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio Cavalcanti, autor de *Luzia-Homem*, tanto como realistas quanto como autores de “visão regionalizada”, traço mais frequentemente associado aos românticos da década de 1870 do que aos naturalistas:

Contudo, a grande contribuição como visão regionalizada será devida a outros escritores: Manuel de Oliveira Paiva, Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo por um lado, por outro Araripe Júnior, Manuel Benício e Afonso Arinos. [...] Já Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo, voltados para a mesma região de Oliveira Paiva, continuariam presos às características comuns da prosa realista. O primeiro nos dá um panorama dos efeitos da seca com *Luzia*

Homem. Assim também Rodolfo Teófilo, porém mais completo e mais rico, ao focalizar desde a transumância desagregadora à emigração, dramatizando-a e acentuando situações macabras consequentes da fome em romances como *A Fome*, *Os Brilhantes*, *Maria Rita*, *O Paroara*.

De qualquer forma, três coisas parecem certas: Teófilo via a literatura como um meio de denúncia, adotava conscientemente uma linguagem que refletia a noção de arte como extensão da ciência, mas não abandonava um tom maniqueísta e em certa medida idealizante.

Sobre o inegável timbre naturalista, não causa surpresa que o autor tenha se identificado com a linguagem analítica e racional deste movimento. Farmacêutico e inventor, Teófilo tinha uma visão bastante cientificista do mundo:

Vale dizer que, mais do que um simples beletриста como muitos de sua época, ele era, antes de tudo, um cientista. Leitor fluente do alemão, inglês e francês, impregnou-se dos ensinamentos dos mestres do século XIX, vanguarda científica de seu tempo. Bebera direto na fonte de Comte, Spencer, Darwin e Haeckel – autores que do outro lado do oceano, no Velho Mundo, haviam levantado a bandeira da ciência como única forma legítima de conhecimento, em detrimento da concepção metafísica de mundo. (LIRA NETO, 2011, p. 367).

Observando, contudo, a ciência conforme praticada pelo homem em questão, vemos que se trata da atividade de um cientista apaixonado, visceral. Esta empolgação, sabemos, também induz não poucas vezes ao erro e à pseudociência. Teófilo era sabidamente adepto da frenologia e do determinismo racial, e em sua atividade como farmacêutico

fabricava xaropes, remédios para reumatismo, doenças de pele, incômodos do estômago, dores de cabeça, pomadas para eczemas, loções com fórmulas secretas que diziam curar tuberculose, sífilis e até câncer, pelo menos era o que apregoava a publicidade da farmácia de Rodolpho. (SOÁREZ, 2009, p. 230).

Sabe-se que desde muito cedo Rodolfo Teófilo conviveu com a doença e com a pobreza, sempre agravadas pelas secas. O autor, como se conhece, ficou órfão aos onze anos, e aos catorze precisou interromper os estudos para trabalhar como “caixeiro-vassoura” em uma loja de Fortaleza. No dizer de Ednilo Gomes de Soárez (2009, p. 200): “Suas condições de

trabalho eram as mais precárias. Morava e fazia refeições na própria loja na companhia dos demais caixeiros, dos quais era o mais inferior na hierarquia e, em consequência, nas atribuições.” Fato que chama a atenção são os rigores a que foi submetido o escritor no início da década de 1860, quando toda sua família caiu doente na epidemia de cólera que devastou Fortaleza. Coube a Teófilo, ainda criança, fazer o parto de sua sexta irmã, que nasceu morta, e levar o pequeno cadáver ao cemitério.

Chegado à vida adulta depois destas várias provações, Teófilo, o farmacêutico, inicia a famosa epopeia que exemplifica muito bem sua postura de “cientista paladino”: a produção e distribuição independentes da vacina contra a varíola, que muitos dissabores causaram ao autor – o ato foi interpretado pelo governo como uma denúncia da má gestão da província, e iniciou-se nos jornais da época intensa campanha de difamação, a fim de acabar com sua reputação científica. Não percamos de vista que, ao contrário de Oswaldo Cruz, Teófilo não tinha a polícia a seu lado, e que a população era bastante arredia no tocante à vacinação. Segundo seu principal biógrafo:

Rodolfo deixou de lado a comodidade de seu gabinete de literato e de homem de ciência para dar início a uma cruzada aparentemente insana. Montou um laboratório nos fundos de casa e passou a fabricar, por conta própria, milhares de doses de vacina.

A ideia parecia saída da cabeça de um verdadeiro alucinado: vagar de rua em rua, bater de porta em porta, convencer os fortalezenses a aceitar que alguém lhes espetasse o braço com uma seringa de agulha pontiaguda, numa época em que a vacinação era uma novidade vista com desconfiança, e, não raro, com enorme temor pela população em geral. (LIRA NETO, 2011, p. 365).

Dessa forma, temos a impressão de que a precariedade que o autor viu e viveu em sua juventude pode ter engendrado a postura combativa que vemos em sua vida adulta. Firmemente empenhado em criar condições de vida mais dignas para o povo cearense, Teófilo assumiu uma postura paladina, e, de certa forma, quixotesca, fazendo frente à doença, à ignorância e ao governo. Ou seja, há algo de romântico não apenas em sua obra literária, mas nas empreitadas em que o autor se envolveu.

Nesse sentido, além do combate à peste da varíola, são dignos de nota a criação de seu soro antiofídico, a indignação que o levou a escrever sua *História da seca no Ceará*, detalhado compêndio em que o autor desmente as

autoridades que diziam não haver estiagem naquela província, e, sobretudo, a guerra que o escritor moveu contra o alcoolismo. A invenção da cajuína como um substituto ao álcool é exemplo disso, como também o é a fundação, por Teófilo, da já citada Liga Cearense contra o Alcoolismo. Esta postura do autor é visível também dentro do círculo de intelectuais que frequentava, pois consta que por sua influência a Padaria Espiritual (agremiação literária surgida em 1892, responsável pelo periódico “O Pão”) teria substituído em suas reuniões as bebidas alcoólicas pela cajuína – além de trocar por uma postura mais sisuda o tom irreverente dos primeiros tempos.

Até mesmo a escolha do autor em ser cearense, como queria, e não baiano, como de fato era, traduz sua visão de mundo militante e romântica. De certa forma, uma escolha de naturalidade feita “com o coração” contradiz a visão de um Rodolfo Teófilo prático e racional, e corrobora a visão que destaca o que há de fantasioso e idealista no autor em questão. Lendo as palavras do próprio, parece-nos que a pobreza do Ceará tornava a província ainda mais atraente aos olhos do compassivo escritor:

Eu podia mentir-lhe optando pela Bahia, o berço adorado de minha mãe, terra opulenta e abandonar o Ceará que é paupérrimo. O meu caso é de um filho que foi separado de sua mãe ao nascer e criado por outra mulher. Adulto, soube que sua verdadeira mãe era opulenta e o chamava. Preferiu ficar com a sua mãe de criação, paupérrima e infeliz. Como arrancar as profundas raízes do amor à terra que o criou? (TEÓFILO, 1932, p. 23).

Assim, considerando a atuação de Teófilo como cidadão e como cientista, parece-nos que seu trabalho literário, ao menos em *A fome*, é bastante coerente com sua vida de maneira geral. A exemplo do autor, o narrador do romance em questão parece partir do princípio de que as coisas se explicam e se resolvem de forma racional, pela ciência. Sua linguagem é a linguagem de um cientista. Contudo, a pontuação revela que este cientista não analisa ou expõe com frieza, e sim aos brados, com energia, como fez o autor ao sair da botica para os campos onde os doentes morriam à míngua. Este narrador não deixa os maus impunes, pois é passional e regido por um senso de justiça e moralismo que muito se distancia do “olhar de médico” de um narrador naturalista. E se há atentados à norma culta e à fluidez do estilo, se há profusão de cadáveres e pústulas e se a prolixidade incomoda, não nos parece tão difícil que isto seja reflexo também dessa visão: trata-se

de um livro de emergência, o tema não permite uma abordagem “fria” e tampouco contemplativa, e o horror, que o leitor de *A fome* talvez ignorasse, tem que ser mostrado no detalhe.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

LIRA NETO. Um homem contra o poder e a peste. In: TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome: Cenas da Seca do Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

LUDWIG, Paula Fernanda. Uma perspectiva sobre a dramaturgia melodramática: questionamentos entre teatro e literatura no cenário nacional. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Campina Grande: Abralic, 2013. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=502>. Acesso em: 04 maio 2021.

MONTENEGRO, Abelardo. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953.

NITRINI, Sandra. O comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural. *Ponto e vírgula: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 13, p. 38-48, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/19538>. Acesso em: 04 maio 2021.

QUEIROZ, Rachel de. Rodolfo Teófilo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, maio 1953.

RIBEIRO, Lucia Maria Moutinho. Almeida Garrett: Poesia e Autobiografia. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 108-114, out. 1999. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10302>. Acesso em: 04 maio 2021.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 29-36.

SOÁREZ, Ednilo Gomes de. Rodolpho Teóphilo (O polivalente polêmico). *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, v. 123, p. 198-237, 2009. Disponível em: https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/2009/08_Art_RodolfoTheophilo.pdf. Acesso em: 16 set. 2020.

- TEÓFILO, Rodolfo. *A fome: cenas da seca do Ceará*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- TEÓFILO, Rodolfo. *Coberta de tacos*. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1932.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido em: 20 de setembro de 2020.

Aprovado em: 06 de maio de 2021.



Cruz e Sousa, entre o tribuno e o místico

Cruz e Sousa, between the tribune and the mystic

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará/Brasil

juliobastoni@ufc.br

<http://orcid.org/0000-0002-0086-1148>

Resumo: O artigo procura, por meio da revisão bibliográfica da fortuna crítica e da análise de poemas de Cruz e Sousa, refletir sobre dois dos perfis historicamente estabelecidos sobre o poeta catarinense: o de tribuno, poeta engajado na luta abolicionista, e o de místico, ligado ao culto à arte e a busca pela transcendência e comunhão com o Absoluto. Tais questões são pensadas à luz de bibliografia teórico-crítica brasileira e internacional, com eventuais contribuições do pensamento social e filosófico para a compreensão da poesia de Cruz e Sousa como um momento singular da poesia moderna brasileira e ocidental. Nesse sentido, demonstra-se que aquela dualidade se apresenta como perfil apenas parcial da produção do poeta, cujas temáticas e elaborações formais precisam ser pensadas com base no conjunto de sua obra e de suas transformações ao longo de sua trajetória literária.

Palavras-chave: Cruz e Sousa; simbolismo; abolicionismo; poesia e experiência mística; fortuna crítica.

Abstract: The article seeks, through the bibliographic review of the critical fortune and the analysis of poems by Cruz e Sousa, to discuss the two profiles historically established about the poet from Santa Catarina: that of tribune, a poet engaged in the abolitionist side, and the mystic, linked to the cult of art and the search for transcendence and communion with the Absolute. Such questions are thought considering Brazilian and international theoretical-critical bibliography, with eventual contributions from social and philosophical thought to the understanding of Cruz e Sousa's poetry as a unique moment of modern Brazilian and Western poetry. In this sense, the article demonstrates that that duality presents itself as only a partial profile of the poet's production, whose themes and formal elaborations need to be thought in the light of the set of his work and its transformations along his literary trajectory.

Keywords: Cruz e Sousa; symbolism; abolitionism; poetry and mystical experience; critical fortune.

A fortuna crítica de Cruz e Sousa nos oferece um perfil dúplice de poeta, não raro derivado de uma relação mais ou menos direta entre sua produção poética e sua biografia: a do místico, pouco interessado nas questões menores, chãs, da vida social, na esteira do simbolismo de matriz francesa, ou a de um poeta-tribuno, especialmente nos primeiros anos de sua produção, identificado à sorte dos pobres e dos escravizados, dando sequência ao abolicionismo presente na poesia de Castro Alves, a quem emulava em alguns de seus primeiros poemas. Talvez seja possível afirmar que aconteça com Cruz e Sousa algo semelhante ao que ocorrera com a recepção da obra de Machado de Assis: a uma produção inicialmente avaliada como absenteísta frente aos problemas sociais brasileiros, sucede-se uma releitura de seus textos que procura refutar tal postura – no caso de Cruz e Sousa, não apenas pela reavaliação de seus escritos já conhecidos, mas também pela descoberta ou publicação de textos inéditos. De qualquer modo, é relevante notar que ambos os escritores, intelectuais negros em uma sociedade escravocrata – e a despeito da inserção bastante distinta de ambos no campo literário do momento –, foram avaliados segundo parâmetros muito semelhantes, que se mantiveram em alguma medida ao longo do século XX. Na visão de Sílvio Romero (1960, p. 1510-1515), o “temperamento” ou a brasilidade de Machado de Assis não coadunavam bem com o humor e o pessimismo flagrantes em sua obra da maturidade; Cruz e Sousa, por sua vez, seria “um maravilhado”, personagem de uma batalha entre as “qualidades de sua raça [...] em interessante luta com o meio civilizado que é o produto cerebral de outras raças” (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 147).

Durante o século XX, o travo da à época acreditada ciência raciológica fica pelo caminho; no entanto, não é difícil flagrar, aqui e acolá, certa sobrevivência, em especial a partir de uma operação que tende a uma espécie de essencialismo: o escritor tem de ser interessado pelo destino “dos seus” ou é considerado alheio, deslumbrado, infeliz aspirante a enquadrar-se à sociedade que o rejeita. Em estudo originalmente publicado na década de 1940, Fernando Góes (1979, p. 331), ainda sem o contato com as obras abolicionistas inéditas do período de formação de Cruz e Sousa – “nenhum crítico [tinha] documentado tão importante fato” –, considera o poeta um “carrasco de si mesmo”, “entocado em sua torre de marfim”: “e esse foi o seu grande mal, porque o homem precisa do homem” (GÓES, 1979, p. 349). Quando não cobrado pelo que escrevia – ou deixava de escrever –,

bastante tinta correu acerca dos “vestígios”, das “reminiscências” de um estilo ou linguagem essencialmente africanos, em artigos encontráveis especialmente em algumas antigas coleções de estudos acerca do autor.¹ Algo semelhante se pode dizer acerca do cromatismo, do uso das cores como substantivo ou adjetivo, nos versos simbolistas souseanos, a partir do qual sua fortuna crítica obsedara-se – mais do que o poeta, decerto – com o branco: a “nostalgia do branco” (BASTIDE, 1979), o “negro-branco” (LEMINSKI, 2013) etc., identificado a uma vontade de “aristocratização” ou de “ascensão social”, como dissera Roger Bastide (1979, p. 162) – algo já sugerido, aliás, pela leitura de Araripe Jr (1963). É difícil ler esses estudos sem lembrar dos reparos que Frantz Fanon (2008) faz ao prefácio de Sartre à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, que atribui o valor crítico dessa poesia frente ao racionalismo eurocêntrico mobilizando uma negação culturalmente particularista e fundada numa “absolutidade quase substancial”: “não foi eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, pré-existente, esperando-me” (FANON, 2008, p. 121). O próprio “Emparedado”, famoso texto em prosa poética de Cruz e Sousa, publicado em *Evocações* [1898], dá conta desse dilema levantado por Fanon (2008).

Por outro lado, Andrade Murici (1995), continuador dos esforços de Nestor Vitor, amigo do poeta e responsável pela publicação de boa parte das obras póstumas do nosso autor, é um dos responsáveis pela revisão do perfil de isenção do poeta frente às questões do mundo, especialmente a escravidão e a sorte adversa do indivíduo negro no Brasil. Ao ajuntar à obra já publicada poemas dispersos em jornais e inéditos em volume, Andrade Murici (1995) pôde perceber que, especialmente nos poemas de início da carreira do escritor, Cruz e Sousa se posicionava abertamente pela Abolição, seja no verso, seja na prosa poética. O mesmo caminho tomou Raimundo Magalhães Jr. (1975), autor de uma biografia de Cruz e Sousa que permanece como referência incontornável nos estudos sobre o autor (MAGALHÃES JÚNIOR, 1975), e que também encontra escritos inéditos e referências de Cruz e Sousa à necessidade de emancipação dos escravizados, seguindo pista já aberta por Abelardo Montenegro (1998). Desse modo,

¹ Vide, especialmente, alguns estudos presentes na *Fortuna crítica* organizada por Afrânio Coutinho (1979), nas *Interpretações*, enfileiradas por Salim Miguel (2011), bem como em estudos, a tantos outros méritos notáveis, de intelectuais como Abelardo Montenegro (1998) e Evaldo Pauli ([197-?]).

entre fins da década de 1980, início da seguinte, já é consenso entre os estudiosos do autor que Cruz e Sousa não calara ante as mazelas da realidade, antes fizera delas um tema profícuo em sua obra, entre a poesia de combate, a lamentação e a recusa do estado de coisas terreno ou presente.²

Como se trata de uma revisão de paradigmas, a leitura sobre um Cruz e Sousa preocupado com o mundo que o cerca não substitui o poeta místico pelo poeta tribuno. Nos parece interessante, porém, que a publicação dos poemas inéditos, seguida pela releitura de sua obra já em volume, responde a uma demanda constante entre autores de nossa literatura, que exige do autor, especialmente se negro ou advindo das camadas populares, certa adesão à sorte política de seus *semelhantes* – ainda que, certamente, para o projeto literário de um poeta simbolista, a comunhão com o mundo seja comumente suplantada pela busca da transcendência e das limitações da vida terra a terra. E, talvez, na verdade, trate-se de uma dupla armadilha: se o autor se volta ao menos em aparência ao trabalho formal ou a certa visão olímpica sobre o mundo, deplora-se seu alheamento – estão aí Machado de Assis ou Cruz e Sousa, que passaram por questões semelhantes em sua recepção. Por outro lado, se abertamente engajado ou até confessional, como o foi Lima Barreto, lamenta-se o “excessivo personalismo”, como avalia José Veríssimo o romance *Recordações do escrívão Isaias Caminha* (BARRETO, 1961, p. 204). Nesse sentido, é de se pensar que há uma espécie de expectativa prévia à leitura, um sentido já pronto que busca atribuir ao escritor uma ou outra ênfase que seja passível de o assimilar e aquietar sua potência, muitas vezes desestabilizadora.

Não se trata de negar a crítica literária, que historicamente constituiu esses perfis para o autor: a questão é saber encontrar, a partir da leitura do conjunto, uma visão mais integradora das variadas nuances que um autor complexo pode sugerir. Esforços nesse sentido são já antigos: Roger Bastide (1979), Andrade Murici (1995), Paulo Leminski (2013), dos melhores leitores da poesia do poeta catarinense, a despeito de ecoarem muito do que se

² Ver, em especial, *Ao redor de Cruz e Sousa*, de Iaponan Soares (1988), que inclusive colige pequenas narrativas abolicionistas do poeta catarinense, inéditas em volume até então, bem como alguns estudos presentes na coletânea organizada pelo mesmo Soares junto a Zahidé L. Muzart (1994). Há ainda muitos outros estudos que seguem nesta mesma senda, editados desde a década de 1980. Consideramos o melhor texto de revisão bibliográfica sobre a fortuna crítica do autor a introdução de Lauro Junkes (2008, p. 27-62) à mais recente edição das *Obras completas*.

discute sobre o poeta desde Araripe Jr. (1963), dão indicações notadamente no sentido de ler a poesia souseana em uma perspectiva não provinciana e pouco afeita a subsumir o poeta frente a seus contemporâneos e especialmente a suas referências de além-mar. Algo semelhante se pode dizer de textos mais recentes, como os de Alfredo Bosi (2002), Antonio Carlos Secchin (2018), Davi Arrigucci Jr. (1999), Ivan Junqueira (2000) e, especialmente, o estudo de largo fôlego de Cuti (2009). São estudos que buscam, sem negar a profunda *verdade* da poesia souseana – “verdade” no sentido em que Michael Hamburger (2007) pensa a poesia moderna –, especialmente a de uma singular voz de um poeta simbolista negro em um país escravocrata, pensar seu sentido desestabilizador e original, enfeixando e combinando caleidoscopicamente temas e tons da poesia moderna de Baudelaire, da reflexão cosmológica de Antero de Quental e da filosofia de Schopenhauer, entre muitos outros. Tribuno e místico, aqui, são antes propriedades não exatamente excludentes na obra souseana – antes, elas se sucedem em sua produção, em favor da segunda. Trata-se de uma forma de trabalhar a expressão que se altera e se complexifica, especialmente em nome de uma *de-formação* do mundo, recusado pela voz poética. Se assim for, estamos finalmente chegando a uma visão mais abrangente da poesia souseana, suplantando a obsessão oitocentista em vincular ao poeta as mazelas e as taras que a ciência raciológica de fins de século XIX infortunadamente legou à reflexão estética – e certamente à compreensão da própria sociedade e das subjetividades brasileiras por meio dessa voz poética singular.

1 Da adesão e da recusa

Quando Fernando Góes (1979) pinta Cruz e Sousa como um poeta “entocado em sua torre de marfim”, ele certamente toca em um ponto sensível: a poesia de Cruz e Sousa também é uma poesia de recusa ao mundo, à imanência objetual e à miserabilidade terrena. No entanto, essa recusa não significa senão, de modo semelhante, uma progressiva recusa da linguagem estabelecida, o que é plenamente visível entre os poemas publicados em seu primeiro livro de versos, *Broquéis* [1893], até os *Últimos sonetos* [1905], última coletânea que se sabe por ele selecionada, ainda que de publicação póstuma, sob a direção de Nestor Vitor. Essa diferença se acentua ainda mais, caso leiamos os poemas dispersos de seu período de formação, coligidos por Andrade Murici em *O livro derradeiro* [1945], acrescidos na Edição do

Centenário [1961], e a que vieram somar-se ainda outros, até edições mais recentes. Essa dinâmica faz parte de uma dramática transformação na maneira da voz poética se expressar frente ao mundo e seus dilemas, transformando uma miséria palpável e terrena advinda de um mundo injusto para uma consciência da insuficiência desse mesmo mundo a um Ser que busca projetar-se para além das contingências concretas. É o que se vê em “Sorriso interior”, já em sua poesia madura:

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo esse brasão augusto
Do grande amor, da nobre fé tranquila.

Os abismos carnavais da triste argila
Ele os vence sem ânsias e sem custo...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 214).

A “triste argila” da matéria, do terreno, da carne, é também o elemento moldável que passa a importar pouco à voz poética souseana, em especial na profunda investigação mística dos *Últimos sonetos*. Ou, antes: a argila, como material a que se pode atribuir uma forma, passa a evitar a obediência aos traços já dispostos da linguagem comunitária, permitindo ao “ser” projetar-se para além de seus abismos – ainda que o poema, como é próprio da experiência mística, permaneça na fronteira entre a imanência e a transcendência, conservando-se como projeção de seus estados de alma. O sorriso interior, assim, não é o sorriso da voz poética, em projeção agônica: é ideia e alvo, angústia presente e anseio de libertação. Esse talvez seja um dos sentidos da diferença entre a produção poética souseana de seus primeiros anos e a sua expressão madura.

Na poesia antiescravista souseana, esse percurso já dá marcas de sua validade. De fato, seus primeiros versos, ainda imbuídos de um liberalismo feito famoso por Castro Alves, adere ao objeto e à situação retórica política, especialmente na saudação ou exaltação das conquistas já adquiridas ou por adquirir, sempre presentes e ao alcance da ação mundana e tendendo a valores compartilhados. Tal é o caso do soneto “25 de Março”,

subtitulado “em Pernambuco para o Ceará”, de 1885, data da abolição da escravidão nesta Província:

Bem como uma cabeça inteiramente nua
De sonhos e pensar, de arroubos e de luzes,
O sol de surpreso esconde-se, recua,
Na órbita traçada – de fogo dos obuses.

Da enérgica batalha estoica do Direito
Desaba a escravidão – a lei de cujos fossos
Se ergue a consciência – e a onda em mil destroços
Resvala e tomba e cai o branco preconceito.

E o Novo Continente, ao largo e grande esforço
De gerações de heróis – presentes pelo dorso
À rubra luz da glória – enquanto voa e zumbe

O inseto do terror, a treva que amortalha,
As lágrimas do Rei e os bravos da canalha,
Velho escravagismo estéril que sucumbe.
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 261-262).

O soneto, composto em alexandrinos, ainda deixa perceber seu caráter atento aos valores do parnasianismo já em voga, bem como utiliza figuras em um campo semântico que tenderá a ser problematizado e deformado em sua poesia simbolista: o sol da emancipação contra a treva do terror, a existência da virtude que combate os males do mundo presente, a ideia de um território novo contra a decrepitude das velhas metrópoles coloniais, os valores da lei dos homens frente ao arbítrio mundano, entre outros elementos já preconizados em parte da poesia de auditório de Castro Alves. De qualquer modo, da mesma lavra ainda parnasiana de Cruz e Sousa – aspecto que não abandonará, de todo – já se podem perceber elementos que farão parte da produção souseana coligida em *Broquéis*, especialmente a partir de uma adesão a certos elementos da poesia baudelairiana que vão para além do apuro formal, bem como da retórica rebarbativa própria à tradição brasileira do poema de auditório, que continua em grande parte nos parnasianos de segunda ordem. Cruz e Sousa vai buscar no poeta francês mais do que a forma fixa e o culto ao burilamento artístico, mas uma temática marcada pela introdução das temáticas e do vocabulário grotesco, por vezes tendendo

ao sadismo e a certa relação de tensão com o objeto expressivamente desfigurado pela voz poética, como aparece em “Escravocratas”:

Oh! Trânsfugas do bem que sob o manto régio
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
Viveis sensualmente à *luz* do privilégio
Na *pose* bestial dum cágado tranqüilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso extraordinário –
Da branca consciência – o rútilo sacrário
No tímpano do ouvido – audaz não me soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
Vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico,
Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 234, grifos do autor).

Neste poema marcado pelo revide da tortura do escravizado sobre o corpo do escravocrata, figurado bizarramente com bruta ou bestial feição, justamente inverte o horror da redução humana a instrumento de trabalho, sujeito a sevícias constantes, que remetem simultaneamente ao horror da instituição e a sua dimensão intersubjetiva, como formadores de atitudes de domínio e de sujeição. Mais que a retórica do tribuno, em “Escravocratas” temos, em primeiro plano, a pura imanência do corpo figurado pela tensão sádica, voltado não apenas ao protesto político-social, como de rigor em sua poesia antiescravista, mas ao horror à condição humana, vil e carnal – aspecto ao qual se vinculará, em alguma medida, mesmo os poemas eróticos de Cruz e Sousa, especialmente os presentes em *Broquéis*. A deformação grotesca nesse poema, assim, dá passos largos a engendrar uma cosmovisão de recusa ao mundo tal qual ele se apresenta, *locus* da falência da matéria e espaço tartárico, habitado e povoado pela bestialidade homicida da instituição escravista. Essa recusa é etapa necessária ao impulso místico para a transcendência, que marcará sua poesia da maturidade.

2 Do material ao etéreo

Talvez o uso das cores, comum a grande parte da poesia simbolista, seja a grande celeuma que cerca a obra de Cruz e Sousa, e sempre exigiu respostas constantes. Para além de derivações que não parecem convincentes, como a eterna busca de um sentido para o uso da cor branca, como adjetivo ou substantivo, em seus versos, é de se notar que a poesia souseana apresenta uma imensa variação cromática de tons e matizes, e a fixação pelo branco soa mais como problema da crítica que do próprio poeta, especialmente quando os estudos tomam como parâmetro certo complexo racial ou social que seria continuamente repisado em sua produção. Apesar, portanto, do que possa eventualmente conter de acerto, penso que, primeiramente, temos de ler a presença da cor branca a partir das convenções poéticas ocidentais, por exemplo, do medievo cristão – basta pensarmos nas luzes e sombras que separam o Paraíso do Inferno na *Comédia* de Dante –, bem como do barroco – isso, para dizer o mínimo. O branco tende a fixar seu sentido nas conotações de pureza, de transcendência; o negro, ao contrário, aos estados saturninos da alma, à miséria e falibilidade físicas, à impureza ou imanência do corpo – isso já fora levantado por críticos como Massaud Moisés (1979) e Ivan Junqueira (2000).³ É certo, como nota Alfredo Bosi (2002), que não é possível separar as convenções literárias e suas releituras simbolistas das suas implicações histórico-sociais – no nosso caso, o de um país que se constrói por meio da racialização escravista, de sujeitos transformados em mão de obra explorável, corpos postos à disposição da máquina colonial europeia. Em Cruz e Sousa, tais dilemas aparecem amiúde, na prosa poética e na lírica, e não estão ausentes também de sua escrita íntima, na correspondência.⁴

³ Remetemos o leitor interessado a uma releitura mais próxima de nosso tempo desta tradição: a canção “Verde que te quero rosa”, de Cartola.

⁴ A cisão subjetiva do sujeito “emparedado” aparece na carta dirigida a seu colega de lides literárias Virgílio Várzea, datada de janeiro de 1889, na qual dá conta de suas agruras em sua primeira passagem pela então capital do Império, bem como coteja sua aspiração à Arte com o veto imposto previamente, em tempos de racismo supostamente científico: “Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa./Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano!? Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo leito, cuspid de todo lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível!” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 822)

A despeito, porém, do que a racialização do período escravista efetivamente signifique enquanto “impacto” (CUTI, 2009) na dimensão subjetiva do intelectual negro brasileiro, é preciso dizer que, na poesia de Cruz e Sousa, tal questão não comparece de modo unívoco, e isso considerando não apenas a diferença entre seus poemas do período de formação e os de sua maturidade, mas inclusive entre estes. Em suma: a leitura sem as devidas mediações e sem atenção ao conjunto de sua obra não dá conta do problema. O branco, o rubro, o negro, possuem um sentido que se altera a cada livro ou mesmo a cada poema. É próprio da poesia simbolista, enquanto poesia pós-romântica, no limiar de nossa poesia moderna, uma certa instabilidade no uso de seus elementos significativos, sem a adesão estrita às convenções, inclusive as simbolistas, se assim as pudéssemos chamar – basta pensar nos diferentes poemas das “correspondências” entre vogais e cores, entre cores e sentidos ou sentimentos, que fizeram carreira no período, na esteira de Baudelaire. O simbolismo herda muito da multiplicidade romântica no que tange à construção de cosmovisões particulares (BOWRA, 1951, p. 7), o que, em se tratando de uma poesia por vezes hermética, pode engendrar usos e interpretações que desafiam os *topoi* cristalizados pela tradição.

Talvez o mais adequado seja pensar, nesse sentido, em um uso significativo dos elementos cromáticos que obedeça a certos estados de espírito e a uma relação diferencial estabelecida entre a voz poética e o mundo dos objetos, entre sujeito e universo, mediada por uma cosmovisão que continuamente se complexifica. Em “Claro e escuro”, por exemplo, poema coligido postumamente entre os sonetos de seu *Livro derradeiro*, e possivelmente, pela construção e pela linguagem, entre os que poderiam constar em *Broquéis*, o uso das cores aparece em sentido diverso ao estabelecido na tradição crítica da obra souseana, como uma necessidade de classificação social ou racial. É mister atentar à simbologia de fundo quase barroco, bem como à construção vocabular e rítmica do soneto. Além disso, são centrais os dois polos estabelecidos pelos advérbios de lugar *dentro* e *fora*, seguidos de um travessão, que guiam toda a interpretação do poema:

Dentro — os cristais dos templos fulgurantes,
Músicas, pompas, fartos esplendores,
Luzes, radiando em prismas multicores,
Jarras formosas, lustres coruscantes,

Púrpuras ricas, galas flamejantes,
Cintilações e cânticos e flores;
Promiscuamente férvidos odores,
Mórbidos, quentes, finos, penetrantes,

Por entre o incenso, em límpida cascata,
Dos siderais turíbulos de prata,
Das sedas raras das mulheres nobres;

Clara explosão fantástica de aurora,
Deslumbramentos, nos altares! — Fora,
Uma falange intérmina de pobres.
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 286)

Em “Claro e escuro”, a construção imagética do poema se dá por superposição, o que é bastante comum na poesia souseana. Basta pensarmos no assaz citado poema “Antífona”, que abre *Broquéis*: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras/De luares, de neves, de neblinas!.../Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas.../Incensos dos turíbulos das aras...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 63). Aliás, o diálogo entre “Claro e escuro” e “Antífona” pode ser ainda reforçado, caso nos atentemos aos elementos presentes em ambos os poemas: referências a objetos ou práticas sacramentais ou aristocráticas, certo gosto pela figuração abstrata do esplendor, tendendo ao plano onírico. No entanto, as semelhanças param por aí. Enquanto “Antífona” sugere uma oposição entre a diafaneidade de seus elementos e a opacidade do “perfil [...] da Morte” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 64), uma espécie de jogo dialético entre a transcendência do espírito e a imanência e finitude da matéria, em “Claro e escuro” a contraposição procura um fundamento mais concreto. Disso é sinal a interação entre o título e o texto do soneto: claro e escuro referem-se às espacialidades figuradas como pontos axiais do poema, *dentro e fora*. Dentro, a claridade, as luzes, os lustres, a cornucópia dos esplendores; fora, um exército ou falange dos que se encontram excluídos das galas iluminadas da primeira parte. Espacialmente também é verificável a oposição significativa, no poema, que dedica 12 versos completos, mais 9 sílabas do 13º, à evocação da claridade, das ricas púrpuras, reservando o último verso, mais a tônica final do anterior, ao âmbito externo. A exclusão dos que estão fora, decerto na escuridão, dá-se pela própria materialidade do texto, que figura a multidão dos pobres como uma espécie de resíduo ou escória,

cujas dimensões são paradoxalmente caracterizadas como intermináveis. Sua numerosidade é inversamente proporcional à sua presença no poema: pobres são muitos, mas desprezíveis; as galas são poucas, mas medusantes. É dispensável insistir sobre o que isso representa para a transfiguração poética da estratificação social.

Retomando a oposição na tradição ocidental entre claro e escuro, branco e negro, na qual o primeiro remete à transcendência, à pureza, à elevação frente à bruta imanência da vida material, e que se apresenta como uma constante em tantos outros poemas simbolistas – e do próprio Cruz e Sousa –, nota-se que “Claro e escuro” apresenta uma dissonância frente a tal padrão. A ambientação iluminada é também espaço da *morbidez*, que compõe promiscuamente o cenário com os objetos nobres, as púrpuras, as galas, as sedas das mulheres. Morbidez também moral, não obstante: estar *dentro* e a salvo da falange miserável, nos *altares* que supostamente serviriam à comunhão, implica a negação da unidade, em termos existenciais e sociais.⁵ Se não é possível afirmar que a simbologia seja subvertida em seus fundamentos, pois o claro ainda é reservado ao segmento favorecido, é impossível deixar de perceber que a valoração proposta pela convenção se inverte, nesse caso. Em “Claro e escuro” a abundância, a plenitude, são ameaçadas pela morbidez e pela falange externa dos pobres, que as cercam, em número, como espectros. A falta, que é apanágio do segmento externo, obscuro, é destacada pela quebra rítmica do penúltimo verso, presente também no 11º,⁶ no qual a tônica é deslocada da 6ª para a 8ª sílaba poética, bem como pelo sinal de pontuação – o travessão – que interrompe a leitura. Constrói-se, assim, uma espécie de *anti-chave* de ouro, que realça o elemento representado como socialmente desprezado. O claro torna-se, enfim,

⁵ É possível considerar que, nesse poema, Cruz e Sousa pague tributo ao anticlericalismo de seu tempo, aspecto presente em alguns de seus textos, especialmente em sua produção inicial. Vide, por exemplo, “O padre”, de *Tropos e fantasias*, livro que publicara em parceria com Virgílio Várzea no ano de 1885. Pode-se dizer algo semelhante para o tema do *satanismo*, bastante frequente em Cruz e Sousa, de inspiração baudelairiana, que explora os desvãos da alma humana e não se distancia de certa visão desencantada frente ao mundo concebido como espaço de exílio do divino, um *mundo sem Deus*.

⁶ É sintomático, em apoio a essa interpretação, que a primeira quebra ocorra no verso cujo último vocábulo – *nobres* – comporá a rima com o fecho – *pobres*. Trata-se da dicotomia já apresentada na estrutura do texto, que aqui se apresenta em nível semântico e por meio de palavras quase homófonas.

negativo, e o escuro apresenta-se no horizonte de uma adesão empática da voz lírica. Como se vê, nesse poema, a utilização da simbologia de seu repertório pessoal não se limita à visão tradicional, que fala em uma vontade aristocratizante, ou em formas compensatórias à sua condição de exclusão na sociedade brasileira do momento. A utilização pode variar conforme as circunstâncias e, sobretudo ser eventualmente subvertida.

A dimensão concreta de “Claro e escuro”, manifesta na própria composição material dos versos, permanece em alguns poemas souseanos até a coletânea *Faróis*, outro de seus livros publicados postumamente por Nestor Vitor. Ocorre, porém, o que Antonio Carlos Secchin (2018, p. 121) chama de “desterro do corpo” na obra souseana, uma “progressiva abstratização” de sua obra. O discurso em voz alta do tribuno tende a ser suplantado pelos meio tons da litania e pela dissonância do arrebatamento, à custa da relação outrora palpável com o corpo e o mundo dos objetos. Em *Broquéis*, primeira coletânea de versos de Cruz e Sousa, ambos ainda aparecem continuamente, mas não se trata, certamente, de uma relação pacífica. Como em “Escravocratas”, a figuração da tensão entre eu e mundo reveste-se de tons de sadismo ou de submissão autoflagelatória, envoltas em dor e insatisfação, sentimento de insuficiência ante o anseio carnal e em falta de fundo pecaminoso. Em “Sentimentos carnaís”:

Sentimentos carnaís, esses que agitam
Todo o teu ser e o tornam convulsivo...
Sentimentos indômitos que gritam
Na febre intensa de um desejo altivo.

Ânsias mortais, angústias que palpitam.
Vãs dilacerações de um sonho esquivo,
Perdido, errante, pelos céus, que fitam
Do alto, nas almas, o tormento vivo (1995, p. 85).

Para a poesia de Cruz e Sousa, o desejo carnal nunca aparece como libertador, e a relação com o corpo é intensamente problemática, uma miséria mirada desde o alto, que flagra, abaixo, o tormento dos mortais sujeitos a ânsias estéreis. Em *Broquéis*, o eu poético apresenta-se como “carnal e místico” – título de um dos poemas da coletânea –, apresentando uma dualidade que não raro vai buscar em Dante, poeta a quem a obra de Cruz e Sousa alude continuamente, especialmente quando se remete à figura de

Beatriz ou à “luz serena”, “luz imortal maravilhosa” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 91) presente no Paraíso dantesco, como lemos em “Deusa Serena”:

Açucena dos vales da Escritura,
Da alvura das magnólias marcessíveis,
Branca Via-Láctea das indefiníveis
Brancuras, fonte da imortal brancura.

Não veio, é certo, dos paus da terra
Tanta beleza que o teu corpo encerra,
Tanta luz de Luar e paz saudosa...

Essas e outras questões dão, em certo sentido, razão ao poeta católico Tasso da Silveira (1979, p. 48), que vê no simbolismo de Cruz e Sousa “[...] todo um mundo diferente de beleza e de grandeza interior, pois que sua profunda essência é a ansiedade de Deus – a fome do absoluto e do eterno...”. De qualquer modo, a ânsia pela transcendência e pela superação dos “paus do mundo”, em *Broquéis* e ainda em *Faróis*, aparece na forma da tensão entre a carne, o material, o concreto, âmbitos recusados pela voz poética, contra a aspiração e afirmação do espírito, da alma, do etéreo. Em uma outra forma, contudo, a recusa aqui já busca novas formas de expressar a tensão que vão para além da linguagem estabelecida pela poesia que o formou e que era sua contemporânea, em nome de uma *de-formação* do mundo dos objetos à procura da palavra que possa expressar e figurar tal desejo redentor. Se não é possível afirmar que Cruz e Sousa rompa definitivamente com a sintaxe ou com o signo tradicional, como talvez exigiriam suas ambições mais profundas, é visível um empreendimento no sentido de criar um espaço de dissonância frente à tradição e a seus contemporâneos, ainda que mantenha algumas reminiscências parnasianas no que tange à versificação e, especialmente, muitos ecos românticos, seja no que tange à figuração grotesca, seja em sua ânsia pelo Absoluto, chegando a lembrar, inclusive, certas figuras do romantismo alemão, especialmente Novalis. Tais elementos são flagrantemente no poema “Monja Negra”, de *Faróis*:

É teu esse espaço, é teu todo o Infinito,
Transcendente Visão das lágrimas nascida,
Bendito o teu sentir, para sempre bendito
Bendito o teu divagar na Esfera indefinida!

Através de teu luto as estrelas meditam
Maravilhosamente e vaporosamente;
Como olhos celestiais dos Arcanjos nos fitam
Lá do fundo negror do teu luto plangente.

Almas sem rumo já, corações sem destino
Vão em busca de ti, por vastidões incertas...
E no teu sonho astral, mago e luciferino,
Encontram para o amor as grandes portas abertas.

[...]

Ó Monja soluçante! Ó Monja soluçante,
Ó Monja do Perdão, da paz e da clemência
Leva para bem longe este Desejo errante,
Desta febre letal toda secreta essência.

[...]

A lua vem te dar mais trágica amargura,
E mais desolação e mais melancolia,
E as estrelas, do céu na Eucaristia pura,
Têm a mágoa velada da Virgem Maria.

Almas dos que não têm o Refúgio supremo
De altas contemplações, dos mais altos mistérios,
Vinde sentir da Noite o Isolamento extremo,
Os fluidos imortais, angelicais, etéreos.

[...]

Volúpias, sensações, encantos feiticeiros
Andam a embalsamar teu seio tenebroso
E as águias da Ilusão, de voos altaneiros,
Crivam de asas triunfais o horizonte onduloso.

[...]

Ó grande Monja negra e transfiguradora,
Magia sem igual dos páramos eternos,
Quem assim te criou, selvagem Sonhadora,
Da carícia de céus e do negror d'infernos?

[...]

Ó negra Monja triste, ó grande Soberana,
Tentadora Visão que me seduzes tanto,
Abençoa meu ser no teu doce Nirvana,
No teu sepulcro ideal de desolado encanto!

Hóstia negra e feral da comunhão dos mortos,
Noite criadora, mãe dos gnomos, dos vampiros,
Passageira senil dos encantados portos,

Ó cego sem bordão da torre dos suspiros...

Abençoa meu ser, unge-o de óleos castos,
Enche-o de turbilhões de sonâmbulas aves,
Para eu me difundir nos teus Sacrários vastos,
Para me consolar com os teus Silêncios graves
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 129-132).

Esse longo poema, do qual nos valem de excertos, é dos mais representativos da obra de Cruz e Sousa, a despeito de uma fortuna relativamente pequena junto à crítica. Aqui, a voz poética dirige-se à Monja Negra do título, identificada, ao longo do poema, com a Noite. Não é qualquer noite, porém: a ambientação noturna, personificada enquanto a louvada Monja Negra, possui dimensões contraditórias, entre a evasão e o suplício, entre o luciferino e divino, entre o inferno e o céu. O negror da Noite é espaço de acolhimento e refúgio do eu poético, espaço no qual a identidade dos objetos se esfuma e se dissolve entre o desejo e a ânsia pelo Absoluto – nota-se, aqui, uma relação impressionante com os *Hinos à Noite* [1800], de Novalis. Essa oscilação da voz poética entre a dinâmica do corpo, simultaneamente próximo das correntes do desejo e de um espaço que permite o maravilhoso – Noite das volúpias, sensações, gnomos e vampiros –, e a do espírito que anseia pela comunhão, pode ser pensada como um ponto de passagem entre a poética de *Broquéis* e a dos *Últimos sonetos*, mesclando a dinâmica concreta da carne à ambição pelo etéreo. A própria imagem da Monja, contemplando o negror da noite com a claridade da lua, faz pensar no contraste entre luz e sombra, branco e negro, caro à poética de Cruz e Sousa; aqui, contudo, trata-se de um anseio no qual ambas as dimensões se imiscuem com a criação de um efeito entre o sacramental e o erótico – e erótico sem as dilacerações da carne, como em outros poemas. Talvez seja possível afirmar que tal dimensão de erotismo seja a única permitida a uma poética que rejeita o mundo tal qual ele se apresenta: é necessário construir um universo-outro, uma forma que dê conta de suas aspirações íntimas, no sentido de rejeição das amarras do corpo. Não há, de modo idêntico, a associação de branco e negro a um apriorístico campo semântico positivo ou negativo, o que é elemento significativo da desconstrução e reconstrução das convenções poéticas ocidentais pelo simbolismo de Cruz e Sousa.

É de se pensar ainda, porém, qual o sentido da transcendência almejada. Como é de rigor na experiência mística, ela se vale de um impulso no qual o Eu

se projeta em busca de um Absoluto, anulando a distância entre sujeito e objeto. Essa experiência, de qualquer modo, permanece em potência; daí o sentido do louvor – e não de uma comunhão já realizada –, no qual os termos sacramentais servem de índice de seu anseio: a Eucaristia, a Hóstia. Nessa poesia, trata-se, diferentemente do “saber incomunicável” da mística católica, como na produção poética de São João da Cruz (VAZ, 2000, p. 38), de uma experiência poética que não pode se valer de uma aderência a convenções e simbologias dadas pelo rigor filosófico cristão, furtando-se a uma explicação anagógica. Ainda que se valha de termos sacramentais, de maneira a conformar tal experiência aos domínios do inteligível – já que a poesia de Cruz e Sousa não pôde, a seu tempo, ultrapassar as barreiras do signo comunitário, embora esse pudesse potencialmente ser o termo lógico de sua trajetória –, a experiência mística da voz poética souseana é radicalmente atada à imanência do corpo e do mundo, rejeitado embora e deformado pelo grotesco e por demais procedimentos de fundo romântico. Trata-se, nesse sentido, de uma secularização da mística, cujas raízes podem ser buscadas no pré-romantismo alemão de um Lessing (VAZ, 2000, p. 42), por exemplo. Nota-se, portanto, nesse meio termo entre concreto e etéreo, cuja realização das mais emblemáticas se encontra em “Monja Negra”, uma mística terrivelmente atada ao desejo e demais contingências da carne, rejeitada enquanto grillão terreno, não obstante base e justificativa para a eterna busca pelo Absoluto. Assim, a *de-formação* é sua verdade mais íntima, uma construção e reconstrução da linguagem outrora empregada pelo tribuno, ora pelo místico: ambas, porém, respondem a dilemas de fundo comum.

3 A “verdade” da poesia de Cruz e Sousa

Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger (2007, p. 44), relendo a incontornável contribuição de Hugo Friedrich para a compreensão da poesia moderna – em *Estrutura da lírica moderna*, cuja primeira publicação data de 1956 –, nota que a “destruição da realidade” na poesia moderna, com início na produção de Baudelaire, explica apenas parcialmente a poética ocidental pós-romântica. Processos como a despersonalização, a emancipação do signo frente a seu objeto ou imagem, resumindo-se potencialmente num jogo indefinido entre enunciador e enunciatário, questões anotadas na obra de Friedrich, são elementos que pertencem à poesia moderna, mas que não a resumem em seu sentido profundo, em especial se considerarmos a ampla

diversidade de práticas de tais poéticas a partir da segunda metade do século XIX, aprofundada nas vanguardas do século seguinte. Trata-se, segundo Hamburger (2007, p. 86), de uma identificação, por parte de Friedrich, entre o *eu confessional* da poesia romântica e o *eu empírico* do poeta, e que essa identidade, de acordo com o segundo, seria suplantada pela poesia moderna – “ao passo que [a identificação] sempre [fora] exceção”. Desse modo, a despeito de a despersonalização e outros procedimentos da poesia pós-romântica aparentemente apontarem para uma autonomia da linguagem, é preciso lembrar que a função da poesia é, essencialmente, comunicação – a despeito das diferenças de procedimentos ocorridos ao longo desse período. A suposta despersonalização da linguagem e demais procedimentos, nesse sentido, responderiam a uma demanda posta pela dinâmica social, mediada pela relação entre expressão poética e experiência estética. Como afirma Marcos Siscar (2016), em balanço sobre as aporias da interpretação da poesia moderna derivada de Hugo Friedrich,

[se] é possível falar de *autonomia* (como Mallarmé falava de recuo, de ‘salvaguarda, de distinção, de raridade), é no sentido de um gesto pelo qual a poesia procura pensar a possibilidade e a modalidade de seu lugar de fala, numa postura de atenção, mas também de resiliência, em relação à violência de outros lugares de fala, como o do discurso científico e econômico (SISCAR, 2016, p. 157, grifo do autor).

De volta a Cruz e Sousa, é necessário indicar que sua poesia nunca deixou de trilhar esse caminho “comunicacional”, isto é, nunca deixou totalmente de lado a adesão ao signo socialmente estabelecido. No entanto, é notável, enquanto projeto literário, a criação de um espaço de dissonância em sua poesia que se afastasse da adesão ao objeto própria do parnasianismo e da poesia de auditório romântica e que buscasse, num aprofundamento de alguns aspectos da própria poesia romântica, uma linguagem que figurasse questões pouco ou nunca trabalhadas na produção poética brasileira. Se é próprio ao simbolismo a criação de um universo-outro, no qual o signo estabelece uma relação autoconsciente com relação à linguagem, em nome de uma reformulação dos procedimentos técnicos da poesia romântica (WILSON, 1984, p. 23), é necessário que saibamos flagrar, nesse percurso, elementos que radiquem seu empreendimento. Nesse sentido, é preciso notar que Cruz e Sousa, a despeito de realizar uma poesia que tenderia

a uma suposta “Arte (ou Forma) pura”⁷ – especialmente a partir de sua latente negação das relações intrínsecas entre indivíduo e a dinâmica social, como sugere em especial nos seus poemas da maturidade – não consegue desvencilhar completamente sua voz poética de uma relação terra a terra, como freios e grilhões postos a partir de fora, imaginados como contingências ou relações coercitivas que o remetam, novamente, à situação de fragilidade e insuficiência do corpo. Tal, nos parece, o sentido básico de “Emparedado”, prosa poética que fecha *Evocações*.

Além de ser um dos mais cruciantes textos sobre a miséria brasileira forjada pela escravidão, matriz colonial de nosso racismo e de nossa modernidade fracassada, “Emparedado” parece ser uma poética contra o sentido, ou contra o sentido imposto a partir de fora, que coage o sujeito a cumprir seus ditames. Longo monólogo, interrompido ao final por uma voz “[...] ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do mar ou dos mistérios da Noite” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 672), preâmbulo de seu célebre fecho no qual as quatro paredes do mundo acossam o indivíduo racializado e subalternizado, “Emparedado” é o grito de horror do Artista resumido a corpo, do Eleito – o poeta “Assinalado”, título de seu conhecido poema – para a apostolado da Arte⁸ rebaixado à condição mísera do fatalizado pela raça e acossado pela “ditadora ciência d’hipóteses” e pelas *coteries* – os grupos de artistas filistinos, que praticam a arte sem a devoção devida, atentos tão somente à opinião e à vaidade (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 668-669):

O artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postoiço sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça. [...]

⁷ Ver, a propósito, a prosa poética “Iniciado” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 519-524) e “Asas...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 569-570), dois casos entre inúmeros, que articulam a busca de pureza existencial à aspiração por uma (im)possível expressão pura.

⁸ As letras maiúsculas, como se sabe, são utilizadas pela própria voz poética, como forma de elevação dos elementos a dimensões superiores à comum: figuras simbólicas ou alegóricas, portanto.

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos?

Ah! esta minúscula humanidade, torcida, enroscada, assaltando as almas com a ferocidade de animais bravios, de garras aguçadas e dentes rijos de carnívoro, é que não pode compreender-me.

Em “Emparedado”, a rejeição ao mundo em nome do impulso transcendental é a mesma presente em seus coevos autores simbolistas e decadentistas, enquanto expressão internacional: Rimbaud, Mallarmé, Villiers de L’Isle-Adam, Huysmans, entre outros. É interessante perceber que, como no caso dos anteriores, a ânsia pelo absoluto também redundava em fracasso: a desistência, o projeto falhado, a ânsia artístico-existencial pelo Absoluto incumprida literária e por vezes – por que não dizer? – individualmente. “Emparedado”, nesse sentido, mais que testamento da poesia de Cruz e Sousa, pode ser entendido como uma poética: poética individualizante e restrita à sua própria prática expressional. Trata-se de uma intuição fanoniana, antes da produção do célebre intelectual francomartinicano: para Cruz e Sousa, o sentido já está dado de antemão. Mister, então, recusar esse sentido, ainda que permaneça inevitavelmente condenado neste mundo intolerável ao fracasso de sua redenção. Como se vê, na poesia de Cruz e Sousa, a dualidade entre tribuno e místico é mediada pelas mesmas questões de fundo, a despeito das diversas soluções poéticas.

Em *Últimos sonetos*, tal recusa é posta fielmente em prática. Na coletânea, resta evidente a sua original releitura de Schopenhauer, como já notaram Andrade Murici (1995) e Roger Bastide (1979). Do filósofo alemão, Cruz e Sousa aproveita o motivo da negação da Vontade, ação possível através da negação dos impulsos vitais, especialmente os ligados ao corpo e ao desejo de domínio, de poder, de prazer erótico etc. O conhecimento sobre a Vontade – que constitui a essência do mundo dos fenômenos – é um “calmante” para a própria Vontade: “ela vê nos prazeres uma afirmação da vida, e tem horror deles. O homem chega ao estado de abnegação voluntária, de resignação, de calma verdadeira e de paragem absoluta do querer” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 398). Assim, são caras a Cruz e Sousa a utilização de motivos que

se ligam à transcendência, tais quais presentes em Schopenhauer como movimentos potencialmente favoráveis àquela negação: o autoflagelo, a busca pela comunhão na Noite ou pelo “êxtase búdico”, o Nirvana, entre outros. O universo material, nessa poesia, é fonte de corrupção, miséria e dor carnisais, o que se traduz em linguagem com a busca pela construção de climas e ambientes que se refiram a dimensões etéreas da existência, para além da concretude do mundo dos objetos: “alma”, “Esferas”, mais do que o uso recorrente do cromatismo como na poesia de *Broquéis*, são termos usados à exaustão, que perfazem o tom geral de uma busca mística pela transcendência, de fuga da matéria e do terreno, tidos como âmbitos limitadores da aspiração à totalidade. Como lemos em “Longe de tudo”,

É livre, livre desta vã matéria,
Longe, nos claros astros peregrinos
Que havemos de encontrar os dons divinos
E a grande paz, a grande paz sidérea.

Cá nesta humana e trágica miséria,
Nestes surdos abismos assassinos
Teremos de colher de atos destinos
A flor apodrecida e deletéria.
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 226).

Note-se que o motivo schopenhauriano, mediado por certa herança cristã no que tange à redenção, num mundo não obstante abandonado por Deus, representa uma profunda recusa do próprio corpo e do mundo dos fenômenos, ilusões e armadilhas à aspiração do eu poético. Tal recusa, é impossível não notar, cava um fosso profundo de dissonância frente a grande parte da poesia romântica e de seus ecos parnasianos, em especial a atenção à poesia de exaltação das coisas pátrias e da relação sem complexos com os sentidos, inclusive os eróticos – como se vê, por exemplo, na poesia de um Olavo Bilac. Para a poesia da maturidade de Cruz e Sousa, tudo o que se refere aos fenômenos é enganoso, produto da representação mediada pelas funções racionais da mente humana. Nesses termos, em grande parte herdados do filósofo alemão, sua poesia exprime uma densa tentativa de recriação e deformação do mundo, que o leva à destruição das figuras atinentes ao corpo e à matéria.

É preciso notar, em primeiro lugar, que a recriação literária de aspectos do pensamento schopenhauriano não é exclusiva de Cruz e Sousa: há muito do filósofo alemão em Machado de Assis, seja nos contos, nos romances ou mesmo da poesia de sua maturidade.⁹ É de se pensar que a leitura de Schopenhauer pelos dois intelectuais brasileiros de fins do século XIX possa representar algo mais que uma congenialidade ou mesmo uma moda. Aparentemente, essa adoção de temas e tópicos do filósofo parece representar justamente uma possibilidade de não adesão, de recusa e mesmo de um escudo do pensamento contra a miséria e a mediocridade imperantes. Tal postura, afinada à obra do filósofo, propõe um rompimento com as ilusões do presente, em nome de uma relação olímpica com o mundo e que, não obstante, permanece como um contradiscurso bastante eficaz. Se Machado de Assis volta-se contra os fracassos existenciais e civilizacionais da sociedade contemporânea – brasileira e, não menos, de todo o mundo –, a poesia de Cruz e Sousa parece encarnar a profunda dor do sujeito reduzido a corpo e matéria, fundamento do “emparedamento” agravado pela questão racial num país de fundamentos escravocratas – é o que Cuti (2009) chama de “impacto”, em seu estudo sobre o poeta. A própria modernidade cultural, científica e material, cujas raízes se ligam ao colonialismo europeu, nega ao indivíduo subalternizado qualquer possibilidade de redenção: restaria a ele a fuga a espaços outros que permitam a transcendência e a negação do próprio mundo que o condena. O mundo da “vã matéria”, povoado pela “trágica miséria” do corpo e dos fenômenos, compõe um teatro de sombras obstinadamente recusado pela voz poética, que passa a ansiar por outros espaços, nos quais a plenitude do Ser seja possível. A poesia de Cruz e Sousa representa, nesse sentido, um dos mais interessantes discursos contra os desvãos da modernidade ocidental, desde uma visão que transcende sua condição periférica social e cultural. A partir da poesia do místico, reconhecem-se impulsos que enformaram a produção do tribuno; ganha, porém, em densidade e alcance crítico, a partir do rompimento e da deformação do mundo e dos objetos, escorados em uma perspectiva que se projeta desde o alto.

⁹ Exemplo entre outros muitos possíveis, remetemos o leitor ao curto poema “*Suave mari magno*”, de Machado de Assis, que poetiza uma reflexão de Schopenhauer presente em *O mundo como vontade e representação*, a partir da mesma citação de passagem do poeta latino Lucrécio em *De rerum natura*. Cf. Schopenhauer (2001, p. 336) e Assis (2009, p. 239).

Quem anda pelas lágrimas perdido,
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,
É quem deixou para sempre esquecido
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,
Expurgado dos vícios mais singelos
E disse a tudo o adeus indefinido
E despendeu-se dos carnavais anelos!

É quem entrou por todas as batalhas.
As mãos e os pés e o flanco ensanguentando,
Amortalhado em todas as mortalias.

Quem florestas e mares foi rasgando
E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo mas ficou sonhando!
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 224)

“Triunfo supremo”, dos poemas mais exemplares dos *Últimos sonetos*, apresenta uma espécie de calvário do indivíduo que aspira a outras plagas, dissociadas do mundo material. De forma quase expressionista, o sujeito figurado pela voz poética encontra-se acossado pela dor e pela luta constante, sonâmbulo a enfrentar as fúteis ilusões e dotes terrenos, o vício e a carne. É necessário perceber que a redenção, o triunfo de que fala o título, não se apresenta de modo completo: para a poesia de Cruz e Sousa, a aspiração a outras dimensões da existência não pode abdicar da participação radical na dor universal, e apenas a partir dela é possível buscar a comunhão, que permanece em potência. Desse modo, em uma espécie de identificação entre a voz poética e o sujeito figurado no discurso, a dimensão do sonho e do poder de criação e anseio de novas realidades depende diretamente de uma relação conflituosa com o mundo, a partir da qual é possível ao menos projetar a transcendência. Desejo carnal, força e domínio sobre o mundo são elementos completamente alheios a essa poesia, pois representam, justamente, os grilhões de que a alma projeta se libertar: o corpo, como objeto imediato do eu, *locus* do sentido e da materialização conflituosa da Vontade, apresenta-se como um “cárcere das almas”, como diria em outro poema. A autoflagelação, nesse sentido, da qual a violência exercida pelos outros é sucedânea – ou, ao contrário, parte de um mesmo jogo –,

permite ao sujeito o despojamento do orgulho e do vício da carne, de que é símbolo a deformação pela violência e pela morte; trata-se, no fim das contas, de um despojamento do próprio sentido e linguagem a ele desferidos desde fora, em uma ação que projeta a comunhão a partir das potencialidades da alma. Como diria Schopenhauer (2001, p. 411), cujo pensamento pode ser aproximado desses versos, “[...] é quase sempre preciso que grandes sofrimentos tenham quebrado a vontade para que a negação do querer se possa produzir”. E, conseqüentemente, a potencial negação dos afetos e anseios é a negação do próprio apego ao corpo e ao mundo.

É importante notar que a negação dos impulsos do corpo e da conseqüente ligação com o mundo, na obra de Cruz e Sousa, obedece também a influxos de autores contemporâneos identificados ao simbolismo, bem como, especialmente, à poesia do português Antero de Quental. De qualquer modo, é interessante notar a passagem, na trajetória de um autor que produziu literatura durante pouco mais de quinze anos, entre a poesia romântica abolicionista, de laivos românticos e parnasianos, para uma poesia que absorve de Baudelaire não apenas as imagens e o vocabulário, como fora de rigor entre os primeiros decadentistas brasileiros, mas certa relação sacralizante com relação à arte e seu papel frente ao mundo degradado, a partir da qual Cruz e Sousa constrói outra tonalidade, uma dicção original. Tal solução de sua poesia, de qualquer modo, a despeito da sua tendência final à deformação do objeto e a certo insulamento do eu poético, não pôde romper de todo com a linguagem socialmente compartilhada, a que aparentemente aponta, não fosse talvez a tradição da poesia em língua portuguesa, que permaneceu na antessala de tais experimentos até o modernismo e o influxo das vanguardas. Alfonso Berardinelli (2007, p. 136), notando certa situação na poesia oitocentista “[...] que poderíamos definir hamletiana e misantrópica da linguagem”, com o “aprofundamento da solidão e da singularidade individual”, aponta que isso pode não redundar em uma linguagem obscura por si mesma, embora já se perceba, na produção de poetas como Leopardi ou Baudelaire, certa sensação de insensatez da experiência, tendendo ao “absurdo (ou a loucura) de uma transcendência de valores sem um conteúdo e um fim socialmente reconhecíveis”.

Em Cruz e Sousa, nos parece, da dissonância que constrói na poesia brasileira, identificada na recusa do próprio mundo e da miséria nacionais – incluindo a poesia gregária das *coteries*, como afirma no

“Emparedado” – salta uma visão profundamente crítica, negativa, sobre as formas de sociabilidade e do ser e estar no mundo. A partir de sua poesia, que deixa progressivamente o palco do tribuno para chegar ao isolamento do místico, sem aparentemente deixar de indicar os mesmos problemas de base, Cruz e Sousa parece transfigurar a degradada situação existencial do indivíduo de final do XIX, traduzindo em termos poéticos a problemática social potencializada pela circunstância do sujeito e intelectual negro num país escravocrata. Dessa perspectiva, Cruz e Sousa pôde medir nossa modernidade e apontar para uma herança ocidental que funciona ao mesmo tempo como moléstia social e panaceia estética, forjando e firmando um espaço-outro em suas temáticas e formas bem como no próprio circuito da produção literária brasileira. Nesse sentido, sua adesão a uma poesia que em sua maturidade evoca um culto à arte e um isolamento do escritor em sua obstinada busca por uma suposta “forma pura”, não deixa de lado questões outras que dizem respeito ao ser e estar no mundo, de que a linguagem entre a adesão e a recusa é índice significativo. Entre tribuno e místico, pois, como foi forjado seu perfil na sua fortuna crítica, é necessário que percebamos seu papel fundamental para a expressão da experiência negativa da modernidade, desde a periferia do ocidente.

Referências

- ARARIPE JÚNIOR. Movimento literário do ano de 1893. In: ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC: Casa de Rui Barbosa, 1963. p. 105-194. v. 3.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. A noite de Cruz e Sousa. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 165-184.
- ASSIS, M. *A poesia completa*. Organização de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: EdUSP: Nankin, 2009.
- BARRETO, L. *Correspondência*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. t. 1.
- BASTIDE, R. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, A. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 157-189.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, A. Poesia *versus* racismo. In: BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 163-185.

BOWRA, C. M. *The heritage of symbolism*. Londres: MacMillan, 1951.

COUTINHO, A. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, v. 4).

CRUZ E SOUSA, J. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUTI. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>.

GÓES, F. Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo. In: COUTINHO, A. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 322-349.

HAMBURGUER, M. A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JUNKES, L. Cruz e Sousa: da paixão à paixão. In: CRUZ E SOUSA. *Obras completas*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 1.

JUNQUEIRA, I. A modernidade de Cruz e Sousa. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 168-175, 2000.

LEMINSKI, P. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trotski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC/INL, 1975.

MIGUEL, S. (Org.). *Interpretações*. 2. ed. Palhoça: Unisul, 2011.

MOISÉS, M. Três estudos sobre Cruz e Sousa. In: COUTINHO, A. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 255-268.

MONTENEGRO, A. F. *Cruz e Sousa e movimento simbolista no Brasil*. 3. ed. Florianópolis: FCC; Fortaleza: Edições UFC, 1998.

MURICI, A. Atualidade de Cruz e Sousa. In: CRUZ E SOUSA. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 19-48.

PAULI, E. *Cruz e Sousa: poeta e pensador*. São Paulo: Editora do escritor, [197-?]

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Organização de Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. t. 5.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SECCHIN, A. C. Cruz e Sousa: o desterro do corpo. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica: Editora UFMG, 2018. p. 120-132.

SILVEIRA, T. Cruz e Sousa e a crítica. In: COUTINHO, A. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 31-49.

SISCAR, M. A “poesia pura” como paradigma da tradição. In: SISCAR, M. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 137-158.

SOARES, I. *Ao redor de Cruz e Souza*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

SOARES, I; MUZART, Z. L. *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Editora da UFSC: FCC, 1994.

VAZ, H. C. de. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2000.

WILSON, E. *Axel's castle*. Londres: Flamingo, 1984.

Recebido em: 27 de setembro de 2020.

Aprovado em: 24 de maio de 2021.



Galáxia *dark* no fio da navalha de Walter Benjamin

Galáxia dark on Walter Benjamin's razor edge

Monalisa Medrado Bomfim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

monabomfim@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1892-6085>

Resumo: *Galáxias* (1984) é um livro de Haroldo de Campos que transita entre linguagens e suportes. Entre as experimentações de *Galáxias* (1984), destaco a transcrição cinematográfica, operada por Julio Bressane e Haroldo de Campos. A dupla produziu dois vídeos-poemas: *Galáxia albina* (1992) e *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993). O objetivo desse trabalho foi pensar a transcrição do poema *Galáxias* (1984) para o vídeo-poema *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993) por meio da navalha benjaminiana que compõe a teoria poética de Haroldo de Campos. Teceu-se a análise a partir dos fragmentos 4 e 48 de *Galáxias* (1984) e do ensaio “Sobre o conceito da história” (1940) de Walter Benjamin, elencando aspectos estéticos e críticos que permitiram problematizar e trazer o vídeo-poema para as discussões do presente.

Palavras-chave: *Galáxias*; Haroldo de Campos; Julio Bressane; Tradução; Transcrição.

Abstract: *Galáxias* (1984) is a book by Haroldo de Campos that transits among languages and supports. Among the experimentations of *Galáxias* (1984), I highlight the cinematographic transcreation operated by Julio Bressane and Haroldo de Campos, who produced two video-poems: *Galáxia albina* (1992) and *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993). The objective of this work was to think of the poem *Galáxias* (1984) transcreation to the video-poem *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993) through the Benjaminian razor that composes Haroldo de Campos's poetic theory. The analyze was weave from the fragments 4 and 48 of *Galáxias* (1984) and the essay “On the Concept of History” (1940), by Walter Benjamin, listing aesthetic and critical aspects that allowed problematizing and bringing the video-poem to discussions of the present.

Keywords: *Galáxias*; Haroldo de Campos; Julio Bressane; Translation; Transcreation.

*É curioso como não sei dizer quem sou.
Quer dizer; sei-o bem, mas não posso
dizer. Sobre tudo tenho medo de dizer;*

*porque no momento em que tento falar
não só não exprimo o que sinto como o
que sinto se transforma lentamente no
que eu digo.*

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*

Tradução é muito mais que transcrever um texto para diferentes línguas, ao refletir sobre o assunto a partir da leitura dos ensaios “A tarefa do tradutor” (2011) de Walter Benjamin, “Aspectos linguísticos da tradução” (2010) de Roman Jakobson, e “Da tradução como criação e como crítica” (2004a) de Haroldo de Campos, compreende-se que a tradução está fortemente costurada à linguagem desde a origem, pois a fala é, em última instância, a tradução do mundo em palavras. Nesse ponto, é relevante considerar que cada cultura compreende o mundo de uma forma particular e o traduz em linguagem própria. Entre as ideias de tradução, a que melhor sintetiza o conceito abordado nesse trabalho, se apoia nas seguintes palavras de José Paulo Paes (*apud* NÓBREGA; GIANI, 1988, p. 60):

Não se traduz de uma língua para outra, mas de uma língua-cultura para outra língua-cultura. Então, na medida em que a tradução é eficaz, competente, ela traz em si um pouco da especificidade dessa língua-cultura, que é diferente da sua. E isto sem trair o gênio da sua própria língua. A tradução é, no fundo, andar sobre o fio da navalha tomando o máximo cuidado para não cortar o pé nem do autor nem do tradutor, porque na verdade o tradutor caminha sobre um pé seu e outro do autor.

A fala de Paes amarra e conversa com os textos de Benjamin, Jakobson e Campos. Começando por Benjamin (2011, p. 106), para o qual a tradução expressa “o mais íntimo relacionamento das línguas entre si”, pois mesmo que cada língua se desenvolva em cultura e período histórico diferentes, ela representa uma percepção do mundo, nessa medida, as línguas se tocam e permitem a tradução. Contudo, Benjamin (2011, p. 110) também coloca que, a despeito da afinidade entre as línguas, elas não chegam a atingir uma equivalência plena, “admite-se com isso, evidentemente, que toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” em uma dada cultura e período histórico. O domínio da história é o que toma mais a atenção de Benjamin, conversando com outro ensaio seu: “Sobre o conceito da história” (2013).

Ainda é possível destacar na fala de Paes um diálogo com o texto de Roman Jakobson, não por acaso ele é, junto com Izidoro Blikstein, tradutor

do livro *Linguística e comunicação* (2010). Segundo Jakobson (2010 p. 63-64), as palavras estão imbuídas de um conhecimento linguístico, o que Paes chamou de “língua-cultura”. No entanto, diferente de Paes, o texto de Jakobson (2010, p. 64) segue um caminho sistemático de exposição, no qual identifica o conhecimento linguístico concentrado no signo. De acordo com Jakobson (2010, p. 65), os signos podem ser substituídos por meio de três tipos de tradução: intralingual, dentro de uma mesma língua; interlingual, entre línguas diferentes; e inter-semiótica, entre sistemas de signos verbais e não-verbais. Desse modo, para Jakobson (2010, p. 65), a tradução é uma operação que produz “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, sendo o código associado aos signos linguísticos. O importa no texto de Jakobson é que ele permite distinguir a perspectiva de tradução que envolve o signo não-verbal. Nesse sentido, considerase a operação da tradução cinematográfica, dentro da qual os signos são explorados em sua plasticidade, ou seja, para que a mensagem final seja equivalente, elementos corporais, cores e elementos cênicos podem ser recrutados, contribuindo na tradução.

Jakobson lança um olhar linguístico à tradução, que aparentemente simplifica o conceito, entretanto, a tradução é algo para além da simples troca de signos, pois carrega elementos únicos derivados de seu contexto histórico e cultural, como coloca Benjamin (2011). Assim, em última instância, traduzir um poema para vídeo, por exemplo, significa também traduzir de uma cultura a outra. Retornando uma última vez à fala de Paes (*apud* NÓBREGA; GIANI, 1988, p. 60), destaca-se o trecho: “tradutor caminha sobre um pé seu e outro do autor”, pois nele observa-se ainda outra questão relevante: a participação do estilo do tradutor na estética da tradução, ponto que ganha destaque no conceito de transcrição de Haroldo de Campos. Foi a partir da perspectiva da transcrição que teceu-se a análise comparativa entre o poema intraduzível *Galáxias* (2011), de Haroldo de Campos, e o vídeo-poema *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)¹, dirigido por Julio Bressane e roteirizado pela dupla Campos e Bressane, destacando momentos em que operação transcriadora de Campos toca aspectos teóricos benjaminianos relacionados sobretudo ao texto “Sobre o conceito da história”.

O termo transcrição de Haroldo de Campos admite a atividade de criação no texto traduzido, que busca não apenas encontrar os signos

¹ Edição secundária de *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark* (1993) está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=114&t=12s>, acesso em 17 jul. 2020. (JULIO..., [1993]).

equivalentes em línguas diferentes, mas também compartilhar o conhecimento de mundo, sensações, sonoridades e emoções do texto de partida.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...]). (CAMPOS, 2004a, p. 35)

No seu texto, Haroldo de Campos empresta a noção de signo proposta por Jakobson, mas não se restringe a ela, trabalhos de Márcio Seligmann-Silva (1997), Diana Junkes (2016) e Susana Kampff Lages (2019) observam que o pensamento sobre transcrição de Haroldo de Campos também conflui com os textos de Walter Benjamin, sobretudo, ao tratar da articulação do domínio histórico entre o texto de partida e tradução. No texto “A tarefa do tradutor”, Benjamin (2011, p. 104) expõe que as traduções “jamais encontram à época de sua criação”, ou seja, por serem sempre posteriores, obrigatoriamente, as traduções retomam o período histórico anterior sob um olhar do agora, com isso o filósofo discute a impossibilidade de realizar uma leitura descolada de sua própria circunstância histórica presente. Márcio Seligmann-Silva (1997, p. 167), observa justamente esse movimento na atividade tradutora de Campos:

Haroldo de Campos procurou nas suas traduções não apenas “estranhar” a língua portuguesa, vivificando-a, “abalando-a” criativamente com a violência do sopro” da língua estrangeira, romanticamente “alargando a língua do tradutor”, como além disso ele violenta sistematicamente o texto original, reprocessando-o dentro do horizonte da literatura da sua língua e do *agora* (benjaminiano) do seu ato tradutório.

Para compreender o que Seligmann-Silva denomina de agora benjaminiano, recorreremos ao ensaio “Sobre o conceito da história”, mais propriamente a Tese XIV, na qual Benjamin (2013) coloca:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um

passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado.

A imagem de passado sobre a qual o tigre salta é aquela que relampeja na Tese VI, colocando em diálogo dois períodos históricos, passado e presente. Segundo Benjamin (2013), o relampejo atua como um aviso de alerta sobre o período que regressa e o perigo é sempre o mesmo, “o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes”, por isso, devemos estar atentos ao relampejo, pois nele que se encontra a mensagem que deve ser reconhecida, que desperta a consciência para os fatos do tempo-de-agora. Uma vez que a tradução é uma operação que coloca, em certa medida, dois momentos históricos em diálogo, podemos identificar nela um elemento sincrônico de renovação, que tem a ver com o *Jetztzeit* benjaminiano, pois a tradução traz o texto de partida para a perspectiva linguística e cultural do tempo-de-agora.

Para Diana Junkes (2016, p. 131), Haroldo de Campos vasculha o passado em busca dos relampejos, em uma atitude crítica de compreensão do presente.

O que importa sublinhar é que, em Haroldo, a leitura do passado não perde o sentido político jamais, mas constela ao transpor para a poesia, para a tradução, igualmente devedoras das ideias benjaminianas, embora não apenas delas, a leitura do passado do ponto de vista do presente; nesse sentido, a atualização do passado, sua invenção, é sempre crítica – daí podermos falar em reelaboração de conceitos benjaminianos por parte de Haroldo (JUNKES, 2016, p. 131).

Segundo Junkes (2016, p. 131), Campos repensa o diálogo relampejante entre passado e presente de Benjamin (2013), como meio para compreender e intervir no presente, em uma atitude de tomada de consciência. Haroldo de Campos traz o pensamento benjaminiano para o campo literário brasileiro e o coloca em contato com a sua prática transcriativa. Para Benjamin (2011, p. 105), ao atualizar-se no tempo-de-agora, a tradução transforma a si e ao texto de partida, pois este último é acrescido de um novo ponto de vista, desdobrando o objeto artístico em língua outra, em outra maneira de ver o mundo e descrevê-lo. Sendo assim, existindo ou não uma partícula crítica no texto de partida, a tradução

apresenta um viés crítico, que se inicia com a própria escolha do objeto a ser traduzido. A transcrição haroldiana carrega também esse elemento crítico da tradução, que é preenchido pelo presente, o *Jetztzeit* benjaminiano.

Se até aqui destacou-se o papel criativo e crítico do tradutor, agora voltamos o olhar para o próprio objeto artístico, pois em “A tarefa do tradutor”, Benjamin (2011, p. 104) destaca também a parte da tradução relacionada à “traduzibilidade do original”, isto é, a característica do texto de partida que permite que a tradução encontre nele uma “íntima conexão” entre as linguagens. Susana Kampff Lages (2019, p. 202) observa que:

[O] conceito, não tanto de tradução, mas de *traduzibilidade*, inclui a aceitação da diferença (“meios de diferente densidade”) das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade. Entretanto, aqui Benjamin utiliza-se de uma noção de tradução para explicar a natureza da linguagem [...] para Benjamin, a linguagem é, em si, já tradução: tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana, tradução como processo de constituição de uma potencial língua superior a partir de todas as línguas empíricas. Finalmente, a tradução é definida como lugar em que ocorrem transformações contínuas de linguagem.

O texto de Lages reverbera a ideia de que linguagem é tradução, pois coloca o mundo, seus objetos e sentimentos em palavras e construções sintáticas e semânticas. Entre as linguagens línguas faladas, escritas e cinematográficas coexiste algo de tradução do mundo, que as põe em contato, que conta sobre a plasticidade de transitar dentre linguagens e “meios de diferentes densidades” (LAGES, 2019, p. 202), esse algo é a traduzibilidade. Nesse ponto, o livro *Galáxias* de Haroldo de Campos, cujo texto transita entre poesia e prosa, entre os idiomas e entre os suportes de inscrição livro de papel², oralidade³ e cinema⁴, ilustra o conceito de traduzibilidade de Benjamin. Ao colocar Haroldo de Campos e Walter Benjamin em diálogo, os trabalhos de Seligmann-Silva, Junkes e Lages autorizam a aproximação das produções poéticas do primeiro com as teorias filosóficas do segundo, há muito de Benjamin nos poemas de Haroldo de Campos.

² Publicado primeiro pela editora Ex Libris, em 1984, e depois republicado pela Editora 34, em 1992.

³ Áudios de performances orais, na voz de Haroldo de Campos, disponíveis no CD vinculado ao livro publicado pela Editora 34 (1992) e no site da poesia concreta (<http://poesiaconcreta.com.br/>).

⁴ Filmes *Galáxia albina* (1992) e *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993).

O fio afiado da transcrição video-poética

Galáxias (2011) é um poema longo de 50 fragmentos de página inteira, que ocupam a parte frontal das folhas não paginadas e trazem uma proposta de leitura que mantém o primeiro e o último fragmentos, mas permite que os demais sejam lidos à escolha do leitor. As *Galáxias* reúnem impressões epifânicas de um eu-poético que viaja pelo mundo das coisas e das linguagens em um ritmo rápido e moderno, como uma batida de jazz. O texto também fala sobre si, no fragmento 36, por exemplo, conta sobre sua traduzibilidade quando diz: “este fio de escrita em morse visível quero dizer que/ tudo isto é uma tradução um traduzir para um modo sensível onde algo/ se encadeie e complete esta mão do jogo quase se perfez e ainda se/ pode ver” (CAMPOS, 2011), isto é, apesar de cada fragmento galáctico ser independente, há um fio que os une, que é algo sensível a tradução, pois o livro é feito de linguagens que se tocam, nesse sentido, a transcrição está no âmago das *Galáxias*.

Além de ser transcrita para o alemão, francês, espanhol e inglês, para citar apenas alguns idiomas, *Galáxias* foi também transcrita para a linguagem cinematográfica por Julio Bressane e Haroldo de Campos, sendo a direção propriamente de Bressane. Tratava-se inicialmente de uma trilogia: *Galáxia albina*, *Galáxia dark* e *Galáxia ruiva*,⁵ no entanto só os dois primeiros vídeo-poemas foram lançados, primeiro *Galáxia albina* (1992) e, na sequência, *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993). Apoiada na ideia da obra *Quadro branco sobre fundo branco* (1918) de Kazimir Malevich, *Galáxia albina* se desenrola como um branco sobre o branco, explorando aquilo que é branco sublime no texto de *Galáxias*. Por outro lado, *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* busca explorar o que é asco e pútrido no poema. No vídeo-poema, a palavra “dark” significa mais que apenas escuro, é também aquilo de repugnante que há no trivial.

A transcrição *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, como era de se esperar, carrega muito da estética de Julio Bressane, assim, a inclusão de montagens com outros filmes e com o *making of* também são encontradas no vídeo-poema, que se inicia com duas cenas de *Alphaville* (1965), dirigido por JeanLuc Godard: o protagonista acendendo o cigarro dentro do carro escuro, logo antes de pisar em Alphaville; e o farol de luz. *Alphaville* é uma

⁵ Fato que pode ser conferido na reportagem do dia 06 de fevereiro de 1991, caderno Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*, que divulgava o projeto de trilogia para a transcrição cinematográfica de *Galáxias* (2011) por Julio Bressane e Haroldo de Campos. (VÍDEO..., 1991).

escolha interessante, pois conta a história da viagem para uma sociedade que se auto entende na Era da Luz. Assim, a luz tem papel fundamental na construção de significados em *Alphaville*, cujo protagonista realiza uma jornada intergaláctica, bem como o eupoético de *Galáxias*.

Existe um vislumbre do relampejo benjaminiano logo nesse primeiro recorte de *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, é a chama do isqueiro que ilumina a figura do homem acendendo o cigarro. O relampejo desperta a atenção, ilumina a consciência humana por um momento fugaz, até que tudo se acomode novamente em escuridão. O cigarro é um objeto que figura frequentemente no vídeopoema, ele integra o relampejo, rememorando *Galáxia albina*, que termina com a protagonista acendendo um “cigarro cercada apenas pelos corpos verbais que suscitou e vai mesmerizando” (CAMPOS, 2011), em uma transcrição de *Galáxias*. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, a transcrição não é propriamente do fragmento 40, mas de algo que estava na *Galáxia albina*, que foi transcrito na *Galáxia dark*, talvez algo que se relacione com o branco, porém agora um branco ligado ao asco, àquilo que é repulsivo.

A montagem termina com o *close-up* do farol de luz, é importante estar atento ao relampejo de luz, pois o vídeopoema vasculha uma história *dark*. Em seguida, um plano sequência de *making of* inicia-se em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, acompanhado sonoramente por vozes que conversam trivialmente, misturadas ao animado jazz *Just One of Those Things* (1957), de Louis Armstrong e Oscar Peterson. A conversa e o jazz rememoram a promissora década de 1950 no Brasil, que beneficiou o florescimento cultural e intelectual, visto o planejamento e construção de Brasília e a emersão da poesia concreta brasileira. A despeito do clima descontraído no vídeo-poema, sobressai-se uma voz de mulher que alerta: “Cuidado!”, é preciso estar atento.

A mulher é importante elemento de *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, pois existe um viés crítico da transcrição associado ao corpo das mulheres. O elenco do vídeo-poema é predominantemente de mulheres: Bete Coelho, Mariana de Moraes e Stella Marini. Como existe inclusão dos recortes filmográficos e *making of*, eventualmente, Haroldo de Campos, Bressane e demais pessoas da equipe aparecem em cena, no entanto, o núcleo do vídeo-poema é de mulheres. Três mulheres, que representam três Graças, a trindade de divindades, cuja unidade é Vênus, deusa do amor e beleza. Vênus emerge da espuma do mar e se desdobra em Eufrosina (prazer), Abigail (beleza) e Tália (amor), se as três Graças se tocam, elas falam sobre aspectos do crescimento psicológico do ser

humano, a “beleza com o prazer, o prazer com o amor, o amor com a beleza” (FILME..., 2003). Se estão posicionadas, duas olhando para frente e uma para trás, contam sobre o “triplo ritmo do benefício, que consiste em dar, receber e retribuir” (FILME..., 2003). As Graças foram retratadas nessa última posição em pinturas como: *A primavera* (1482) de Sandro Botticelli (1445-1510), *As Três Graças* (1503) de Rafael (1483-1520), *The Three Graces* (1960) de Peter Paul Rubens (1577-1640), *The Three Graces* (1633) de Francesco Furini (1603-1646) e *The Three Graces* (1793) de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829).

As três Graças podem ainda ser representadas viradas para o mesmo lado, como na pintura *The Three Graces* (1705) de Charles-Andre Van Loo (1705-1765), e nas esculturas de Antonio Canova (1757-1822) e James Pradier (1790-1852). Nessa posição, as Graças expressam maior sensualidade e elegância. Para efeito de comparação vou deter a atenção na escultura *As três Graças* (1831) de Pradier (Figura 1).

Figura 1 – *As Três Graças* (1831) de Jean-Jacques Pradier. Escultura em mármore, com altura de 1,72 m, largura de 1,02 m e profundidade de 0,45 m, está exposta no Museu do Louvre, Paris, desde 1928, na ala de esculturas francesas do século XIX.



FIGURA 2 – As três Graças, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993), representadas pelas atrizes (da direita para esquerda) Mariana de Moraes, Stella Marini e Bete Coelho.



Fonte: Elaborado pela autora.

Há uma aparente intenção de transcriar a escultura de Pradier no vídeopoema (Figura 2), em uma operação que traz as três Graças para o tempo-do-agora. As Graças em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* são repensadas no contemporâneo, na realidade dark dos dias iguais, que somam catástrofes. O branco da estátua de Pradier está no tratamento de cores do vídeo-poema, as cenas em p&b com brilho estourado tonalizam as Graças de branco cintilante, quase prateado, que remete ao mármore e à própria divindade das Graças. Porém, o branco cintilante, por compor o cenário do inferno diário do mundo moderno, faz as Graças parecerem fantasmagóricas, numa brancura que se aproxima mais dos expedientes da morte, do que dos sublimes. Assim, o branco no vídeo-poema, tem a ver com a sensação de mal-estar das Graças. Nesse sentido, destaco a transcrição do fragmento 48:

nudez o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto
verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua
23 e vê-se um sol murchado margarida-gigante despetalar restos de
plástico num vidro violentado como um olho em celofane sérum
o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo muco esgotescroto
quem move a mola do narrar quem dis para esse dis negpositivo da
fã intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi
celo vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem
solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de
fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina/

fecalporto gondondoleando em nulaparte tudonada solilóquio a lunavoz
 oudisseu nenhumnome et devant l'agression rétorquer a margarida
 despetala violentada restos de plástico celofanam fanam celúltima
 cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo
 [...] lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata
 oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisseia dizendo-se
 parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim
 tot rot und offen à beira-vênus num nascimento de vênus aphródes
 escumante e deixar que tudo se organize num azul sutilíssimo
 tapeçaria vitrificada por onde raiam caules de luz amaranço
 cúspides de glicínias desabrochando em reis góticos em naipes de
 (CAMPOS, 2011).

Do vapor de “sauna” erguido da espuma do mar nasce Vênus, da qual se desdobra as três Graças, no fragmento 48, o mar está presente desde a primeira linha, ele flui na assonância fricativa de [s] e quebra em ondas na plosividade palatal desvozeada da aliteração intermitente da consoante <c>. O mar também está na referência direta à *Odisseia* e à viagem de Ulisses ou Odisseu, nas palavras “odisseu”, “oudisseia” e “oudisseu”, que reproduzem a aliteração sibilante de <s>, colocando o mar sonoramente, mas também falam de um Odisseu outro, também tragado pelo mal-estar do mundo moderno. No fragmento 48, o eu-poético de *Galáxias* costura a aventura marítima aos expedientes de morte vermes, “sol murchado” e “marmorto”, em um cenário que aponta para o urbano, de plásticos que “celofanam”. O branco compõe o asco, é repulsivo, “fede-branco”, o branco cadáver pútrido, mas que ainda se destaca branco cintilante no esgoto de fezes do “marmorto”.

No fio de planos sequências de *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, no primeiro plano de uma câmera inquieta, apenas uma Graça, a atriz Bete Coelho, solitária. Também solitária, a voz de Haroldo de Campos inicia a oralização do fragmento 4 de *Galáxias*, não demora muito para que se junte a ele a voz de Bete Coelho, cada voz mira um trecho diferente do mesmo fragmento e o reproduz em entonações distintas, tudo simultâneo a um ruído de broca que perfura e aos barulhentos ônibus transitando na avenida. O caos urbano é a sopa de esgoto dos dias iguais, expostos cru e cruelmente “no jornalário o tododia entope como um esgoto/ e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário” (CAMPOS,

2011). Diariamente o esgoto do presente, torna-se passado, um “exgoto”, que se renova num esgoto de fezes frescas. Apesar de ser novo, o esgoto não deixa de ser pútrido, repleto de morte, provocando o mal-estar frenético da rotina moderna.

O fragmento 48 toca aspectos do insalubre jornal do fragmento 4 quando questiona: no “amarelo muco esgotescroto”, “quem move a mola do narrar”? A resposta está em “Sobre o conceito da história” de Benjamin, quem narra são os vencedores, a história é um registro da barbárie, da “fossa de fezes” diariamente publicada nos jornais.

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará. A hipótese de ele se afirmar reside em grande parte no fato de os seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso (BENJAMIN, 2013).

Na Tese VIII, o “estado de exceção” sobre o qual Benjamin discute é posto pela classe dominante e pela narrativa histórica construída por ela, que foca nas vitórias e realizações da própria classe dominante. A história passa a ser então o relato da barbárie, no qual fascismo, violência e catástrofes repetem-se e acumulam-se, sem que ocorra uma verdadeira apreensão da experiência histórica, o que para Benjamin (2013) resvala num silenciamento da história. O interesse da classe dominante é permanecer dominante e sem oposição, para isso, opera sua estratégia apoiando-se na ideia de progresso, sobretudo, no sentido econômico do termo, sistematizando, assim, suas atitudes genocidas e transformando-as em norma histórica sem que haja questionamentos sobre sua posição de dominância.

Na Tese IX, Benjamin (2013) ilustra a discussão da Tese VIII com a pintura *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, na qual Benjamin vislumbra, por meio dos olhos espantados do Anjo da História, a norma histórica bárbara e fascista da classe dominante:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas

abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrastao imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2013).

O progresso empurra o Anjo da História. O progresso, em nome do qual a classe dominante massacra e empilha corpos mortos, afasta o anjo de seus rituais fúnebres e do período luto. Pouco a pouco, em nome do progresso, a classe dominante normaliza e sistematiza as mortes, o genocídio e a violência. Não há tempo para contar os corpos e chorar os mortos, o progresso urge e a economia exige sacrifícios. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, o progresso benjaminiano se faz presente em diferentes recortes do filme *Alphaville*, como por exemplo, as cenas com a seta de neon e do trem em movimento.

Com as teses de Benjamin em mente, retorna-se ao fragmento 48 de *Galáxias*, assume-se que a história da barbárie é a história do esgoto, atenção à aliteração da letra <v>, que se inicia tímida nas palavras “verminoso”, “vida” e “vê-se”; começa a ficar mais presente a partir da linha 4, com “vidro-violentado”, “cavernas”, “move”, “negpositivo”, “vermi” e “vermiculum”; e desdobra-se em cadeia na linha 10, com “vermicego verminíquo vermicoleando”. É interessante notar que, majoritariamente, a letra <v> participa de neologismos joyceanos para verme. Assim, a despeito de se encontrar em meio a gosma gutural de esgoto e fezes, a letra <v> apresenta um movimento cheio de vida, análogo aos vermes brancos que cavoucam e se multiplicam na matéria orgânica. Na aliteração existe ainda o divino que desperta, como o vento provocado pelas batidas das asas de um anjo. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, as três Graças são brancas, como vermes agitados no esgoto da história da barbárie, e estão despertas, como o Anjo da História benjaminiano.

A transcrição do *Angelus Novus* em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* é embalada pelo jazz *The man with the Golden Arm* (1956),

composição de Elmer Bemslein e voz de Richard Maltby e His Orchestra, que acrescenta um tom de espanto à cena. A Graça, interpretada por Bete Coelho, permanece por muitos minutos solitária em *close-up*, com os olhos esbugalhados e aura prateada (Figura 3).

FIGURA 3 – Bete Coelho declamando, a duas vozes com Haroldo de Campos, o fragmento 4 de *Galáxias* (2011), em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)



Fonte: Elaborado pela autora.



Fonte: Elaborado pela autora.

A expressão nos olhos da Graça, interpretada por Bete Coelho, transcrevem o *Angelus Novus* no cenário posto por Benjamin na Tese IX, que, por sua vez, é dado pela declamação confusa, a duas vozes, do fragmento 4 de *Galáxias*. Em seu trabalho, Susana Kampff Lages (2019, p. 150-151) destaca a importância de observar o olhar do anjo benjaminiano:

O olhar fixo do anjo corresponde à fixidez que caracteriza o impulso melancólico, quando excessivamente preso ao que passou, àquilo que já não possui vida, ao passado não como fonte de recordações, lembranças positivamente investidas, potencialmente atualizáveis no presente e no futuro, mas o passado como tempo esvaziado pela experiência da morte, como cristalização de múltiplas ausências.

A partir da leitura de Lages, sugere-se que, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, a Graça observa uma história carregada de experiência da morte, pois trata-se da narrativa que defende a violência, constante e repetidamente, em nome do progresso. A fixação do olhar da Graça corresponde, nesse sentido, ao olhar do anjo, estão esbugalhados pois encaram lembranças “negpositivo”, para citar o neologismo do fragmento 48

de Campos (2011), isto é, memórias cuja experiência histórica impulsionam à melancolia, pois contam sobre a história da barbárie. A despeito de ocuparem esse cenário de mal-estar, no qual os expedientes da morte se aglomeram, as Graças não se deixam paralisar, tampouco se deixam levar pelo vendaval do progresso, buscam redenção aos moldes benjaminianos. De acordo com a Tese V de Benjamin (2013), o único movimento capaz de ir contra a corrente do progresso ininterrupto é a recuperação das imagens dialéticas de passado que relampejam. Assim, atinge-se a redenção ao “escovar a história a contrapelo”, citando-a “em cada um dos seus momentos” (BENJAMIN, 2013), e não apenas pelo ponto de vista da classe dominante. Como “ostra[s] do esgoto” do fragmento 4 (CAMPOS, 2011), as Graças haroldianas atuam política e criticamente, a contrapelo dos tempos de violência, como veremos mais adiante.

Dando continuidade ao vídeo-poema, quando o plano sequência de Bete Coelho termina, somos apresentados a outra Graça, interpretadas pela atriz Stella Marini. O cigarro de *Alphaville* retorna, agora quem o fuma é a Graça, agregando uma ousadia selvagem à personagem. É importante destacar que essa ousadia não diminui em nada o caráter divino da Graça, lembro que os próprios anjos são criaturas oximoros, afáveis e selvagens, por vezes nomeadas por Campos (2004b, p. 60) como “Querubins-Leões-Alados”. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, enquanto fuma, a Graça assiste na televisão Elvis Presley cantar *I want you, I need you, I love you* (1956), nos dando mais um indício de que ela se encontra num contexto moderno, no tempo-de-agora. A música acaba, em primeiro plano a Graça troca o canal da TV para chuveiro e os ouvidos do expectador são invadidos por um rugido de fera. A Graça nos encara com olhar fixo e intimidador que, somado ao cigarro e ao rugido, expressa a audácia tenaz da divindade. Aqui, identifica-se uma referência transcriativa ao Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004c), de Haroldo de Campos:

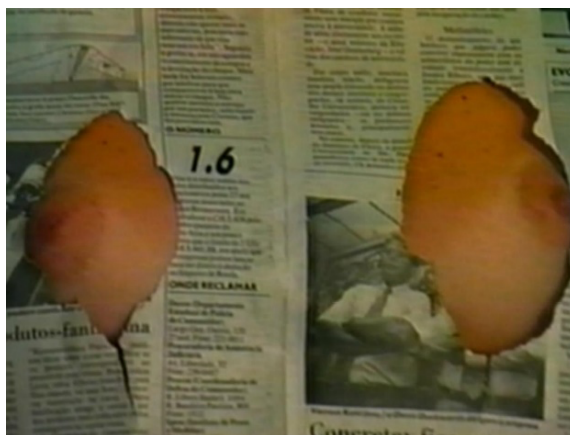
no meu tempo terráqueo: três estrelas
(não mais feras) anãs – a rubra a albina
a nigra – me vigiando: sentinelas
aziagas em esgares letais – sina-
sentença minha sendo o perseguir
a reflexão sem cura – dom? estima?
(CAMPOS, 2004c, p. 73)

Na análise que desenvolve do poema *A máquina do mundo repensada*, Diana Junkes Martha-Toneto (2013, p. 228) associa as “três estrelas” às três Graças que surgem para Dante no “Purgatório” de *A divina*

comédia. Com isso em mente, entendo a Albina, a Nigra e a Rubra como as três Graças haroldianas, não por coincidência a transcrição de *Galáxias* para o cinema foi pensada em forma de trilogia, *Galáxia albina*, *Galáxia dark* e *Galáxia ruiva*. Intuitivamente, associa-se *Infernalário: logodédalo* – *Galáxia dark* à Graça Nigra, neologismo haroldiano que prefigura uma transcrição mais adequada para “dark”, em comparação com a tradução indicada pelo dicionário (DARK, 2020) de algo escuro, ausente de luz, ou a cor preta/negra; pois coloca a vogal <i>, que substituiria a vogal <e> em “negra”, sugerindo uma atitude mais fechada, sombria e não apenas escura.

Com base no trecho de poema *A máquina do mundo repensada*, no olhar da Graça e no rugido em *Infernalário: logodédalo* – *Galáxia dark*, é possível entender as Graças haroldianas como feras, criaturas sentinelas e letais. Sentinelas porque estão atentas ao relampejo, escovando a história a contrapelo. Letais, pois não apresentam nenhum pudor ao ataque. A ausência de pudor é posta no vídeo-poema por meio da inclusão de um recorte pornográfico, que transcria a “cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo” do fragmento 48 de *Galáxias* (CAMPOS, 2011). Na sequência, os seios (Figura 4) e o olho (Figura 5) da Graça aparecem nos vãos dos jornais, propõem a transcrição do “forniculário dédalodiário” do fragmento 4 (CAMPOS, 2011), o corpo que copula as notícias da barbárie.

FIGURA 4 – Os seios da Graça haroldiana nos vãos dos jornais, em *Infernalário: logodédalo* – *Galáxia dark* (1993)



Fonte: Elaborado pela autora.

FIGURA 5 – O olho da Graça haroldiana nos vãos dos jornais, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)



Fonte: Elaborado pela autora

No fragmento 48, a postura crítica das Graças em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, pode ser observada no jogo paronomásico entre “nudez” e “mudez”, que sugere um viés crítico, pois aproxima as duas palavras, articulando-as semanticamente. Pensa-se o significado dos dois termos individualmente, recorre-se, primeiro, ao livro *Nudez* (2014), de Giorgio Agamben:

A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. Todos conhecem a narrativa do *Gênesis*, segundo a qual Adão e Eva, após o pecado, percebem pela primeira vez estarem nus: “Então, abriram-se os olhos de ambos e viram que estavam nus” (Gên. 3,7). De acordo com os teólogos, isso não ocorre por causa de uma simples ignorância precedente que o pecado anulou. Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso (AGAMBEN, 2014).

A partir da leitura de Agamben, entende-se que a “nudez” não é a simples ausência de vestimenta, é também a supressão de algo divino, que resulta na percepção do tabu do corpo. Quando se articula a palavra “nudez” com “mudez”, que se refere àquele que foi silenciado, calado, privado do uso da palavra; entende-se que o corpo foi silenciado, que a sensualidade e graça corporal foram caladas, chamadas de tabu, expostas como se os

corpos, em alguma medida, não significassem vidas. Destaca-se ainda que, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, a nudez é discutida tendo como perspectiva as mulheres, colocando mais uma camada crítica na transcrição cinematográfica. Os seios entre os vãos do jornal, são as mortes de mulheres se acumulando e se empilhando nas manchetes diárias, que dizem sobre a história da barbárie.

Infernalário: logodédalo – Galáxia dark coloca-se “et devant l’agression” (CAMPOS, 2011), a partir do recorte do filme *À meia noite levarei sua alma* (1964) de José Mojica Martins. A fala macabra de Zé do Caixão, protagonista do filme, completa a transcrição crítica da nudez muda do fragmento 48. Enquanto tortura a mulher, Zé do Caixão debocha: “a aflição angustiante da morte, sofre porque não pode gritar, nesse instante deixa de pertencer-me, para converter-se em amante da morte”. Assim, a fala aproxima a nudez, de não poder gritar, à angústia da morte. Na sequência, em primeiríssimo plano o olho da Graça encara o expectador pelos vãos das notícias da barbárie, enquanto a voz de Zé do Caixão dá a fala: “foi um belíssimo espetáculo”, com a qual o protagonista reforça a ideia crítica da morte como entretenimento dos jornais. Mas o olho da Graça é também crítico, afaga a história a contrapelo, percebe que as mortes das mulheres não podem se juntar aos despojos do cortejo triunfal da classe dominante.

No vídeo-poema, a Graça volta a assistir à televisão, nela o sol nasce num horizonte desértico, cujo tom divino é dado pela música instrumental, que desperta o efeito de esplendor. As Graças haroldianas são fatais, intentam quebrar o ciclo de violência e, num primeiro momento, conseguem, posto que Zé do Caixão, aparece morto e desfigurado, numa cena também recortada do filme *À meia noite levarei sua alma*. Porém, a violência respondida com violência dá continuidade a história da barbárie. Além disso, a tempestade ininterrupta do progresso traga as Graças, carregando-as para um cenário de catástrofes que se acumulam ciclicamente. Assim, Zé do Caixão retorna e vocifera o discurso final de *À meia noite levarei sua alma*, no qual o personagem de Mojica acredita ser o homem superior, talvez da mesma raça superior dos homens da Era da Luz de *Alphaville*, o que ajuda a justificar a escolha dos dois filmes para compor o vídeo-poema. O que importa é distinguir a classe dominante, composta por homens que se autoproclamam superiores e se valem, repetidamente, da violência para permanecer na dominância.

Horrorizadas diante da inexorável tempestade do progresso, no vídeo-poema, as Graças suplicam orações, que são embaladas sonoramente por um ruído branco, que indica o início do processo de transcendência, Bressane avisa: as Graças estão “entrando na Terra Santa”. Também não é casualidade que as Graças estejam vestidas como freiras, Bete Coelho possui até um crucifixo, pois, para Benjamin (2013), a redenção tem algo de messiânico, ligado ao místico e religioso. Além de serem próprias entidades divinas, as Graças reconhecem “o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido” (BENJAMIN, 2013), diante da história da barbárie elas estão atentas, correm ferozmente contra a ventania do progresso. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, o plano sequência das Graças correndo é acompanhado pelo som dos sapatos batendo apressados no asfalto, que, por fim, é substituído pela animada batida de jazz de Duke Ellington, na composição *Skin Deep* (1952), última música do vídeo-poema.

O jazz, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, transcria o ritmo das *Galáxias*. As três Graças, os olhos esbugalhados, o vento no lenço, os seios no jornal, a mulher selvagem, tudo isso são transcrições das impressões epifânicas de um eu-poético que afaga a contrapelo o infernalário da história, são elementos que transitam entre texto de partida e transcrição, carregando marcas estéticas de Campos e Bressane, além de enriquecer a experiência do leitor/ expectador no universo da obra. Na última cena do vídeo-poema, as Graças não cessam de caminhar, continuam percorrendo a história, não em nome do progresso, mas em revanche ao cortejo da classe dominante. No dedalodiário dos dias iguais, “o livro é visagem no infernalário” (CAMPOS, 2011), é “plumapaisagem” e dá alguma utopia ao “homem-pena”, mesmo em tempos sombrios de ventania implacável.

O olhar crítico das Graças, resiste tenazmente no tempo-de-agora, no “livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora/ morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha/ que se pega na história aqui onde o sangue gela” do fragmento 22 (CAMPOS, 2011). Nessa medida, as Graças também contam sobre a história do silenciamento da mulher, discussão ainda em pauta no contemporâneo, que não superou a barbárie. É preciso estar atento à *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, sua atmosfera de morte nos rememora lutas históricas contra as classes dominantes, fascismo e patriarcado, lutas que nunca devem ser perdidas de vista, sobretudo, no tempo presente. Devemos ser fortes, para que a tempestade não nos trague, para que não normalizemos a morte em nome do progresso.

Referências

- À MEIA noite levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Ilídio Martins, Arildo Lima, Geraldo Martins. São Paulo: Cinematográfica Apolo, 1964. 1 fita de vídeo (84 min), son., mono.
- AGAMBEN, G. *Nudez*. São Paulo: Autêntica, 2014. *E-book*.
- ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. [S. l.]: Chaumaine: Filmstudio, 1965. 1 fita de vídeo (99 min), son., mono.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-119.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: o anjo da história*. São Paulo: Autêntica, 2013. *E-book*.
- CAMPOS, H. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004c.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a. p. 31-48.
- CAMPOS, H. Éden: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004b.
- CAMPOS, H. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DARK. In: CAMBRIDGE Dictionary. [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/dark>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- FILME de amor. Direção: Júlio Bressane. Produção: Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. São Paulo: TB produções, 2003. 1 DVD (91 min), son., color., mono.
- GALÁXIA albina. Produção de Video Track e Julio Bressane. São Paulo: Video Track, 1992. 1 fita de vídeo (40 min), VHS, son., color., mono.
- INFERNALÁRIO: logodédalo – Galáxia dark. Produção de Video Track e Julio Bressane. São Paulo: Video Track, 1993. 1 fita de vídeo (40 min), VHS, son., color., mono.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010. [watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=116&t=12s](https://www.youtube.com/watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=116&t=12s). Acesso em: 14 jul. 2020.

JULIO Bressane infernalario logodedalo 1992. [S. l.: s. n.], [201-?]. 1 vídeo (35 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=116&t=12s>. Acesso em: 14 jul. 2020.

JUNKES, D. O passado como relampeja: alguns apontamentos sobre Haroldo leitor de Walter Benjamin. *Circuladô*, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 125-133, 2016. ISSN: 2446-6255.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. 2. reimp. São Paulo: Edusp, 2019.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARTHA-TONETO, D. J. B. *As razões da máquina antropofágica*: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

NÓBREGA, T. M., GIANI, G. M. G. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. *Trabalhos em linguística aplicada*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 53-65, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 158-171, 1997. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i36p158-171>.

VÍDEO leva “Galáxias” à TV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 70, n. 22589, 6 fev. 1991. Folha ilustrada, p. E3. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11231&anchor=719316&origem=busca&pd=35ee973597092915eba49387173f3fe8>. Acesso em: 17 jul. 2020.

Recebido em: 1 de outubro de 2020.

Aprovado em: 8 de junho de 2021.