

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

Roberta Trombini Pires

DA VIDA O VERSO:
Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski

Porto Alegre, fevereiro de 2013.

Roberta Trombini Pires

DA VIDA O VERSO:
Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

Porto Alegre, fevereiro de 2013.

Roberta Trombini Pires

DA VIDA O VERSO:
Psicanálise e utopia na obra de Paulo Leminski

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Data de aprovação: ____ de _____ de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (Orientador)

Prof^a Dr^a Tania Mara Galli Fonseca (PPGPSI/UFRGS)

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (FACED/UFRGS)

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (CLA/UNIRIO)

Agradecimentos

Ao Edson, meu orientador, por permitir que tudo *isso* seja possível, por todos os ensinamentos, pela generosidade, pela parceria e, principalmente, por lançar-me à esperança da possibilidade de realização deste estudo.

À Liane Pessin, pela escuta, pelas palavras, pelo acompanhamento e por me ensinar que é possível (e muito importante) conectarmos-nos com nossos próprios desejos.

À Cris Birck, por me ajudar a regar a semente que continha a ideia de fazer brotar esta árvore-mestrado e por estar junto desde então, acompanhando e inspirando o nascimento de cada flor e saboreando comigo seus frutos.

À Andrea Fricke, pela amizade e parceria desde a época da graduação, pelos encontros e reencontros e por me revelar a possibilidade de fazer e de acreditar nesta pesquisa, impulsionando meu desejo de pensar a literatura e a poesia.

À Déia Proença, pelo nosso encontro, por dividir comigo o amor à música e à poesia, pela presença constante e fundamental ao longo deste percurso, pela generosidade e parceria.

À Camila Backes, pelas ricas trocas de experiências e aprendizados e pela amizade.

À Anamaria Brasil e Anderson Beltrame, amigos e colegas desde o início da graduação. Pela surpresa linda e motivadora que foi reencontrá-los na UFRGS. Muito bom podermos andar de mãos dadas durante mais este percurso, desta vez, de mestrado.

Aos colegas do LAPPAP, pela acolhida, pelas trocas, pelas utopias e por todos os ensinamentos.

Ao meu irmão Pirecco, pela coragem de acreditar na arte.

Ao meu irmão Sid, por vibrar junto através das músicas, vídeos e escritos que compõem as formas que mais gostamos de fazer e ser arte (pois vibração se sente à distância).

Ao meu pai, por eu estar aqui hoje, pela transmissão do gosto pelo conhecimento, pela presença, pelo grandioso exemplo, pelo amor e por possibilitar e acreditar nos meus passos, caminhando junto e me impulsionando sempre.

À minha mãe, por acreditar comigo nos meus sonhos, por tran- ...
coragem, por me carregar na barriga por nove meses e por andar de mãos d
comigo, mesmo quando aprendi a caminhar sozinha.

Ao Marcelo Fruet, por desvendar e construir uma vida comigo, fazendo parte
do que sou. Pelo amor, pela parceria, pelas mais lindas canções, pelas poesias, pela
paciência, pelo apoio e pelos ensinamentos.

RESUMO

Este estudo propõe-se a tecer, através de um percurso pela obra de Paulo Leminski, possíveis enlances com a psicanálise, a partir da ruptura na cadeia discursiva proporcionada pela poesia assim como pelo ato analítico. Deste modo, aproxima-se esta pesquisa também ao pensamento dos estudos utópicos, que propõem um radical *não* ao instituído, sugerindo um questionamento e um tensionamento da ordem estabelecida. Partindo-se destes pressupostos, realiza-se uma reflexão sobre a escrita biográfica-poética de Leminski, através das quatro biografias escritas por ele: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus Cristo e Trótski.

Palavras-chave: Poesia. Utopia. Psicanálise. Biografia. Paulo Leminski.

ABSTRACT

This study intends to weave, through a course in the work of Paulo Leminski, possible links with psychoanalysis, from the rupture in the discursive chain provided by poetry as well as the analytic act. Thus, this research also approaches thinking of the utopian studies, which proposes to set up a radical *no* to the institutionalized, proposing a tension and a questioning to the established order. Starting from these assumptions, it makes a reflection on the poetics of Leminski's biographical-writing, through the four biographies written by him: Cruz e Sousa, Basho, Jesus Christ and Trótsky, respectively.

Keywords: Poetry. Utopia. Psychoanalysis. Biography. Paulo Leminski.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ENTRE O SUJEITO E O AUTOR: O POETA	12
3 METODOLOGIA	33
4 SOBRE BIOGRAFIAS	38
5 VERSAR VIDAS OU DA VIDA O VERSO: SOBRE (O LIVRO) VIDA.....	42
6 ÁVIDAS VIDAS	45
6.1 Cruz e Sousa: En(cruz)ilhado entre o preto e o branco, como à cor dar um acorde?	45
6.2 Bashô: Um reflexo na lágrima do peixe	49
6.3 Jesus Cristo: O profeta do presente é o poeta	57
6.4 Leon Trótski: A paixão pela revolução.....	62
7 (IN)CONCLUSÃO	66
REFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

Com nada, já dá para começar. Tudo não é muito.
(LEMINSKI, 2010, p. 64).

A personalidade intensa de um poeta em tempo integral, entre seus diferentes momentos de vida e obra, são objetos de estudo nesta investigação. Refiro-me ao curitibano Paulo Leminski. A vida de Leminski não explica a sua obra, assim como sua obra não explica a sua vida. Leminski é visto aqui como um sujeito que produziu sua obra reinventando-se na vida, assim, fazendo-se autor de ambas. Roland Barthes (2005, p. 43-44) no livro intitulado “A preparação do romance: a obra como vontade”, traduz esta fusão, que pode ser exemplificada pelo seguinte trecho: “[...] escrevo me afetando, fazendo-me centro e ator da ação, estabeleço-me na ação, não para o exterior, como o sacerdote, mas numa posição interna, onde sujeito e ação formam uma única e mesma esfera”, e complementa, trazendo um trecho de Flaubert: “Sou um homem-pena. Sinto através dela; por causa dela, com relação a ela e, muito mais, com ela” (p. 44). Leminski seria um homem-grafite, portanto, que, grafitando-se, escreve com e no corpo, grafando na carne também.

DATILOGRAFANDO ESTE TEXTO

ler se lê nos dedos
não nos olhos
que olhos são mais dados
a segredos
(LEMINSKI, 2009, p. 48).

Encontrar Leminski é uma experiência recheada de intensidades. Intensidades também que marcaram sua vida, como testemunham aqueles que tiveram a oportunidade de com ele conviver. Trajetória curta, interrompida aos 44 anos, mas eterna uma vez que o encontramos até hoje muito vivo através da vasta obra que deixou. Inicialmente, este encontro foi com suas poesias e haikais, tendo o livro “Distraídos Venceremos” como brecha de abertura, como convite, para começar a permear sua obra. Na primeira página do livro, deparamo-nos com o alerta: “Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade. Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.” (LEMINSKI, 1995, p. 1). Deste modo, foi

possível dimensionar a realidade em que o poeta se construiu autor, de sua vida e obra. Ao retomar esta frase de Leminski, torna-se possível uma referência à Lacan (1985) no Seminário 20, intitulado “Mais, ainda”, onde somos provocados a pensar que nem tudo o que é narrado na lógica do significante, na clínica do sujeito do inconsciente, pode ser tratado, escutado, falado. Existe algo “mais ainda”, que insiste à ordenação simbólica. Deste modo, o que entra em cena é o limite do saber, o que se pode fazer com o não-sabido. O Real, portanto, não está na “verdade”, e sim, naquilo que se tem certeza. Um Real que escapa à ciência, sem lei de formação; borromeano, marcado por uma topologia não-cartesiana. Um Real do corpo, mas que ao mesmo tempo não é biológico. Daí “Encore”, título deste seminário que em francês é homófono de “no corpo”.

Assim, distraída, já sob efeito de Leminski, navegando à deriva em sua procura, ancorei em seu “Catatau”, romance-ideia onde encontrei, literalmente, a lógica não-cartesiana. Neste, René Descartes (Cartésio) delira, sob efeito de uma erva, ao chegar no trópico, desbravando o espaço e a paisagem em meio a tanta natureza. Um livro que não pretende contar nada, onde a realidade se constitui em cada jogo de palavras, onde tudo acontece no nível da linguagem. Rarefação de enredo, rede de signos, “condensação”, onde uma palavra-imagem se mistura à outra, desdobra-se, re-vela-se. Segundo Haroldo de Campos no ensaio intitulado “Uma Leminskíada Barrocodélica” (1989, p. G4), Leminski teria dito que:

O Catatau é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artyschewsky). Espera redundância. O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio.

Evidencia-se assim a primazia não do sentido, mas sim da consequência, onde palavras não são só palavras. O sentido do texto deve ser buscado nelas, e não além delas. O leitor não receberá uma explicação, pelo contrário. É convidado a experimentar uma entrega a um texto onde se desencontra com o sentido “convencional”. Se desencontra com o sentido e isto lhe proporciona abrir os sentidos. Novamente uma articulação com a psicanálise, com o fazer clínico, onde não se pode garantir ao analisando a ação do tratamento baseada em uma verdade prévia, e sim, no convite a apostar em algo que só poderá ser *sentido a posteriori*,

como consequência. “O analista empresta consequência às palavras do analisando.” (FORBES, 2009, p. 19).

Outro encontro marcante foi a biografia de Leminski, escrita por Toninho Vaz, em 2001. Testemunho de sua existência, o autor nos conduz a lugares que atravessam e constituem a obra do poeta, assim como a pessoas que dele também faziam parte.

Leminski deixou uma obra grandiosa como legado, composta por livros de poesia, traduções,¹ ensaios, publicações em jornais e revistas, letras e arranjos de músicas,² romances, livros infantis, até biografias – as quais contêm na multiplicidade das vidas narradas, a multiplicidade da *Vida*³ de Leminski. Uma obra intensa, provocando-me intensidades, disparadoras da ideia de lançar-me nesta pesquisa. Deste modo, a partir destes encontros disparadores com Leminski, foi possível encontrar possíveis sentidos para a realização deste percurso (ou talvez mergulho) de mestrado. Fui capturada por suas palavras. A palavra também captura o poeta, quando de forma total se entrega ao ato da escrita, unindo letras, criando palavras, dando forma, transgredindo o contorno formal – o que na obra de Leminski aparece como marca. “Um conto, um romance, são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras.” (LEMINSKI, 1987, p. 285).

Consagrado como poeta, mas, múltiplo que foi, trazia em si suas versões de professor de literatura, redação e história, tradutor, biógrafo, praticante e professor faixa preta de judô, diretor de criação, redator publicitário, e ainda, na infância, aspirante a monge beneditino.

Foucault (1992) refere que o autor é uma das especificidades possíveis da função do sujeito. Pensando na possibilidade de nos colocarmos como “autores” de nossas próprias vidas, destacando-se “autoria” como possibilidade de inscrevermos na vida criando e (re)inventando possibilidades, aproxima-se este estudo à

¹ Traduziu “Folhas das Folhas da Relva” (1983), de Walt Whitman; “Pergunte ao Pó” (1984), de John Fante; “Giacomo Joyce” (1984), de James Joyce; “Vida sem Fim” (1984), de Ferlinghetti; “Supermacho” (1985), de Alfred Jarry; “Satyricon” (1985), de Petrônio; “Sol e Aço” (1985), de Mishima; “Um atrapalho no trabalho” (1985), de John Lennon e “Malone Morre” (1986), de Samuel Beckett.

² Entre elas, “Verdura”, gravada por Caetano Veloso em 1981 no álbum “Outras Palavras”; “Valeu”, gravada por Paulinho Boca de Cantor em 1981, no álbum que carrega o título da canção; “Dor Elegante”, gravada por Itamar Assunção em 1999, no álbum “PretoBras”, entre outras.

³ “Vida” é o título do livro lançado em 1990, compilado das biografias que escreveu de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus Cristo e Trótski.

psicanálise, uma vez que o ato analítico possibilita a abertura ao novo, assim como faz o poeta, quando através de metáforas possibilita novos sentidos às palavras e à vida. Autor-atuante, autor e ao mesmo tempo ator-personagem, portanto. Segundo Kehl (2002), a psicanálise toma parte na empresa de criação desse sujeito como autor de si mesmo.

Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constituí-me. Letras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios [...] Compulsei índices, e consultei episódios [...] tropecei nas vírgulas, caí no abismo das reticências, jazi no cárcere dos parênteses, rolei a mó das maiúsculas, emagreci o nó górdio das interrogações, o florete das exclamações me transpassou, enchi de calos a mão fidalga torcendo páginas. (LEMINSKI, 2010, p. 30).

O poeta, capturado como uma espécie de vítima da linguagem, corta, reinventa, tortura e quebra as palavras, como num ato de rebeldia. Leminski sabia disso, assim como fazia. Deste modo, a partir da ruptura na cadeia discursiva proporcionada pela poesia e pelo ato analítico, aproxima-se esta pesquisa também ao pensamento dos estudos utópicos, que propõe um radical *não* ao instituído, propondo um questionamento e um tensionamento da ordem estabelecida.

Um Fernando Pessoa, um Maiakovski, um Pound, um Cummings, um Cabral, um Khlebnikov, um Augusto de Campos são poetas que conduzem sua língua aos extremos limites de expressão dela, quase assim na fronteira, no abismo do incomunicável. Então, as línguas amam seus poetas como se fossem seus filhos mais atrevidos, e os poetas devolvem, evidentemente, aquele amor de filho pela mãe, dá vontade de estrangular, não é mesmo? (LEMINSKI, 1987, p. 287).

2 ENTRE O SUJEITO E O AUTOR: O POETA

Há um caráter visual muito marcante nos escritos de Leminski, nos relembro que o verbal é constituído do verbo “ver”. Para começar a pensar sobre este ponto, destacaremos a grande influência de poetas considerados concretistas na sua produção.

Leminski lança-se nacionalmente como poeta estampando com seus escritos as páginas dos números 4 (1964) e 5 (1966/67) da Revista Invenção, dirigida por Décio Pignatari, em São Paulo – revista porta-voz do movimento concretista. O que antecede este passo é sua participação na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, que aconteceu em 1963, em Belo Horizonte, Minas Gerais, sob organização dos poetas Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant’anna. O jovem poeta curitibano, sabendo deste encontro, sem hesitar foi conferir de perto o acontecimento.

[...] Leminski leu num jornal a notícia sobre um encontro de poesia marcado para Minas Gerais. Era a Semana Nacional de Poesia de vanguarda, que prometia reunir em Belo Horizonte a fina flor da *intelligentsia* brasileira. Ele decidiu ir para conhecer de perto o grupo paulista de Poesia Concreta, editores da revista Noigandres, com os quais tinha profundas afinidades – sobretudo pelos poemas e as traduções dos Cantos, de Ezra Pound, feitas por Haroldo de Campos. Falava da produção poética dos “irmãos Campos” como a descoberta do “fio da meada”. (VAZ, 2001, p. 68).

Conseguiu verba para comprar sua passagem de ida através do Diretório Acadêmico da faculdade católica, onde ingressara para o curso de Letras (ao mesmo tempo em que ingressara para Direito, na faculdade federal). Foi ao referido encontro como representante da faculdade. O evento não era aberto ao público, por isso, ao chegar em Belo Horizonte, foi ao encontro dos organizadores para ter sua participação garantida. Obteve sucesso, ainda mais depois de contar que estava sem dinheiro e de toda a aventura vivida até chegar lá.

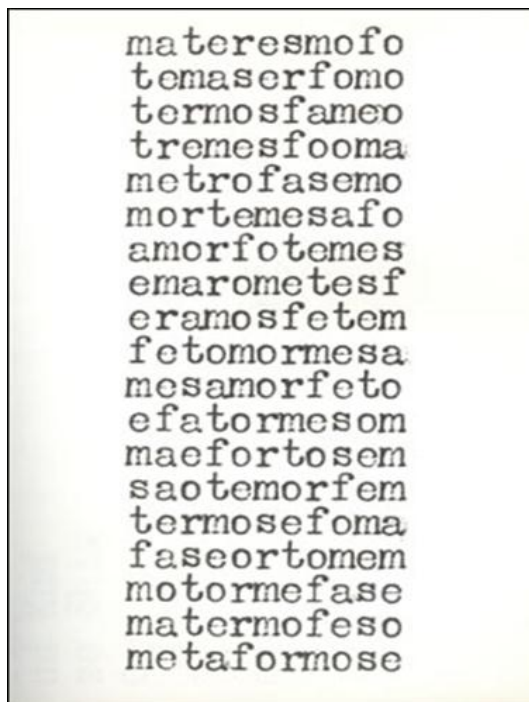
O Leminski nos apareceu aos 18 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, encandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neo-pitagórico do simbolista filelênico Dario Vellozo. Noigandres, com faro poundiano, o

acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e vida. Aí começou tudo.⁴

Conhece pessoalmente, a partir daí, os irmãos Campos e é convidado por Augusto a participar, então, da Revista Invenção, onde apresentou seis poemas, entre eles o seguinte:

a grave advertência dos portões de bronze
das mansões senhoriais
a advertência dos portões das mansões
a advertência dos portões
a advertência
a ânsia
(LEMINSKI, 1983, p. 147).

Evidencia-se desde então a forte influência da poesia concreta nas suas primeiras publicações, onde o poeta brinca com efeitos gráficos, transformando o poema em algo que tem a potência de nos impactar para além do que a leitura das palavras nos diz, e sim, também, como um objeto de arte visual. Utilizando-se do espaço gráfico como agente estrutural, acompanhamos a transformação das palavras até a sua forma mais reduzida.



(LEMINSKI, 1983, p. 147).

⁴ Texto de Haroldo de Campos, escrito na abertura do livro “Caprichos e Relaxos”, de Leminski, publicado em 1983 pela editora Brasiliense.

Neste poema acima, publicado também na Revista Invenção, Leminski modifica a palavra título “materesfomo”, brincando com o deslocamento de suas letras e sílabas no decorrer do poema. Ter, ser, tremes, morte, amor, éramos, feto, fato, mãe, sem, temor, fase... são palavras que reconhecemos como familiares, encontradas ao longo do poema e que podem nos remeter a situações que traduzem permanências e impermanências, transformações ao longo do tempo, ao longo do poema. Interessante que a palavra “metamorfose” não é mencionada, mas se faz muito presente nesta obra.

Ressalta-se também o caráter visual, no sentido de produção de imagens, não só nos seus poemas “concretos”, onde as imagens são produzidas pela própria disposição das palavras no espaço gráfico, mas também nos seus haikais, uma vez que a partir deles, o poeta utiliza a potência das palavras para lançar “uma imagem visual na imaginação do leitor” (POUND, 1970, p. 40).

LUA NA AGUA
 LUA NA AGUA
 ALGUMA LUA
 LUA ALGUMA

Neste (LEMINSKI, 1983, p. 137), mistura em um só poema características do haikai (como, por exemplo, as três linhas) e da poesia concreta (a partir do efeito gráfico-visual das letras como se refletissem na água, formando palavras). Assim, o poema torna-se uma obra híbrida, mesclando a arte da escrita (literatura) e a arte visual. Pode-se dizer que Leminski, neste poema, possibilita “duplamente” a formação de uma imagem: uma na folha do livro, outra na imaginação do leitor, através da disposição gráfica das palavras e através do significado semântico da lua refletida na água. Mallarmé deu o primeiro lance na aposta desta nova forma de desenhar no branco da folha ao fazer poesia, desconstruindo a instituída

verticalidade do poema, com “Un Coup de Dés”. Rápido como num lance de dados, jogou ao destino sua poesia. Sobre esta obra de Mallarmé, Augusto de Campos (2006, p. 56) observa:

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de Un Coup de Dés, o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Idéia”, e a espacialização visual do poema sobre a página.

Grande influência de Paulo Leminski, o autor de “Um lance de dados” o inspirou a fazer um haikai chamado “Mallarmé Bashô”:

um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço
(LEMINSKI, 2000, p. 108).

O título deste haikai mescla o nome de duas grandes influências de Leminski. O próprio Mallarmé e Matsuo Bashô. O último, conforme Leminski relata na biografia que escreveu sobre o mestre dos haikais, fez “o mais lembrado poema da literatura japonesa”:

velha lagoa
o sapo salta
o som da água
(BASHÔ apud LEMINSKI, 1998, p. 64).

O haikai de Bashô e o poema “Um lance de dados” de Mallarmé inspiraram Leminski para a escrita de seu “Mallarmé Bashô”. Como num jogo de contrários (um poeta ocidental e um oriental), Leminski, no seu haikai que carrega o nome de ambos, *começa* pela imagem que *termina* o poema de Bashô (um salto de sapo / o som da água – respectivamente).

Outro poema que pode ser destacado pela maneira que Leminski, de forma arquitetônica, esculpa os versos, é:

da árvore
 o o'
 o U
 o T
 o o'
 o N
 o o'
 um tombo
 só

No poema acima (LEMINSKI, 1983, p. 127), percebe-se a brevidade do haikai misturada com o efeito marcante visual, onde a palavra “outono” despenca aos poucos, como se fosse uma folha caindo de uma árvore, característica marcante da natureza na referida estação do ano. Ricardo Basbaum (2007, p. 18) problematizará a riqueza das construções que podem ser tecidas entre diversas áreas, onde “o objeto construído não estaria aprisionado neste ou naquele campo, mas revelaria sua complexidade enquanto objeto multifacetado, revelando novos ângulos segundo o ponto de vista sob o qual é abordado.” Esta complexidade se faz presente na obra de Leminski, onde o texto muitas vezes é disposto como uma obra de arte também visual, para além de literal.

já consegui ver a fímbria de algo
 q já não é mais concretismo
 embora o pressuponha e o tenha deglutido
 acho que não devemos mais nos preocupar com palavras
 afinal nós vamos chegar lá fazendo
 e não falando
 [...]

somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá
 somos centauros
 metade decadentes alexandrinos bizantinos
 e metade bandeirantes pioneiros Marcopolos
 Sinbad

Livingstones
Davy Crockets

a música popular é a escola
o cartum é a escola
sem abdicar dos rigores de linguagens
precisamos meter paixão em nossas constelações
paixão
PAIXÃO
(LEMINSKI, 1999, p. 43).

Leminski, porém, ultrapassa o nome, transborda o rótulo, não cabe em uma classificação, o que exprime com êxito no desabafo na carta acima: “somos [...] os primeiros não sei o que lá”. Não nega a evidente influência concretista, mas a ultrapassa. Numa outra carta enviada a Régis Bonvicino, esta datada de 06/11/1978 (carta 42), percebe-se uma certa crítica de cunho político ao ortodoxismo da poesia concreta:

o q a gente precisa é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concreta instalou, o fascismo (vindo de pound, v. queria o q?) da distinção entre inventors, másters e diluters, por ex. a raça pura, as raças inferiores... esteticismo de campo de konzentration... nesta ala, os inventors... aos fornos crematorios, os diluidores... (LEMINSKI; BONVINCINO, 1999, p. 109).

Leminski questiona a rigidez do concretismo principalmente no que diz respeito à sede insaciável de busca pelo novo a todo custo versus o seu desejo/necessidade de estabelecer uma possível comunicação com o grande público, para além dos “iniciados”. Na mesma carta, escreve:

a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e apreciação... (LEMINSKI; BONVINCINO, 1999, p. 110).

E em seguida cita Bashô: “não siga as pegadas dos antigos. procure o que eles procuraram.” (p. 111). Ou seja, que possam procurar a poesia (re)inventando a própria maneira de encontrá-la. Leminski refere que o que importa é “fazer uma poesia que as pessoas entendam/ q não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos...” (p. 111). Mais adiante, ainda na carta 42, refere “só me interessa dizer o que interesse a vários, a muitos. quero sentidos. meus 5 e mais os de todo

mundo. os sentidos não dá pra contar nos dedos da mão nem na palma de um plano piloto... [...] é a poesia que está dentro da vida e não o contrário...” (p. 113).

Ao longo de sua obra, Leminski apontou a dimensão de inutilidade da poesia, dentro da lógica deste mundo em que vivemos, implicando-se numa luta de guerrilha cultural contra um cenário de formas estanques, o que concede à sua obra, além de “necessidade fisiológica” (como ele dizia), uma dimensão política e social de crítica à alienação e às formas de poder vigentes. Assim, insistir na poesia, apostar na poesia, viver da poesia, é, antes de mais nada, colocar em prática a utopia de uma paixão.

Leminski, no seu “Ensaio e Anseios Críticos” (2011), escreveu um “texto-ninja”⁵ em que fala sobre “ruínas”. Inevitável relacionar a imagem de uma ruína – construção abandonada e/ou desconstruída – com a dimensão de inutilidade apontada anteriormente. Para que serve uma ruína? Leminski, que se intitulava “um arquiteto de desengenharias”, inicia este texto dizendo que as ruínas são os tipos de construção que mais o interessam. E complementa: “Eu leio através de ruínas. A ruína é clara, limpa lente de microscópio. Já tirei para dançar todas as ruínas de Curitiba.” (p. 171). Não é de se espantar que um poeta que ama a poesia principalmente por sua “função” de inutilidade, aprecie também as ruínas – as quais chama de “restos de um sonho realizado” (p. 172). As ruínas, sua dimensão de inutilidade, de desconstrução, de inacabamento, dialogam também com o conceito de utopia. Uma ruína, construção inacabada, é algo que poderia ter sido mas não foi. Algo que conserva em si a potência do que pode vir a ser, mas não é. “Monumento sobranceiro a todas as nossas frustrações, nossos fracassos, nossas pequenas derrotas, obelisco gritando a falência de todos os nossos grandes sonhos” (p. 173), como descreve o poeta. Ele diz também que a ruína, o maior abandonado no meio dos edifícios, “é o sentido final de tudo” (p. 174).

Neste “texto-ninja”, relata uma experiência que teve ao se deparar com uma ruína em Brasília, prédio interrompido que o capturou, em meio a tantos monumentos futuristas nesta cidade erguidos. “[...] um começo de prédio com a ferragem interna aparecendo, saindo de dentro do cimento armado, como as tripas

⁵ Modo como ele se referia a seus escritos do tipo ensaios. “Assim, o nome desta reflexão (odeio a palavra ‘crônica’, com que alguns costumam designar meus ‘textos-ninja’) era para ser *instruções para a construção de uma ruína*.” (LEMINSKI, 2011, p. 174). O ensaio, por fim, foi intitulado de “Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas”.

de um aborto ou a primeira quadra de um soneto inacabado.” (2011, p. 174). Imagem desconcertante, como que nos lembrando que há algo de humano em meio à paisagem de “ficção científica” que também compõe Brasília. Capturado pelo imponente escombros, fez um poema “de dezoito andares”, como se refere, intitulado “Claro Calar Sobre uma Cidade sem Ruínas”, que fora publicado no seu livro “Distraídos Venceremos”:

Em Brasília, admirei
 Não a Niemeyer lei,
 a vida das pessoas
 penetrando nos esquemas
 como a tinta sangue
 no mata borrão,
 crescendo o vermelho gente,
 entre pedra e pedra,
 pela terra a dentro

Em Brasília, admirei.
 O pequeno restaurante clandestino,
 criminoso por estar
 fora da quadra permitida.
 Sim, Brasília.
 Admirei o tempo
 que já cobre de anos
 tuas impecáveis matemáticas.

Adeus, Brasília.
 O erro, claro, não a lei.
 Muito me admirastes,
 Muito te admirei.
 (LEMINSKI, 1995, p. 39).

E revela que desde então, a ideia da construção de ruínas o persegue feito uma obsessão. Lembra que um dia, quando menino, resolveu construir sua própria ruína. “Com os tijolos, fui construindo dia após dia a minha torre de Babel, fadada ao fracasso desde o nascimento” (2011, p. 175), diz ele, e complementa nos contando que abandonou a construção, quando ela já estava quase da sua altura.

A tarefa política do poema de Leminski, assim como a destas ruínas, está em sua potência de impor algum desvio, de imprecisar a lógica e de perverter a norma – exatamente o que o narrador (personagem) criado por Leminski num outro livro seu, chamado “Agora é que São Elas”, faz. Apaixona-se pela filha de seu psicanalista – uma moça chamada “Norma” – exatamente para transgredir a lei, a regra, a “norma”. Coloca em prática a utopia desta paixão, exemplificando o que anteriormente foi dito na página 11. Deseja perverter, des-funcionalizar a “Norma”.

Sousa (2007, p. 14) relembra-nos que “a utopia tem a importante função de resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social nos impõe.” Tem a paradoxal “função” de des-funcionalizar. Sousa inicia seu livro “Uma invenção da utopia” descrevendo uma experiência reconfortante que teve ao adentrar uma sapataria. Relata ter comentado com o sapateiro que “os objetos vivem estragando!” e, para sua surpresa, escutou um “ainda bem” como resposta, pois se os objetos não estragassem, a própria sapataria não existiria. A imagem de desordem, o cheiro de graxa, o pó, os objetos estragados, os inutensílios, estavam ali, contrastando com o clean das vitrines das lojas ao redor – assim como a ruína que Leminski viu em Brasília, contrastando com a paisagem futurista da cidade –, colocando em cena, assim, o que entendemos por utopia: uma radical não aceitação do mesmo e um “NÃO” radical ao presente. Congelar-se, diante do ritmo frenético do capital e das mercadorias. Congelamento que afirma outro ritmo, mas que não anestesia e que não diz de uma passividade. Congelamento como uma negação, como um radical esfriamento desse motor que funciona sempre tão acelerado, que corre tanto, mas sem saber pra onde ir. Congelar-se como este “Iceberg”, poema de Leminski (1995, p. 22):

Iceberg

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

Inverno, inferno, enfermo. Palavras, sensações, nos lembrando que sentimos (portanto, que não somos “robôs”), nos provocando pausas, diante da velocidade do ritmo imposto, dito o do “bom funcionamento”. “EU QUERO É O INFERNO!” – grita para o seu psicanalista morto o narrador do romance-invenção

recentemente citado, “Agora é que São Elas”. Querer o inferno, deste modo, talvez possa exemplificar e evidenciar a relação que existe entre a vida do poeta, entre o poema e utopia.

“Uma frase-superfície / onde vida-frase alguma / não seja mais possível. Frase não. Nenhuma.” Linguagem que cria uma realidade outra, que estando para além da representação, é realização. Esta realização da obra, a sua possibilidade, tem como essência sua impossibilidade. “A impossibilidade de escrever o que é minha dor, não apenas de colocá-la entre parênteses ou de recebê-la em si sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também de ser realmente possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade.” (BLANCHOT, 1997, p. 27). Assim, diante deste esforço para o irrealizável, onde a impossibilidade é a base da possibilidade, podemos apontar a dimensão utópica da literatura, onde seu esforço “se dá no sentido de se tornar a realização de uma irrealização”, como nos relembra Tatiana Levy (2011, p. 22).

“Uma frase-superfície”, como nos diz Leminski, nos lembrando que a literatura possibilita a experiência de ascender à superfície, onde “o mais profundo é a pele”, assim como também nos diz Valéry. Paradoxo abordado novamente por Leminski, num outro poema seu, onde ele diz:

viver é super difícil
o mais profundo
está sempre na superfície
(LEMINSKI, 2009, p. 61).

Este mais profundo, que está na superfície, pode ser entendido enquanto a nossa condição de seres da linguagem, uma vez que o discurso “nos escapa”, escorrega, sendo lançado para fora. Ascende à superfície e nela faz marca, se escreve, se inscreve, se faz linguagem. Pele-superfície nua, sem proteção. Visível, à mostra. O “fora” submergiu em lugar do que antes era interioridade. O *eu*, deste modo, perde seu poder de falar, sai de cena, e assim, segundo Foucault (1990, p. 62), “levanta contra seu discurso uma palavra que é indissociavelmente eco e recusa”. A partir deste pressuposto, pode-se dizer que arte (a literatura, neste caso) seria uma prática revolucionária, uma vez que “o fora põe à prova tudo aquilo que se acredita verdade universal e eterna. [...] A dialética, o princípio do terceiro excluído e, principalmente, o sujeito cartesiano – o ‘eu penso’ – já não são as certezas eternas

da filosofia” (LEVY, 2011, p. 38-39), uma vez que afirma-se negando o cogito cartesiano.

Desdobrar-se, sair do interior, é antes de mais nada colocar-se para fora de si, desmoronar a unidade do *eu* e provocar um trânsito ao *ele*. Quando se fala da morte do autor, fala-se da morte de um sujeito dono da verdade, mas fala-se também da morte da ideia de literatura como expressão de um *eu* interior. (LEVY, 2011, p. 39).

Podemos dizer que construir este “fora”, portanto, é um ato utópico, uma vez que é colocar-se de fora do mundo (ficções), fora do eu, fora de si. Que lugar seria este fora do mundo, fora de mim mesmo?

Leminski, num ensaio chamado “Sem eu, sem tu, nem ele”, diz que “assim como não comporta um ‘eu’, o texto literário também não se refere a nenhuma realidade fora de si mesmo.” (2011, p. 107). Nem um, nem outro. Neutro, portanto, onde o sujeito não mais se encontra, num movimento de sair de si mesmo e alcançar a experiência de estar “fora”. Alteridade absoluta, em que, estrangeira a si mesma, a subjetividade do escritor escapa para além de si e passa a habitar um não lugar, um lugar neutro, nem um, nem outro, logo um e outro ao mesmo tempo. “Os outros não querem ouvir suas próprias vozes, mas sim a voz de um outro, uma voz real, profunda, que incomoda com a verdade”, afirma Blanchot (1997, p. 297). Um discurso, portanto, de ninguém, uma vez que um discurso sem *eu* é um discurso de todos. Será a isto que busca o leitor, ao se (des)encontrar com um texto?

Deste modo, podemos nos remeter à imagem de exílio. Imagem de um não lugar, onde além de estar fora do mundo, o escritor, assim como o leitor, situa-se fora de si mesmo. Segundo Blanchot (1987, p. 238), “O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior, sem intimidade e sem limite. Esse exílio é o que faz do poeta o errante.” Exterior, sem intimidade, sem limite. Desconhecido. Algo que não pode ser revelado, ou melhor, que é sempre revelado, tapado por um véu, sendo assim, acessível à palavra somente se não for mostrado ou nomeado, apenas indicado. Inomeável porque, se nomeado, se tornaria um objeto. “Matéria é coisa para os animais. Existe alguma coisa na palavra que não é matéria”, afirma Leminski (2011, p. 107). Inevitável pensarmos, aqui, no conceito de Outro, para a psicanálise. O outro, afinal, não pode se formalizar, como diz Lacan (2003) no seminário “A Identificação”, de 21 de março de 1962. O Outro, este

estrangeiro que nos habita, este desconhecido que nos fala, este exilado que nos liberta, este errante tão certo, o não visível que a palavra carrega.

O outro não fala como um *eu*, mas tampouco se constitui como objeto. Sua relação comigo não é uma relação de sujeito a sujeito, na medida em que a terceira pessoa (o *ele*) não é uma terceira pessoa. O *ele* é estranho ao *eu*, colocando em evidência o desconhecido, o vazio que há na relação entre ambos. Essa relação é uma relação neutra, uma relação sem relação, duplamente dissimétrica. (LEVY, 2011, p. 44).

Tatiana Levy refere que a intrusão do outro é marcada pelo *ele* narrativo, caracterizando o neutro na literatura. Porém, quando este outro se pronuncia, ninguém fala, “pois o *ele* é a terceira pessoa que não é uma terceira pessoa.” (2011, p. 45). Ninguém fala, mas fala de e por todos. Retomando Leminski, categórico ao intitular seu ensaio, citado anteriormente, “Sem eu, sem tu, nem ele”, defende a ideia de que “um texto literário é objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser ele mesmo.” (2011, p. 107). Não se refere a nada, logo se refere a tudo. Nem a mim, nem a ti, nem a ele, a ninguém, a todos nós.

Retomando a imagem do exílio – a pátria do errante, uma vez que errar é a impossibilidade de permanecer onde se está –, relembramos Leminski, que a partir da insistência dos poetas em fazer poesia, essa “que não te dá nada em troca”, os chamava de “seres dotados de erro”, e acreditava que aí reside a tradição de conceber o poeta como marginal, como bandido, como banido, como perseguido, enfim, em condições socialmente adversas, negativas. “As mocinhas da cidade são bonita, e dançam bem. Bonita. Não bonitas. Eu quero o erro. Erro é que nem mãe. Sem mãe, não vai. Sem erro, não dá para continuar vivendo.” (LEMINSKI, 2011, p. 171).

Assim como normal diz respeito à norma, marginal diz respeito à margem. Leminski de fato foi um poeta marginal, que nunca se deixou enquadrar de um lado nem de outro, transitando por diferentes contextos, mas voltando sempre à margem. Leminski (1999, p. 52), numa carta à Régis Bonvicino, escreve:

eu já te disse
 PARA SER POETA
 TEM QUE SER MAIS QUE POETA
 v. tem que ser um monte de outras coisas mais
 senão daonde?
 v. vai acabar fazendo literatura de literatura
 v. tem que esculhambar mais

pintar mais por fora das molduras
 EXISTENCIALMENTE
 esculhambe-se vire-se altere dê alteração
 considere a possibilidade de ir pro Japão
 rejeite o projeto de felicidade que a sociedade te propõe

Chegou ao limite, ultrapassou e voltou à margem, para mais uma vez ir de um lado ao outro, tomando fôlego e inspiração para esburacar as barreiras mais uma vez. Este é um recorte do retrato da não aceitação, através da qual ele se constitui, assim como da função política que sua obra contém.

Nunca cometo o mesmo erro
 duas vezes
 já cometo duas três
 quatro cinco seis
 até esse erro aprender
 que só o erro tem vez
 (LEMINSKI, 2000, p. 46).

Mostra o que é pela não aceitação do que a sociedade, o modelo econômico, a lógica vigente, espera que sejamos. Um homem que se permitiu transitar, ultrapassando os limites, ao se lançar à deriva no que lhe impulsionava à vida, ávido pelo novo, numa busca sempre ativa. Para Leminski, poesia foi sinônimo de liberdade:

“words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valery), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticismo of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho possible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski). (LEMINSKI, 1995, p. 10).

Utopia, então, como escrita, onde textos ficcionais e anacrônicos ao seu tempo fazem contracorrente ao que historicamente está colocado em cena, resistindo às formas instituídas.

A linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. E é por isso que a palavra literária, em vez de representar o mundo, apresenta o que Blanchot denomina “o outro de todos os mundos”. Os personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vive-los. Justamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real. (LEVY, 2011, p. 20).

“Signos, sonhos, sombras, imagens, ninguém vai nunca saber quantas mensagens nos trazem.” (LEMINSKI, 2000, p. 20). A literatura, portanto, pode constituir “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos.” (BLANCHOT, 1997, p. 81). Podemos, então, dizer que utopia é ficção, ou seja, uma prática significativa.

Para que serve a pintura
a não ser quando apresenta
precisamente a procura
daquilo que mais aparenta,
quando ministra quarenta
enigmas vezes setenta?
(LEMINSKI, 2000, p. 24).

Freud, no texto “O Mal-Estar na Civilização”, já ressaltava que “a vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós” (1996c, p. 83). Diante da impossibilidade de reverter este quadro, contamos com o auxílio de mecanismos paliativos, “construções auxiliares”. Diz ainda que “Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. Algo desse tipo é indispensável.” (FREUD, 1996c, p. 83). Penso que fazer poesia, para Leminski, desempenhava ao mesmo tempo um pouco de cada uma dessas funções. “Aquele que tem preocupações tem também aguardente” (FREUD, 1996c, p. 83). Leminski tinha, mas não bastava. Precisava “escrever” (quase como um verbo intransitivo), para manter-se vivo, acima de qualquer coisa. Assim, torna-se também possível situarmos a função política que a produção poética pode exercer. Sousa (2007), a respeito disso, destaca a potência de tocar nos limites do dizível e de contornar as fronteiras do informe, produzindo, assim, um pensar contra.

[...] Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco outro, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão. Daí essa coisa maluca de fazer poesia que é uma coisa que não dá nada para ninguém. (LEMINSKI, 1987, p. 284).

A partir da obra de Leminski, é possível perceber a literatura como uma prática social, uma vez que funciona como um meio que possibilita a “leitura” do espírito de uma determinada época. Deste modo, é possível situar o discurso literário como parte integrante e como resultado de um certo contexto histórico e situar Leminski como um sujeito que age e reage no mundo principalmente pela palavra, mas que convoca também o corpo para a cena. Judoca, ao existir golpeando os valores impostos pela e para a sociedade, com seu jeito desleixado, marginal, abriu furos no véu que mascara a vida, denunciando o fracasso de um cenário supostamente asséptico. Bedin (2010, p. 106-107), num artigo publicado no livro “Fantasias de Escrituras”, a respeito do corpo que grafa (e é grafado), contribui dizendo:

Gusdorf nos diz que a escritura seria antes uma arte manual. A arte da escrita não começaria com a composição de um texto, com as regras que concernem ao bom uso da redação e organização de uma obra sintática-gramatical qualquer. A arte de escrever seria, primeiramente, uma técnica do corpo. Mesmo parecendo ser somente uma técnica da mão, a escritura teria a potência de colocar em prontidão toda uma postura do corpo.

Assim, indivíduo e autor constituem-se mutuamente, assim como vida e obra. Leminski foi história e poesia encarnadas em si mesmo.

Deixei alguém nesta sala que muito se distinguia de alguém que ninguém se chamava quando eu desaparecia. Comigo se assemelhava, mas só na superfície. Bem lá no fundo, eu, palavra; não passava de um pastiche. Uns restos, uns traços, um dia, meus tios, minhas mães e meus pais me chamarem de volta pra dentro, eu ainda não volte jamais. Mas ali, logo ali, nesse espaço, lá se vai, exemplo de mim, algo, alguém, mil pedaços, meio início, meio a meio, sem fim. (LEMINSKI, 1987, p. 47).

Ao longo de sua obra, Leminski afirma sua intenção de interferir em grandes contextos culturais, alterando os textos e ultrapassando os contextos, fosse através de sua atuação no jornalismo ou escrevendo letras de músicas, haikais ou poemas,

caracterizados pela forma crítica e criativa, como no seu “Caprichos e Relaxos”, de 1983.

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

queria entrar
com os dois pés
no peito dos porteiros
dizendo pro espelho
— cala a boca
e pro relógio
— abaixo os porteiros
(LEMINSKI, 1983, p. 93).

Kehl (2002) ressalta que é exatamente quando se dá o encontro com os dispositivos capilares do poder, que o sujeito tem a possibilidade de inscrever no campo do Outro sua diferença, através de algum registro discursivo que lhe seja próprio.

É nos encontros com (ou contra) o poder que o sujeito moderno, o homem comum das sociedades de massa, desgarrado dos modos de pertinência comunitária que lhe conferiam um reconhecimento e um lugar entre seus semelhantes, adquire existência pública e passa a se perceber como autor de sua história de vida. [...] a literatura moderna é o espaço simbólico em que se inscreve a vida comum dos homens comuns, em seus pequenos desajustes, sua inadaptação aos discursos do poder disciplinar. (KEHL, 2002, p. 134).

Nos escritos que não cabem dentro dos códigos enrijecidos de uma língua, encontramos preciosos fragmentos, como pedaços de vidas. Escritos para esquecer de um amor, para lembrar de outro, para dizer aquilo que não cabe em palavras, para gritar o que ultrapassa o berro, para chorar o que transborda a lágrima, para estrangular fantasmas, para nomear a angústia que sobe à garganta. Enfim, uma variedade de impossíveis possíveis que sublinham os limites trágicos de nossas existências, colorem com o preto da tinta folhas de papel. Segundo o poeta Melo e Castro, a poesia:

[...] está sempre nos limites das coisas. Nos limites do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e sobretudo do que somos capazes de pensar, sentir e entender e realizar. Estarmos no limite significa

viver para lá daquilo que possamos estar preparados para aceitar como possível. Dizer e escrever o que nunca foi dito nem escrito, ou fazê-lo de um modo diferente, penso ser a única tarefa verdadeiramente poética dos poetas, isto por que: tudo o que se diz de um modo será melhor dito de um modo diferente, porque assim se aumentam probabilisticamente as possibilidades do sentido. E é nessa diferença que o leitor encontrará a razão da descoberta, sem a qual não existe a leitura. (CASTRO, 1998, p. 156-157).

Assim, pode-se dizer que Leminski transgrediu os limites, transitando em liberdade e impulsionado por uma utopia. Lacan (2008, p. 260) contribui dizendo:

[...] a ideia de liberdade tem um ponto vigoroso em torno do qual ela surge, e que é a função, ou, mais exatamente, a noção de norma. A partir do momento em que essa noção entra em jogo, introduz-se correlativamente a de exceção, ou a de transgressão. É aí que a função do pensamento pode ganhar algum sentido, ao introduzir a ideia de liberdade. Resumindo, é pensar na utopia, que, como enuncia seu nome, é um lugar de parte alguma, um *não lugar*; é utopia que o pensamento seja livre para contemplar uma possível reforma da norma. [...] No tocante à norma, ao lugar real em que ela se estabelece, é apenas no campo da utopia que se pode exercer a liberdade de pensamento.

O exercício de tocar os limites linguísticos é como uma prática (des)construtora, uma vez que opera impulsionando o sentido a movimentar-se e amplia os horizontes para além do já sabido. Uma imagem da língua como um labirinto, onde se caminha sem conhecer aonde se chegará, é compartilhada como algo em comum entre o filósofo Wittgenstein e o poeta Leminski, onde o primeiro diz que:

A língua é um labirinto de caminhos.
 Você vem de um lado,
 e se sente por dentro;
 você vem de outro lado para o mesmo lugar,
 e já não se sente mais por dentro
 (WITTGENSTEIN, 1996, p. 203).

E o segundo diz:

Vim pelo caminho difícil,
 a linha que nunca termina,
 a linha bate na pedra,
 a palavra quebra uma esquina,
 mínima linha vazia,
 a linha, uma vida inteira,
 palavra, palavra minha.
 (LEMINSKI, 1995, p. 18).

No limite da poesia, grita o indizível. Silêncio que carrega o poema, potência do que pode (des)conter. Nos limites da palavra, transbordam à margem os significantes. Transgressora poesia, marginal, linhas escritas do limite, na margem, nem lá, nem cá, como quem cala e fala ao mesmo tempo. Na poesia, a possibilidade da língua ser modificada pela potência de demarcar um lugar de desterritorialização. Nas palavras de Leminski:

Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e artistas plásticos do que de ficcionistas que usam, aparentemente, as mesmas palavras que ele [...] O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras. (LEMINSKI; BONVINCINO, 1999, p. 195).

Subversão do espaço. Esta imagem-margem me remete a topologia da banda de Moebius, que, como Lacan destacou, direito e avesso, misturam-se numa só linha. Qual é o avesso? Qual é o direito? Será o avesso o marginal da margem? Será possível fazer esta diferenciação?

Ao traçarmos um caminho pela fita de Moebius, ficamos “perdidos”: onde é dentro, onde é fora, onde começa, onde termina? Assim como no encontro com certas obras literárias, é preciso entrar em contato com a falta de sentido imediato, para que o novo possa enunciar-se. É preciso estar dentro e fora do texto. Leminski, tão marginal e tão erudito – como explicitado no próprio título de sua biografia, escrita por Toninho Vaz, “O Bandido que Sabia Latim” –, demonstra no ato de existir, a impossibilidade de separação destas instâncias “avessas e direitas”. Assim o poeta, ser de fronteiras, que é “quem conhece os caminhos do signo [...] pode entrar no fogo sem se queimar na água sem se molhar na redundância sem se banalizar”, como escreve numa carta a Régis Bonvincino em 29/09/78 (1999, p. 95). O ato poético, então, poderia ter um efeito de percurso por uma fita de Moebius, onde escritor e leitor lançam-se num caminho que os conduz à transgressão?

Este não lugar que os poetas ocupam dentro da lógica de valores contemporânea já foi poetizado por Baudelaire, como nos lembra Walter Benjamin (1989), ao fazer dos trapeiros e dos deserdados metáfora dos poetas, pois estes “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. Diz que “[...] 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.” (BENJAMIN, 1997, p. 78-79). Lacan (2003) abordara a literatura como “acomodação de restos”, e, portanto, possível de agregar à psicanálise. Ao transcrever estes restos em recortes escritos, torna-se viável o encontro com o que anteriormente só existia enquanto inconsciente.

Tudo o que a cidade joga fora, tudo o que para ela não teve utilidade, tudo o que foi desprezado pela grande maioria, serve de material vital, tanto para o trapeiro, como para o poeta. Ambos se alimentam da mesma fonte, embora de maneiras diferentes. Ambos precisam do lixo e com ele, se misturam. Assim, é possível fazermos uma comparação ao processo analítico, onde constantemente lidamos com restos, afinal, a verdade é impossível de ser enunciada. É como operar artisticamente sobre esse belo lixo, confuso, com suas várias formas, inesperado, ambíguo, como nos lembra Rosa Fischer (2005). Numa carta escrita à Régis Bonvincino, em 12 de julho de 1978, Leminski escreve:

poesia é lixo
 onde houver lixo há poesia
 poesia é lixo crítico
 todo lixo é crítico
 poesia é lixo crítico de cultura
 poesia sempre dá pó
 (LEMINSKI; BONVINCINO, 1992, p. 78).

Caminhante corajoso ele foi, ao escolher fazer este trajeto, do início ao fim de seu percurso. Caminho desbravado de forma singular, mas não em solidão. Com Leminski, anda(ra)m junto os que trilha(ra)m uma linha paralela à linha do padrão de vida comum. Silêncio que carrega o poema, potência do que pode (des)conter. É nesse “entre” as linhas que o artista existe. É desse lugar que ele (des)constrói o que apreende da vida, constituindo-se *com* e *a partir* de sua arte. Daí, como nos conta Toninho Vaz, deixou graduações em Letras e em Direito jamais concluídas, assim como uma adolescência que parece nunca ter chegado ao fim, mesmo depois de sua morte prematura, aos 44 anos. Uma obra de arte, que por mais concluída que esteja, nunca é completa. Assim, permanece interminável, inesgotável, pois, afinal, se perpetua em cada novo sentido daqueles que o (re)conhecem em sua obra, assim como fazemos agora, ao encontrarmo-nos com Leminski.

Cada ato que realizamos em vida, diz também de uma autoria. Viver é escrever atos no mundo, os quais conservam-se registrados através de gerações, ou apagam-se com o passar dos anos, assim como a tinta que mancha o papel e nos marca, toca. Reflexos de um mundo interno e externo misturados, entre o dentro e o fora de si, a obra de Leminski inscreve-se para além dos olhos de quem lê. Transbordando o papel, sua escrita deu corpo à transformação radical de um sujeito em autor.

É a partir da possibilidade de tomar a obra de Paulo Leminski perpassada pela psicanálise e pelo conceito de utopia, que justifico a vontade de desenvolver este estudo, aliado à função social, política e também de (re)invenção de si que a manifestação da escrita, em ato e resultado, para o autor e para o leitor, pode desempenhar.

A psicanálise aproxima-se da literatura em função de ambas terem como fundamento o trabalho com a linguagem, onde cada ato implica uma ética do dizer. Freud (1996a), já se interessara pela potência da arte da escrita, destacando que nenhuma força mental é significativa se não possuir a característica de despertar sentimentos. A própria construção teórica de Freud se dá a partir de um lugar que ele ocupa como autor e narrador, a partir da mediação da leitura, da prática e da escrita, concebida, neste caso, como exercício do eu e como possibilidade de criação. Nadiá Ferreira (2007, p. 57) afirma que “A literatura, como escrita da fala do desejo aponta para a existência de um sujeito singular, cuja insígnia é marcada por um significante que tem como função a nomeação de um autor.” A autora ainda ressalta que “o autor, enquanto nome próprio, transforma-se em significante e vai morar no campo do Outro, tornando-se imortal.”

Lacan, ao fazer de alguns textos literários objetos de seus estudos, nos mostrou que não devemos ousar em tentar aplicar a psicanálise à arte, mas sim o contrário: aplicar a arte à psicanálise, considerando que o artista sempre precede o psicanalista e lhe abre os caminhos.⁶ Segundo Chemama (apud FLEIG, 2002, p. 70), “a questão está sempre para ser retomada: mas afinal, sobre o quê o escritor nos ensina?”

⁶ “A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que essa lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de recordar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre o precede, e que não há por que fazer-se psicólogo ali onde o artista lhe trilha o caminho.” (LACAN, 1965, p. 8-9 apud REGNAULT, 2001, p. 20).

A literatura como arte da escrita pode propiciar aberturas a um território de criação de novas formas de encontro com os dilemas do mundo (externo e interno), onde o ato de criação e o ato analítico podem ambos operar como uma espécie de contracorrente às formas estanques, que nos aprisionam numa lógica de inércia.

Outro ponto possível de aproximação da arte (no caso, considerando-se a literatura como a arte da escrita) e psicanálise, é sua forma imprevisível. Tempestade que invade cada palavra e transborda texto. Assim, é possível também conceber utopia como escrita, como contracorrente ao que historicamente está colocado em cena. Encontra-se a potência do movimento utópico na sua força de romper o que é instituído. Segundo Sousa (2007, p. 40), o movimento utópico está na “coragem essencial do viver: aquela com a qual ainda seja possível reinventar um mundo dilatado e produzir novas configurações a partir dos desequilíbrios das formas.” Na poesia, toda palavra pode ser aceita, pode tocar o poeta, pode tocar o leitor. Não há burocratização.

Para Ernst Bloch (2005, p. 22), onde pensar é transpor, utópico é “o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos”, instigando-nos a mudanças de posições, abrindo furos na opacidade do futuro. A partir deste pressuposto, pode-se afirmar que Leminski é um poeta utópico, no sentido de ter ultrapassado o seu tempo. Transgredindo ao colocar em seu texto o que estava além do que as palavras poderiam significar, num espaço figurativo e metafórico, encontro a escrita de Leminski, e assim, vislumbro a possibilidade de estudar o viés utópico e psicanalítico de sua obra.

3 METODOLOGIA

O mundo não quer que eu me distraia, distraído, estou salvo.
(LEMINSKI, 2010, p. 61).

A epígrafe que inicia este capítulo faz parte do livro “Catatau: um romance-ideia”, escrito por Leminski ao longo de oito anos e publicado em 1975. Neste, relata a fictícia vinda de Descartes ao Brasil, durante o período do domínio holandês no século XVII, onde, sob efeito de ervas alucinógenas e ancorado por uma luneta, desbravava o território que descobrira. Esta epígrafe talvez seja a frase-semente de onde brotou a ideia central e o título de outro livro seu, de 1987, chamado “Distraídos Venceremos”, expressão que coloca em cena um trocadilho ao brincar com o jargão “unidos venceremos”, frase memorável utilizada em campanhas políticas desde o final dos anos 60. “Unidos venceremos” diz-se também, em forma de gíria, do arroz que, ao ser cozido demais, passa do ponto e amolece, compactando-se. A partir do bordão desconstruído por Leminski, que deu origem ao título de seu livro (Distraídos Venceremos), retomamos o significado das palavras “distrair” e “unir”. A primeira significa desviar a atenção, não se focar em um ponto específico, e sim, ser atraído para diversas partes, significando exatamente o contrário da segunda, ou seja, daquilo que converge, que une. Deste modo, esta definição acaba por vir ao encontro de um termo precioso para o fazer psicanalítico: o termo “atenção flutuante”.

A ativação de uma atenção à espreita – flutuante, concentrada e aberta [...] entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. [...] é a busca reiterada de um tônus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 48).

Freud, no texto intitulado “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise” (1996d, p. 126), escreve sobre a importância de, ao se realizar uma escuta clínica, manter-se a atenção uniformemente suspensa diante do que é narrado, a fim de evitar “um perigo que é inseparável do exercício da atenção deliberada.” Diz ainda que quando deliberadamente concentra-se a atenção em pontos específicos da narrativa do paciente, corre-se o risco de negligenciar outros pontos importantes, e que, ao fazer esta seleção, o analista estará seguindo suas

expectativas ou inclinações, e, deste modo, “estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe.” (FREUD, 1996d, p. 126). Chemama (1995, p. 167) retoma o significado do conceito de atenção flutuante no “Dicionário de Psicanálise”, dizendo que o mesmo refere-se à recomendação de Freud de que o psicanalista “permaneça com a maior receptividade, abertura e disponibilidade possíveis em relação ao que o paciente possa dizer.”

Ancorados na digressão acima a partir do título do livro de Leminski, “Distraídos Venceremos”, e a partir do conceito de “atenção flutuante”, é possível falar sobre a metodologia desta pesquisa, que nasceu a partir de um desejo de navegar, à deriva, na obra de Leminski e, assim, ir tecendo possíveis enlaces com o conceito de utopia e com a psicanálise. Não se partiu de um “índice” fechado, com tópicos pré-estabelecidos a serem abordados, ou com hipóteses a serem testadas. As questões aqui levantadas foram construídas à medida que o pesquisador e a obra a ser pesquisada encontraram-se. Assim, aproxima-se este processo à situação de análise, no sentido de lançarmo-nos a associar livremente, sem saber onde iremos chegar. Portanto, nas palavras de Barthes (2005, p. 49), “trata-se aqui de um Discurso, não da Explicação, nem mesmo da Interpretação, mas da *Ressonância*.” Este estudo, portanto, é marcado pelo caráter não impositivo das ideias do pesquisador, privilegiando-se assim a abertura ao novo e explorando ao extremo as ressonâncias produzidas pela obra de Leminski.

Maria Cristina Poli (2008, p. 164) ressalta que “mais do que uma ciência, a psicanálise é uma ética. Também na prática de pesquisa, ela produz o sujeito, não apenas o descobre.” Ressalta-se também a dimensão utópica como método desta empreitada, que pode ser tão bem traduzida pelo poeta em questão.

Queria deixar meu processo de pensamento, minha máquina de pensar, a máquina que processa meu pensamento, meu pensar transformado em máquinas objetivas, fora de mim, sobrevivendo a mim. Durante muito tempo, cultivei este sonho desesperado. Um dia, intuí. Essa máquina era possível. Tinha que ser um livro. Tinha que ser um texto. Um texto que não fosse apenas, como os demais, um texto pensado. Eu precisava de um texto pensante. Um texto que tivesse memória, produzisse imagens, raciocinasse. Sobretudo, um texto que sentisse como eu. [...] A impressão do meu processo de pensamento não poderia estar na escolha das palavras nem no rol dos eventos narrados. Teria que estar inscrito no próprio movimento do texto, nos fluxos da sua dinâmica, traduzindo para o jogo de suas manhãs e marés. Um texto assim não poderia ser fabricado nem forjado. Só podia ser desejado. (LEMINSKI apud VAZ, 2001, p. 309).

À partir do desejo utópico, explicitado por Leminski no fragmento citado acima, de transformar a linguagem-objeto na própria linguagem, aproximo a escrita das biografias feitas pelo poeta, assim como este projeto de pesquisa, ao conceito de utopia. Ato de escrever como travessia, como lançar-se à deriva num metamorfosear-se, do eu ao outro, constituindo-se um novo “corpo”, enquanto faz-se escrita. Deste modo, a escrita não surge como algo posterior ao ato de pesquisar, uma vez que a escrita é a própria condição da pesquisa, assim como a pesquisa é a própria condição da escrita. Segundo Vygotsky (1992): o pensamento se reestrutura e se transforma ao tornar-se linguagem. O pensamento não se expressa na palavra, e sim, nela se realiza. A escrita, portanto, como algo que está para além de transpor para a folha uma ideia pré-concebida, um pensamento prévio, uma vez que “ao escrever, os pensamentos se (trans)formam e, nesse movimento, transforma-se o próprio escritor, seus pensamentos, suas emoções e sua condição axiológica”, como nos diz Andrea Zanella (2012, p. 89), num texto sobre o “escrever”.

[...] é preciso, então, em dado momento, voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes no plural: como uma vista, em suma, um espetáculo encaixado no texto; o texto, que é, afinal de contas, o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa. (BARTHES, 2004, p. 397).

Sandra Corazza (2010, p. 86), a partir da obra de Roland Barthes, define como método biografemático aquele que ocupa-se da biografia (vida) e da bibliografia (obra), só que ao invés de tomá-las em separado propões um *vidarbo*: “[...] põe vida na obra [...] realiza escrita de vida [...] através da fragmentação do Autor da Vida, cria o Narrador da Obra [...] pela pulverização do Narrador da Obra, inventa o Autor da Vida.”

Desta maneira, no aforismo do pensamento de Rimbaud – “eu é um outro” –, explicita-se este modo de existir que caracteriza o jeito de pensar e escrever (auto)biográfico do próprio Leminski. Como não falar de si mesmo? Como fazê-lo sem se deixar inventar por um outro? Ou sem inventar o outro? (N)o final da biografia de Cruz e Sousa, traduz: “Perfeição só existe na integração/dissolução do sujeito no objeto. Na tradução do eu no outro. É por isso que você gostou tanto deste livro. Você, agora, sabe. Você, eu sou Cruz e Sousa.” (LEMINSKI, 1998, p. 55).

Retomando Leminski, ao fazer o trocadilho com a frase “unidos venceremos”, evidencia-se uma possível relação entre os seus livros “Catatau” e “Distraídos Venceremos”. Ambos denunciam, cada qual da sua maneira, a falência da razão sobre o acaso. Em ambos, Leminski coloca em cena que a percepção do mundo baseada somente na razão impossibilita uma infinidade de outras maneiras de desbravar a vida e, exatamente por isto, a lógica cartesiana-ocidental teme o distraído, uma vez que ele é quem denuncia o fracasso da razão. A distração, portanto, como aquela capaz de salvar o sujeito da ditadura da razão, que tanto nos limita.

“Distraídos Venceremos” nos lembra que a função fundante da poesia é dispersar, abrir os sentidos da palavra, produzir outras possibilidades, suplantando assim a razão cartesiana. No poema de abertura desse livro, intitulado “Aviso aos Náufragos”, Leminski diz:

Esta página, por exemplo,
 não nasceu para ser lida.
 Nasceu para ser pálida,
 um mero plágio da Ilíada,
 alguma coisa que cala,
 folha que volta pro galho,
 muito depois de caída.
 Nasceu para ser praia,
 quem sabe Andrômeda, Antártida,
 Himalaia, sílaba sentida,
 nasceu para ser última
 a que não nasceu ainda.
 Palavras trazidas de longe
 pelas águas do Nilo,
 um dia, esta página, papiro,
 vai ter que ser traduzida,
 para o símbolo, para o sânscrito,
 para todos os dialetos da Índia,
 vai ter que dizer bom dia
 ao que só se diz ao pé do ouvido,
 vai ter que ser a brusca pedra
 onde alguém deixou cair o vidro.
 Não é assim que é a vida?
 (LEMINSKI, 1995, p. 15).

No título deste poema, Leminski mais uma vez desmonta uma frase corriqueira e dá a ela outro sentido. Ao invés de “aviso aos navegantes”, frase muito utilizada para advertir aquele que viaja sobre a água, para que não afunde, aqui lê-se “aviso aos náufragos”. Ao invés de pretender um alerta ao navegante, o que viaja sobre a água, Leminski escreve para aquele que afunda. Intitulando assim o poema

que abre este livro, é como se o aviso fosse para nós, leitores-náufragos, que, colocando-nos em risco ao abrir o livro, mergulhamos, sucumbimos e nos afogamos no mar poético, assim como ele, o “náufrago mais profundo”.

assim
fundo e me afundo
de todos os naufragos
náufrago
o naufrago
mais
profundo
(LEMINSKI, 1995, p. 43).

4 SOBRE BIOGRAFIAS

Cabe pensarmos que, atualmente, é cada vez maior o número de interessados em achar uma brecha por onde possam descaradamente espiar e desvelar a intimidade alheia. Espiar a vida dos outros, saber o que fazem, como fazem, porque fazem, para quê fazem e, enfim, supor que se sabe como os outros gozam – o que acaba por ditar uma lógica de como supostamente gozar (lógica esta um tanto quanto alienante). Programas televisivos que desmascaram o cotidiano de homens e mulheres, escrachando suas intimidades e particularidades, dão um altíssimo ibope. Redes sociais virtuais, onde indivíduos compartilham supostos registros de diferentes momentos de suas vidas, através de dados escritos, fotos e vídeos, virou de fato o próprio sentido da vida, para muitos. Sintoma atual de uma busca desenfreada por uma satisfação narcísica, pois conhecer a vida alheia no suposto detalhe proporciona aos interessados um gozo por supor sobre o gozo do Outro. Eu suponho, tu supões, ele supõe, nós supomos. Afinal, Lacan já apontara: “a verdade tem estrutura de ficção”.

A venda de biografias e de livros de autoajuda prospera no mercado. Enquanto muitos adentram as livrarias buscando respostas sobre como alcançar a felicidade, outros vão buscando personagens biografados que são exemplos de sucesso ou de fracasso na vida, pela necessidade de identificarem-se.

A psicanalista Fani Hisgail (1996, p. 8) relembra José Castello, que, num ensaio biográfico sobre o poeta João Cabral de Melo Neto, ressalta, a respeito da tarefa do biógrafo: “Seu ofício começa diante do espelho, pois ele busca um outro, para encontrar no outro um pouco de si mesmo.” Hisgail lança a questão: “[...] quem deseja saber sobre o biografado? O leitor ou o próprio biógrafo? Por que razões alguns personagens se constituem como um ideal do eu, merecendo muitas vezes uma dedicação de anos de pesquisa [...]?” (p. 8). Décio Pignatari (1996, p. 15), conceituando “biografia”, diz que é o “*peep hole* que revela, ou finge que revela, ou se propõe revelar a vida do outro”, ou seja, é uma “impossibilidade ontológica”. E acrescenta: “mas que a suposta revelação contribua para revelar a nossa.” (p. 15). Diante deste impossível, a escrita biográfica pode desviar da simples lógica da “fuxicação” na vida alheia para ganhar status de produção artística. O que entra em cena não é simplesmente narrar a vida de alguém nos seus detalhes, buscando a

verdade das verdades, e sim, aceitar a inevitabilidade de compor este *vidarbo* quando lançamo-nos num processo de produzir uma vida, abrindo mão de apenas reproduzi-la. Isto possibilitará ao biógrafo, além do encontro consigo mesmo, a descoberta de que a riqueza não está em encontrar um discurso que decifre a verdade de uma vida, e sim, re-velar os múltiplos sentidos que a compõem.

Além de desvendar possibilidades de existência, a partir do ato de escrever, como poeta, tradutor, ensaísta e romancista, Paulo Leminski também se experimentou como biógrafo – inclusive, assim, iniciando sua relação de amor com o ato de desenhar palavras no papel (mais tarde, por vezes, ato realizado com a mediação de sua máquina de escrever). Toninho Vaz relata que, aos 13 anos, quando Leminski foi para o Mosteiro de São Bento como aspirante a monge, seu interesse por toda a tradição beneditina o teria inspirado a escrever, naquele tempo, as histórias das vidas dos principais santos da ordem, transformando um simples caderno em seu primeiro livro, livro de “biografias”. Para tal feito, teria estudado a vida do patriarca São Bento de Núrsia a partir de uma obra datada de 593, em latim, demonstrando sua precoce erudição. “O resultado da empreitada parece ter sido um pequeno caderno escolar com dezenas de folhas preenchidas, das quais não se conhece nenhum vestígio” (VAZ, 2001, p. 41), mas confirmado pelo próprio Leminski, como Sandra Novaes lembrou:

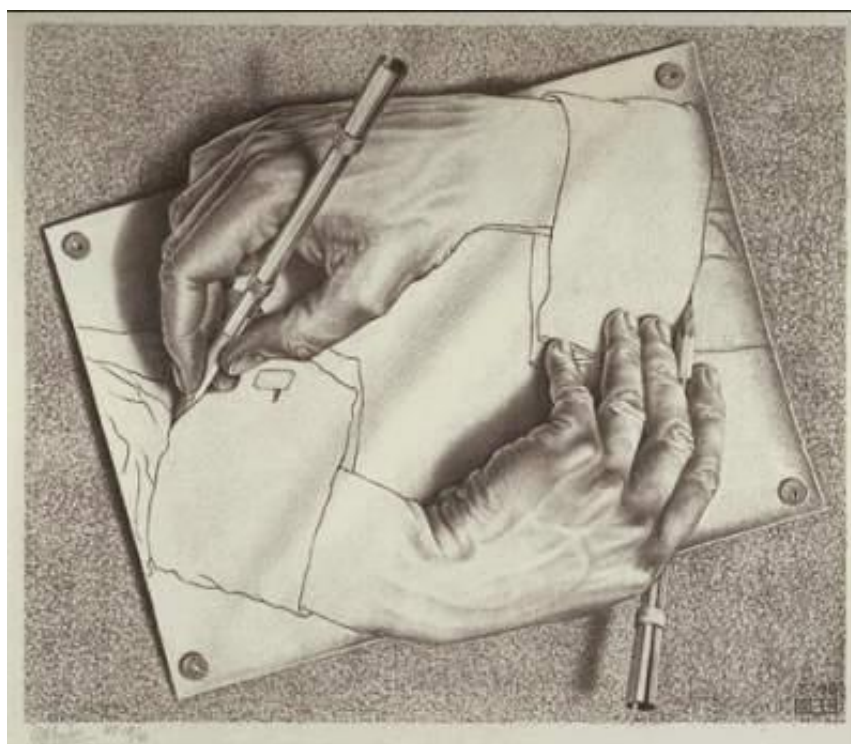
...o primeiro livro que escrevi foi um caderno. Eu me interessei pela Ordem, multissecular, 2000 anos quase, pela Idade Média, aqueles monges que copiavam manuscritos, toda aquela história beneditina... Serei beneditino até o final. Aliás, tem dois poemas do meu novo livro dedicados à Ordem de São Bento. Um deles é até em latim, “in honore Ordinis Saneti Benedicti”. Até hoje não consigo passar diante de um mosteiro beneditino sem um pouco de emoção... Naquele caderno escrevi a biografia dos principais santos da Ordem. (GUIMARÃES, 1988, p. 7 apud NOVAES, 2003, p. 69).

Seu gosto pelas escrituras de vidas esteve presente, de fato, do início ao fim de sua existência, fazendo parte também de sua biografia. Numa carta escrita a Régis Bonvicino em 1980, demonstra o quanto vibra a partir destas leituras:

...tirei cartão da biblioteca pública de Curitiba, e sou feliz. biografias de poetas, só biografias de poetas - estou lendo qualquer um que o tempo tenha concedido o nome de poeta, bilac, antero de quental, augusto dos anjos, vitor hugo. nessa faina, varo as noites. quero ler VIDA, mesmo quando leio... uma dica: procure a biografia de Goethe por Emil Ludwig [...] Goethe é assombroso! (LEMINSKI; BONVINCINO, 1999, p. 135).

Mario Fleig, no texto intitulado “A máquina do mundo: o psicanalista e o poeta” (2002, p. 69), referindo-se ao poeta Carlos Drummond de Andrade, diz que o mesmo “[...] interpreta a vida de cada um de nós, sejamos seus leitores ou não”, e avança com as seguintes questões: “[...] podemos perguntar em que o poeta nos interpreta? Quais os mistérios que se escondem e se desvelam na operação poética? Em que isso pode interessar ao psicanalista?” (p. 69). Lacan, portanto, respondeu às questões ao nos ensinar que a operação poética tem a potência de transmitir ao psicanalista pontos preciosos sobre a interpretação analítica e que a verdade tem estrutura do dizer poético, uma vez que as metáforas e metonímias só têm alcance para interpretação enquanto fazendo função de outra coisa, onde unem-se estritamente som e sentido.

A partir destes pressupostos, torna-se possível dizer que assim como Leminski, que transgrediu a velha fórmula da biografia (aquela que buscava narrar uma vida de forma milimetricamente exata, neutra, pura) ao escrever a vida de Jesus, Trótski, Cruz e Sousa e Bashô, ressalta-se que neste estudo, também é inevitável que pesquisador e material a ser pesquisado misturem-se, como ação e registro ao mesmo tempo.



M. C. Escher, 1948.

Acredito que meu interesse em biografias se reflete também na escolha da minha profissão (e vice-versa): psicanalista. Portanto, meu ofício se dá a partir do que escuto nas narrativas dos que me procuram. Relatos de vidas, sobre vidas, sob vidas, sobrevidas. Cada um que escuto narra a sua biografia, a sua ficção, ou seja, a sua verdade. E eu torno-me biógrafa, ao escrever sobre cada caso. Neste movimento, acabo por também denunciar-me: na escuta, na escrita, na interpretação (ou não) de cada significante. A própria teoria psicanalítica parte de um princípio baseado na impossibilidade de existirmos enquanto seres unívocos, pois uma vez que somos estruturados no campo discursivo, estamos constantemente expostos a confrontarmos-nos com nosso inconsciente. Deste modo, seria em vão a tentativa de ousar fazer uma dissociação entre estas instâncias. Pode-se dizer, então, que a palavra enunciada, pertence muito mais a quem escuta do que a quem fala?

5 VERSAR VIDAS OU DA VIDA O VERSO: SOBRE (O LIVRO) VIDA

Com os três livros que publiquei, o Cruz e Sousa, o Bashô, o Jesus e o que agora estou escrevendo sobre o Trótski, quero fazer um ciclo de biografias que, um dia, pretendo publicar num só volume, chamado Vida. São quatro modos de como a vida pode se manifestar: a vida de um grande poeta negro de Santa Catarina, simbolista, que se chamou Cruz e Sousa; Bashô, um japonês que era samurai, abandonou a classe samurai para se dedicar apenas à poesia e é considerado o pai do haikai; Jesus, profeta judeu que propôs uma mensagem que está viva 2.000 anos depois; Trótski, o político, o militar, o ideólogo, que ao lado de Lênin realizou a grande revolução russa, a maior de todas as revoluções, porque revolucionou profundamente a sociedade dos homens. Revolucionou de tal maneira que a sociedade hoje está dividida em dois blocos: o Ocidental e o Oriental. A vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trótski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos. (LEMINSKI, 1998, p. 8).⁷

Este compilado de quatro biografias surge como um ser vivo à minha frente. Ele me toca, acaricia, bate e manuseia, transformando-me em outra coisa, a partir deste encontro. Somos esculpidos pelas coisas que nos tocam. Fôra Leminski também esculpido por estas vidas? Livro-espelho onde seu espírito marginal, guerreiro, santo, poeta, profeta e erudito se pronuncia a cada frase escrita, em cada fragmento biografado. Reflexo e reflexão de (ou sobre) vidas. Fragmentos de cinco existências: a sua própria, a de Bashô, Cruz e Sousa, Jesus Cristo e Leon Trótski. Mosaico que se torna imagem inteira em cada um de seus pedaços complementares. Paradoxo. Marginal-sacro, bandido erudito, mestre zen, revolucionário, profeta. Da impossibilidade de escrever uma vida: mas do quê se alimenta uma vida senão do encontro de impossíveis? “Só agimos sob a fascinação do impossível: isto significa que uma sociedade incapaz de gerar uma utopia e de consagrar-se a ela está ameaçada de esclerose e de ruína.” (CIORAN, 2004, p. 101).

Um biógrafo não escreve verdades sobre uma vida incomum, escreve sim uma vida *em comum*, escreve o encontro entre duas vidas. Por trás do biografado, esconde-se tudo aquilo que ao biógrafo escapa – e ele sabe disto, reconhecendo

⁷ Depoimento de Paulo Leminski datado de 24/06/85, transcrito no início do seu livro “Vida” (1998), em que o título da publicação (que é póstuma) obedeceu ao desejo explicitado pelo próprio biógrafo, transcrito aqui. Trata-se de um compilado de quatro biografias que ele escreveu e publicou pela Brasiliense sobre Cruz e Sousa (1983), Matsuo Bashô (1983), Jesus Cristo (1984) e Trótski (1986), que foram republicadas num único volume, pela Editora Sulina, em 1990 (1ª ed.) e em 1998 (2ª ed.).

este outro ao reconhecer-se nele. Impossível separação de instâncias avessas, contrárias, que juntas, formaram este(a) Vida.

Segundo Roland Barthes (2005, p. 28), a escrita pode surgir como possibilidade de falar dos que amamos: “Dizer aqueles que se ama. Amar + escrever = fazer justiça àqueles que conhecemos e amamos, isto é, testemunhar por eles (no sentido religioso), isto é, imortalizá-los.” Testemunhar como forma de reconstrução da vida. Uma “biografia fiel”, assim como uma relação de fidelidade, só há em par com outro.

Leminski constrói as escritas sobre as vidas de Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski a partir de biografias já existentes e não as conclui colocando um ponto final no que diz, pelo contrário, sugere novos caminhos ao leitor que quer seguir a tarefa de leitura das vidas sobre as quais escreve. Sentido de “tarefa infinita”, como nos diz Derrida (2002, p. 62-63) a partir de Benjamin, falando sobre a “tradução”: “não acabamento essencial, como se o presumido criador do original não estivesse, ele também, endividado, [...] por um outro texto, *a priori*.”

Ao final da biografia de Trótski, por exemplo, sob o título “Bibliografia e crítica da bibliografia”, lembra o leitor: “Este livro, como todos os livros, é a leitura de muitos livros...” (LEMINSKI, 1998, p. 269) e cita, a partir daí oito títulos que deram a base de sua escrita sobre o biografado em questão. E diz, ainda, que “nenhuma revolução deixou de si tantos testemunhos escritos diretos quanto a russa.” (p. 269).

Ao concluir a escrita sobre a vida de Cruz e Sousa, Leminski lança-nos sob o título “Para achar Cruz e Sousa” a indicação de quatro obras literárias, depois de dizer-nos: “Se você está afim de conhecer Cruz e Sousa mais de perto, não está muito difícil” (p. 56) – supondo, talvez, que o relato de sua autoria sobre “o negro branco” possa não ter dado conta de atender às expectativas de seus leitores.

A elaboração das biografias escritas por Leminski se dá a partir de amarrações metafóricas entre história e poesia, fato e ficção, criação e testemunho, construindo uma narrativa inscrita sob o signo do precário e do inacabado, possibilitando que se jogue “[...] com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem.” (SOUZA, 2002, p. 108).

Nestas biografias, ou seja, nestas vidas (re)escritas, não só Jesus reencarna. O texto surge como carne, como o que dá e sustenta o corpo vivo e a história destes quatro homens mortos. Vidas ressuscitadas a cada palavra escrita, a

cada palavra lida. Nós também renascemos. No encontro com a obra, a possibilidade de reinventarmos sentidos, de modificarmo-nos, de inscrevermo-nos no e com o texto, com as biografias, com a escrita dessas vidas.

6 ÁVIDAS VIDAS

A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA
MENSAGEM

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA
alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas
os equilíbrios de poder entre classe nação e nação

este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele meramente

nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia
ou como v. disse de uma ESPERANÇA
é isso que quero dizer quando falo
que o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta
(LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 48-49).

6.1 Cruz e Sousa: En(cruz)ilhado entre o preto e o branco, como à cor dar um acorde?

A biografia que abre a série de vidas escritas por Leminski, todas publicadas separadamente pela Coleção Encanto Radical da Editora Brasiliense, é a de Cruz e Sousa, no ano de 1983, seguida da biografia de Bashô, publicada no mesmo ano. Em 1984 foi a vez de escrever sobre Jesus e, encerrando a série, em 1986, biografou Trótski. Postumamente, atendendo a vontade expressa por Leminski, em 1990 (um ano após sua morte), as quatro biografias foram publicadas reunidas em um único volume, intitulado “Vida”.⁸

Ao inaugurar a escrita da vida destes quatro homens, nomeia o subtítulo da primeira biografia de “O negro branco” e nas páginas seguintes narra a história de um homem que, assim como ele, também viveu na margem. Leminski, “o bandido que sabia latim”, ou ainda o “Rimbaud curitibano”, o samurai futurista, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, encontra-se com Cruz e Sousa, o “negro branco”, em um lugar onde as fronteiras, diluídas pela vida, misturam-se, formando uma infinidade de encontros e de nuances que coabitam extremos e o que há entre eles, dando ao instituído uma nova cor. Leminski expõe esta pluralidade, falando de seu biografado em questão:

Cada vida é regida pelo astro de uma figura de retórica. Certas vidas são hiperbólicas. Há vidas-pleonasma. Elipses. Sarcasmos. Anacolutos. Paráfrases. A figura de retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa

⁸ Conforme já citado anteriormente.

é o oximoro, a figura da ironia, que diz uma coisa dizendo o contrário. Que outra figura calharia a este negro retinto, filho de escravos do Brasil imperial, mas nutrido de toda a mais aguda cultura internacional de sua época, lida no original? Quais formas exprimiriam a radicalidade com que Cruz e Sousa assumiu a via poética, como destino de sofrimento e carência a transformar em beleza e significado? (LEMINSKI, 1998, p. 17).

Nascido em 24 de novembro de 1861, o poeta biografado parece ter inscrito desde sempre em seu caminho, um fardo: no nome, Cruz; no local de nascimento, Desterro. João da Cruz, filho de Guilherme da Cruz e Carolina, fora adotado por outro Guilherme: o “proprietário” de seu pai, mais conhecido como Marechal-de-Campo Guilherme Xavier de Sousa. Pai biológico-escravo e pai adotivo-marechal, ambos pais, conservaram para além da paternidade, o nome. De uma repetição, uma diferença inscrita em forma de Cruz (e Sousa), que carregou no nome a cruz deste cruzamento. Um desterrado em Desterro. O poeta parece ter nascido do ponto exato de encontro entre duas arestas, uma vertical e outra horizontal, formando esta(e) cruz. Um menino negro, destinado a ser escravo de acordo com o contexto em que vivia, sendo educado com todo o requinte de filho de Senhor. A potência do poeta erudito maximizada por seu nascimento na senzala. Paradoxo constituinte. O preto no branco: tinta de nanquim na página de papel. A história escrita por tinta. Negra.

ACROBATA DA DOR

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos e, convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...
Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesta os músculos, retesta
Nessas macabras piruetas daço...

E embora cais sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(CRUZ E SOUSA apud LEMINSKI, 1998, p. 50).

Leminski diz que o “poeta simbolista é um músico. Músico de palavras, de sílabas, de vogais e consoantes. Seus poemas: baladas, sonatas, sinfonias.” Diz

que se Cruz e Sousa tivesse nascido na América do Norte, teria inventado o *Blues*. Música que se faz presente também nas epígrafes escolhidas para a abertura dos capítulos da biografia em questão: utiliza-se de trechos de letras de canções de Bob Marley, Gilberto Gil e Jorge Ben, onde através delas, a beleza e a cultura negra iluminam o texto que nasce. Utiliza-se, também, de um trecho de letra musicada por Frank Zappa, de um provérbio bantu, de um poema de Mallarmé, entre outros, desenhando na folha um texto que surge através do colorido de um riquíssimo cruzamento de vozes, épocas e culturas. En(cruz)ilhado entre o preto e o branco, como à cor dar um acorde?

“Ser negro e ainda por cima simbolista, no Brasil do século XIX, parnasiana Casa Grande” (LEMINSKI, 1998, p. 33) de fato não foi fácil. Talvez o simbolismo tenha sido a única saída possível para tentar dizer o que não podia ser dito: muitas metáforas e muita incompreensão com relação à sua produção. O símbolo transgride a palavra, não cabe no papel. Ultrapassa, assim, o próprio conceito de “simbolismo”, como propõe Leminski, quando ousa em chamar a poesia do escritor alvinegro de expressionista, no capítulo da biografia intitulado “Linguagem em Ereção: O sexo da poesia de Cruz e Sousa”. Logo depois, porém, trata de lembrar o leitor que:

[...] a categoria estética ‘expressionismo’ não existe na história das formas literárias, no Brasil. [...] ‘Expressionismo’ é rema corrente, na história da pintura, na passagem do século XIX para o XX, [...] cujas obras traduzem sensação de medo e parecem expressar as perplexidades de uma classe social à beira de convulsões revolucionárias. (LEMINSKI, 1998, p. 38-39).

Deste modo, insere a poesia de Cruz e Sousa em um não lugar, em um lugar que inexistente. Lugar utópico, portanto, inventado por Leminski, que ultrapassa a moldura dos quadros expressionistas e a estende até a margem da folha, onde a pintura é o poema de Cruz e Sousa. Leminski complementa, a partir de uma definição do gênero feita por Albert Soergel:

[...] com o expressionismo, o que foi expressão a partir de fora, se muda em expressão a partir de dentro: aquilo que foi reprodução de um pedaço do natural, é, agora, liberação de uma tensão espiritual. Para isso, todos os objetos do mundo exterior podem ser unicamente signos sem significado próprio. Dissolução pessoal do objeto na ideia, para desprender-se nele e redimir-se nela. (LEMINSKI, 1998, p. 39).

Relembramos aqui Ana Cristina César (1999, p. 57), que no texto intitulado “Literatura não é documento”, propõe: “Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu.” Leminski brinca de recusar um monumento, um “enquadre” petrificado para a poesia de Cruz e Sousa, ao dizê-lo simbolista, mas também expressionista; negro, mas também branco; assim como ele próprio, polaco-caboclo, marginal erudito, múltiplo, autor de uma obra que também não se enquadrou jamais em apenas uma classificação.

A partir da poesia “expressionista” de Cruz e Sousa, o biógrafo lança-nos as perguntas: “Que se expressa? Ou quem se expressa?” E fornece-nos a resposta “Quem se expressa é o desejo”. Assim, traz a esta biografia o pai da psicanálise: “Isso Freud, o maior dos expressionistas, seu contemporâneo, afirma, ao criar uma técnica de cura baseada na expressão dos desejos recônditos. Para Freud, civilização é repressão: silêncio lançado sobre as coisas que gritam.” (LEMINSKI, 1998, p. 39). E Cruz e Sousa gritava, no silêncio das palavras que manchavam de negro o branco pálido e calado da folha.

E que a tua vulva veludosa, afinal! Vermelha, acesa e fuzilante como forja em brasa, santuário sombrio das transfigurações, câmara mágica das metamorfoses, crisol original das genitais impurezas, fonte tenebrosa dos êxtases, dos tristes, espasmódicos suspiros e do Tormento delirante da Vida; que a tua vulva, afinal, vibrasse vitoriosamente o ar com as trompas marciais e triunfantes da apoteose soberana da carne! (CRUZ E SOUSA apud LEMINSKI, 1998, p. 38).

Utópico, Cruz e Sousa coloca em cena um radical deslocamento do lugar ocupado pelos negros na época em que viveu, época da escravidão, de negros com corpo e alma açoitados, à condição de um corpo e alma desejantes, pulsantes, vivos. Uma forma, portanto, de afrontar e de não aceitar a condição imposta pela sociedade, afirmando-se politicamente ao dar “corpo” aos seus poemas.

O negro, reserva de libido e de eros, na sociedade que os reduzia à condição de animalidade. Confirmada na negação da beleza do negro, evidentemente a mais bela, fisicamente, de todas as raças do planeta. Uma negação necessária, ditada por uma estética militar, de defesa, do luso-branco que especializava a raça negra nos duros afazeres da monocultura. Como se comportou o desejo de Cruz e Sousa, nesse quadro? Expressionisticamente, transformando em signos sexuais os símbolos do opressor: sinais de proibição à penetração do fálus negro em vaginas

brancas. [...] papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta. [...] Cruz é a classe dominada que quer *comer* a classe dominante. (LEMINSKI, 1998, p. 39-40).

Utópico Cruz e Sousa, comunicando o indizível através de tantas metáforas, virtuosidade de palavras e símbolos. Foi um revolucionário, assim como Trótski, porém sua luta e revolta tem como objeto o próprio conceito de literatura, cultuando o “oculto”, desfazendo a irrevogável dependência entre a realidade e a palavra poética, apresentando sua poesia como um constante deslocar-se entre estas instâncias.

Ao contrário da escrita de Cruz e Sousa, indo a outro extremo como que do preto ao branco, Leminski também interessou-se pelo caráter inacabado do poema, pela recusa do virtuosismo, pela possibilidade do desenho de uma vida e obra no vazio. Interessou-se pela possibilidade de registrar objetivamente uma percepção, imediatez de registro, como se a construção de um símbolo para tal feito pudesse deturpar o registro. Deste modo, chegamos ao haikai, aquele que deve ser composto sem reflexão, por um impulso de espírito. Assim, Leminski nos leva de Cruz e Sousa à Bashô – próxima vida que biografou.

Aproveitando a imagem da cruz, cruzamento de Cruz com Sousa, negro com branco, podemos também falar sobre a próxima biografia que Leminski escreveu, sobre Matsuó Bashô. Leminski (2011, p. 326), num ensaio intitulado “Bonsai”, diz que “O Japão é o olho do ciclone do entrecruzamento Oriente / Ocidente, horizontal / vertical.” Desenha-se uma cruz, portanto, onde no plano horizontal, de um horizonte ao outro, escreve-se, (literalmente) da esquerda para a direita, a influência ocidental. Atravessando este horizonte, verticalmente como um “mergulho nos abismos simbólicos dos signos ancestrais, os mantras, o inconsciente coletivo, a ‘alma’, o universo esquecido, lá em baixo” (p. 326), diz Leminski, nos lembrando que na escrita chinesa e japonesa as frases são escritas de cima pra baixo.

6.2 Bashô: Um reflexo na lágrima do peixe

Leminski intitula a biografia que escreve de Matsuó Bashô de “A lágrima do peixe”, fazendo alusão a um escrito do próprio biografado, que compõe a parte inicial do livro “Sendas de Ôku”, espécie de diário de viagem de Bashô.

Primavera
 Não nos deixe
 Pássaros choram
 Lágrimas
 No olho do peixe
 (BASHÔ apud LEMINSKI, 1998, p. 60)

Bashô transforma o instante em que começaria uma longa viagem rumo ao desconhecido (para conhecer a si mesmo) em haikai. Este pequeno escrito, tão grande em sua potência, leva-me ao encontro do momento descrito. Ao encontrar-me com esta sensação-imagem, vejo meu reflexo não no olho do peixe, que rápido como uma flecha já desaparecera na água, e sim, em sua lágrima, que como o resto, mistura-se ao lago trazendo no seu gosto salgado um pouco da imensidão do mar. Sou, então, também reflexo da lágrima do peixe. Mergulho no lago desta pequena lágrima. Misturo-me e também me transformo.

Leminski enxerga os olhos de Bashô através da leitura de sua obra. Mesmo sem poder ver, sei que brilham os meus olhos ao encontrar Bashô através de Leminski. “Humanamente, só nos santos dá pra ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Idéia.” (LEMINSKI, 1998, p. 66).

Conta Leminski, que Bashô fora repreendido por seu mestre Bucchô⁹ por dedicar muita atenção ao haikai, que, até então, existia somente enquanto uma espécie de versinho humorístico e trocadilhesco. À repreensão que recebeu, Bashô teria respondido: “Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora”. Assim, seu mestre o compreendeu e Leminski traduziu: “Santa pessoa, esse Matsuó Bashô” (1998, p. 65). Importante mencionar que apesar de chamá-lo de santo, Leminski, nesta biografia, propõe uma inversão do conceito de santidade, tratando o conceito como sem sentido desde o século XVII e conclui, porém, dizendo que sempre haverá santos. Assim, aproxima o Santo Bashô ao Santo Trótski, outro dos seus biografados, ou, ainda, à Santa Revolução.

Se santos são aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência, Deus ou deuses, com a morte destes, não há mais santos. Só que tem um problema. É que *há* santos. E sempre haverá. Santos artistas, santos poetas, santos atletas, santos marxistas, inclusive. Que outro adjetivo calharia, por exemplo, para os bolcheviques de Outubro, esse Lênin, Trótski, Stálin, Kamenev, Zinoviev, Bukharin, Rádek, Dzerzhinski, santos da Revolução, ratos de esgoto durante tantos anos,

⁹ “Bucchô, do mosteiro de Komponji, um monge de amplas leituras e profundas luzes tornou-se o professor de Bashô.” (LEMINSKI, 1998, p. 64).

diante da polícia czarista, carregando acesa a chama de uma idéia, evangelhos, frases, diretrizes, coerências, frasespalavras-chave? [...] Parece consistir a santidade em certa entrega a um princípio. O santo, uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Idéia, do signo. Um exagero, portanto. (LEMINSKI, 1998, p. 66).

Leminski evidencia, com este trecho, a possibilidade de aproximarmos o conceito de santidade proposto por ele ao conceito de utopia, e, além disto, dá-nos o sentido das vidas que escolheu para biografar. “Os santos, claro, são cruéis”, afirma (p. 201). Santos marxistas, santos poetas, santos profetas, santos revolucionários. Todas as características mescladas, compondo singularmente a existência de Jesus, Bashô, Trótski e Cruz e Sousa, guiados, cada qual a sua maneira, pela dimensão utópica de seus percursos.

Na biografia de Trótski, relembra que os líderes da Revolução de Outubro passaram muitos anos presos, exilados, sem vida sentimental, sexual, social, sem família, sem paz, sem renda, alimentados somente pela certeza de estarem lutando por um mundo melhor.

Se o conceito de santidade, significando auto-entrega idealista a uma causa maior, ainda faz algum sentido, bem que poderíamos aplica-lo a esses “santos da Revolução”, heróis dedicados à mais difícil das tarefas, a transformação radical do ordenamento sócio-político-econômico de uma sociedade. (LEMINSKI, 1998, p. 201).

Santidades errantes, ou, exatamente, por causa da errância. A “canonização”, portanto, destes “santos” biografados, não se deu por dominarem perfeitamente técnicas específicas. Deu-se, sim, por causa da possibilidade de invenção de novos modos de existência e de novas possibilidades de vida. Em busca desta invenção, Leminski traçou o percurso de sua vida, assim como Bashô, que com os “pés no chão” viajou em busca de inspiração para sua poesia, fotografando através dela as paisagens com as quais se deparava. Relata que as palavras preferidas do mestre do haikai eram “tabi”, que significa viagem, e “yumê”, que significa sonho, e complementa: “Assim viajou Bashô, a pé, em sua vida errante, por todo um Japão agreste e agrário, atrás de luas, lagos, templos dentro de florestas, buscando o vagalume do haikai.” (p. 59).

Leminski, que foi praticante e professor de judô, acreditava ser o zen “acessível para todas as pessoas, através de caminhos” (p. 97) – sendo esta arte marcial um deles. “Esse dô (ou caminhos) são vias de acesso a uma experiência:

através de sua prática, vive-se circunstâncias zen, circunstâncias em que o zen pode manifestar-se, ocasiões nas quais se torna visível, nas cores dos nossos gestos.” (LEMINSKI, 1998, p. 97). Bashô trilhou muitos destes caminhos, e Leminski andou através deles, fotografando momentos e paisagens deste percurso em forma de haikais – que é uma das vias de acesso (“dô”) ao zen, como explicado pelo poeta: “Ken-dô (o caminho da espada), Kyu-dô (o caminho do arco-e-flecha), Chá-dô (o caminho do chá), Chu-dô (o caminho da caligrafia), Ka-dô (ikebana, o caminho das flores). E – claro – o Haiku (o caminho do haikai), a partir de Bashô, um dô.” (p. 97).

No documentário “Ervilha da Fantasia” (1985) o poeta dá um depoimento a respeito do que pensa ser a relação entre escrita e artes marciais, dizendo (transcrevo aqui, direto do vídeo):

Eu sou praticante de um esporte, que é o judô, que é um esporte individual, não é um esporte coletivo, mas no qual eu aprendi muito em termos de poesia, no sentido de você contar sempre com as tuas próprias forças, no sentido de você tirar de dentro de você tudo o que é necessário para um momento decisivo, e, sobretudo, a capacidade de você não hesitar diante de uma intuição. [...] assim como na poesia, no judô, nas artes marciais, qualquer segundo de hesitação pode ser fatal para você [...] qualquer hesitação pode significar a falência ou o fracasso de um golpe ou um movimento. (PAULO, 1985).

Leyla Perrone-Moisés, lembrada na nota de abertura do livro “Melhores poemas de Paulo Leminski”, comenta sobre este Leminski que, como Bashô, também foi samurai:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desafio. (PERRONE-MOISÉS apud GOÉS; MARTINS, 2002, p. 25).

Leminski questionava-se sobre um ponto em Bashô, praticante de muitos dôs (entre eles o Ken-dô, caminho da espada), pensando em como conciliar a arte de matar com o zen, “afinal, uma manifestação do budismo, que prega o respeito absoluto à vida (budistas não matam nem mosquitos)?” (LEMINSKI, 1998, p. 99) e conclui que a espada sim está presente em Bashô, “Na exatidão. Na economia. Na precisão do corte.” (p. 99). Finura de talha, agudez de corte. Grande e profundo resultado, com o mínimo de matéria – característica tão marcante nos haikais de Bashô. Faca também empunhada por Leminski, que, golpeando-nos sem hesitar

com sua escrita e a lapidando delicadamente ao mesmo tempo, como que “fazendo o corte certo entre o suporte e o colapso”, equilibra seu espírito entre o marginal e o erudito, constituindo-se.

Quão longe nos é dado ver, o tema central do zen é a superação das dualidades. A dissolução dos maniqueísmos. A síntese dos contrários. Além do bem e do mal. Do sagrado e do profano. Do espiritual e do material. Do transcendental e do imanente. Do aqui e do além. Isso, Matsuo Bashô procurou em seus haicais. Neles a mais funda espiritualidade manifesta-se nos eventos mais vulgares. (LEMINSKI, 1998, p. 101).

“Aço e Flor”, título de um dos seus poemas, integrante do livro “Distraídos Venceremos”, traduz bem esta fusão-engrenagem de instâncias aparentemente contrárias, onde uma só é por causa da outra:

quem nunca viu
 que a flor, a faca e a fera
 tanto fez como tanto faz,
 e a forte flor que a faca faz na fraca carne,
 um pouco menos, um pouco mais,
 quem nunca viu
 a ternura que vai
 no fio da lâmina samurai,
 esse, nunca vai ser capaz.
 (LEMINSKI, 1995, p. 48).

Manoel Ricardo de Lima (2002, p. 35) destaca também este paradoxo, a partir deste mesmo poema em questão: “o aço, a postura do guerreiro; a flor, o poeta preocupado com os exercícios da alma.” Talvez o haikai como tentativa de fotografar um instante, seja por si só a ausência da imagem, marcada por palavras, ou ainda, por uma utopia. Tão pequeno, mas tão pesado, tão breve que seu sentido se estende.

Leminski, num texto chamado “Ventos ao Vento”, integrante do livro “Ensaio e Anseios Crípticos” (2011),¹⁰ versa sobre a arte ocidental e oriental, ressaltando que no ocidente, “o artista é um produtor de belezas e de Beleza” (p. 81), e no Japão, fazendo um contraponto, os artistas sempre foram norteados pela

¹⁰ Este livro é uma seleção de ensaios de Paulo Leminski que versam sobre criação, cultura, arte, poesia, linguagem, signos e símbolos. Alguns foram publicados no livro “Anseios Crípticos” pela Criar Edições, recolhidos de sua produção para jornal entre 1976 e 1986, e outros são inéditos. Esta edição fez parte de um projeto governamental da Secretaria de Educação e Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, com o intuito de publicar, sob forma de brochura, livros com muito baixo custo de venda para fomentar o acesso a “professores, alunos e leitores em geral”, segundo nota contida na contracapa do mesmo.

busca de outras qualidades como padrão e como estilo. Como exemplo disto, Leminski resgata a tradução da palavra “fu” como equivalente a “estilo”, no ocidente. Explica que o ideograma japonês para “vento” pode ser lido “fu” em sua forma chinesa. Aqui, então, a palavra “vento” transcende o substantivo concreto que se refere a um fenômeno da natureza, sendo investido por uma dimensão metafórica que pode significar “um ar, uma aparência, um jeito de ser, uma maneira pessoal de aparecer, uma tendência, uma moda, um tipo de coisa.” (LEMINSKI, 2011, p. 82). Forma passageira, fugaz, efêmera, fugidia. Leminski diz que “Fu-ryu” significa elegância, gosto, requinte, e relembra, neste texto, um haikai de Bashô: “Furyu no hajimê...” e traduz como “o começo da elegância, o começo da poesia” (p. 82).

Trata-se de um outro tipo de elegância, para além da estética. Para além do visível aos olhos, a beleza que pode ser sentida, como uma brisa que refresca e nos impulsiona para a vida. Neste mesmo texto, resgata também o significado de “wabi”, significando simplicidade, tranquilidade, o elementar, o mínimo, “máxima força estética obtida com o mínimo de recursos, simplicidade austera, singeleza arduamente buscada.” (p. 83). “Estado” que exige a lucidez para recusar qualquer excesso, onde a beleza brota de dentro da extrema simplicidade e onde reside no gesto contido, “que tira beleza de sua tão só eficácia nua.” (p. 83). Percebe-se a marcante presença de “wabi” nos haikais de Bashô, na sua incompletude completa transcrita em dezessete sílabas, afirmando sua escolha por esburacar o verso, ao invés de encharcá-lo de pretensas presenças.

debruçado num buraco
vendo o vazio
ir e vir
(LEMINSKI, 1983, p. 101).

Buracos que possibilitam respiros, abrindo espaços para outras significações arejarem os limites da palavra. Aproxima-se esta impossibilidade de dar conta de dizer o todo, característica do haikai (e da poesia) e este movimento de abertura/respiro ao conceito de utopia. “Uma obra de arte, mesmo a mais acabada,

nunca é completa”.¹¹ Liberdade de significação. Leminski diz, num outro ensaio desse mesmo livro, que:

As pessoas sem imaginação não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. (LEMINSKI, 2011, p. 78).

Fugir para fora da margem da folha, para fora de nós mesmos. Um trecho do artigo intitulado “O nome que falta”, publicado na Revista Psicologia & Sociedade, de autoria de Edson Sousa e Manoel Ricardo de Lima (2009, p. 55), transmite a mensagem:

Esta é a poesia e a utopia que nos interessa, ou seja, a que resiste a captura por uma imagem como um furo na imagem e subtraía do sujeito a sensação de que finalmente encontrou a palavra justa, o lugar ideal. A utopia cumpre sua função quando nos faz cair do alto de nossas certezas abrindo na carne as imperfeições dos ideais que construímos. Nossa chance de rebeldia está em poder deixar-se cair evidenciando que a poesia é por definição um ato de rebeldia.

“Haikai do mundo, haikai de mim”, diz Leminski (1983, p. 97) num de seus poemas. Cair de si, desbravar novos lugares, permitir-se sentir prazer com a dor desta queda.

Leminski, ainda no texto “Ventos ao Vento”, falando sobre mais uma das qualidades que compõem o padrão de excelência e horizonte estilístico para os artistas japoneses, escreve sobre o conceito de “mu-ga”, dizendo que:

Mu-ga é a despersonalização, a condição para a verdadeira criação artística, que se dá, pura, quando a “persona”, a máscara convencional do nosso eu cai e aflora a força original e indeterminada da nossa natureza, genérica e coletiva, impessoal e anônima. (LEMINSKI, 2011, p. 88).

Edson Sousa e Manoel Ricardo de Lima novamente contribuem aqui, falando sobre o poema de Joaquim Cardozo chamado “O canto da Serra dos Órgãos”:

¹¹ Frase enunciada pelo professor Edson Sousa numa aula do seminário “Desfazer a Forma: Utopia, Arte e Psicanálise”, ocorrido durante o segundo semestre de 2011, no PPG em Psicologia Social da UFRGS.

[...] falar em voz, em flor, em verbo antigo não apenas de um tempo depois que Deus morreu ou por dentro da voz de um antigo filósofo chinês, mas falar quando a Serra toma posse da voz, da flor, do verbo antigo e *começa*, sem parar, a apontar para um fora de nós, um OUTRO, um outro tempo e um outro lugar. (SOUSA; LIMA, 2009, p. 53).

Aproxima-se este processo com o processo analítico, onde uma vez que o inconsciente aflora, o eu cai em queda livre. Queda sem a qual o processo de análise, assim como a criação artística, também não aconteceria, portanto, fundamental e constituinte em ambas as situações. Leminski relembra que a poesia ocidental sempre teve uma forte inclinação a colocar ênfase exagerada na “expressão do eu”, tendência muito explorada pelo romantismo, ao contrário do fazer taoísta, que respeita o Tao, ou seja, a lógica singular e íntima do processo de cada coisa.

No terreno da criação artística, “mui-i” (não fazer) favorece a espontaneidade sábia, a entrega ao processo, a obliteração e anulação de um ego que quer fazer algo, dando lugar a um criar que se assemelha mais aos processos da natureza, um deixar-se ir, uma Abertura. [...] Disse um sábio chinês: “faça as coisas como elas mesmas fariam, se pudessem.” (LEMINSKI, 2011, p. 88).

Este efeito da prática zen de se permitir lançar-se à deriva num mar a ser desbravado, e de observar a vida com um olhar não condicionado, pode ser aproximado ao conceito de serendipidade. “Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar, é ele quem me carrega, como nem fosse levar” diz Paulinho da Viola na sua canção “Timoneiro”, que pode servir para agregar a ideia deste conceito. Caon (1997) aborda o conceito de serendipidade na prática de pesquisa psicanalítica ressaltando, assim como na escuta clínica, a importância da atenção flutuante para que “só depois” algum sentido possa vir à tona. Também no lugar de “paciente” ou “analisante”, numa situação de análise onde o que emerge é o sujeito do inconsciente, encontra-se presente este mesmo traço de serendipidade, onde através da entrega ao processo, uma palavra enunciada “sem querer”, “acidentalmente”, pode conter em si a potência de algo muito precioso que materializa-se em forma de enunciação. Cabe ao analista “escutar” estes ditos, o que muitas vezes só é possível se a escuta não se detém num ponto fixo do discurso, retomando o que foi dito anteriormente. É preciso que nos detenhamos perante estas palavras enunciadas ou escutadas “ao acaso”, assim como às

descobertas que fogem do script numa situação de pesquisa, mesmo que, como diz Caon, para a maioria não passem de eventos triviais. Leminski, deste modo, a partir da prática zen, exercitou, mesmo que “sem querer”, a sua serendipidade. “Entendo mas não entendo o que estou entendendo” (2000, p. 155), escreve o poeta. Neste caso, seguindo a lógica da serendipidade, poderia se dizer também “entendo, mas não entendo *que estou entendendo*”.

Assim seguiu Bashô, registrando as marcas de sua viagem pelo Japão através de haikais, à medida que também deixava vestígios de sua passagem misturando-se às paisagens. Juan-David Nasio (1999, p. 30) relembra o que disse René Char: “Um poeta deve deixar vestígios da sua passagem, e não provas. Só os vestígios fazem sonhar.” Deste modo, seguimos a viagem rumo à outra vida biografada por Leminski: a de Jesus Cristo. Para tal feito, Leminski traduziu textos evangélicos diretamente do original grego, a partir da versão latina de Jerônimo (século IV), “o maior dos tradutores da Antiguidade, que, na Vulgata, passa toda a Bíblia do hebraico e do grego para o latim” (LEMINSKI, 1998, p. 170). O biógrafo relembra aos leitores que Jesus não deixou nada escrito. Os evangelhos são registros escritos de sua transmissão oral. Jesus parece ter deixado “vestígios”, assim como propõe Nasio. Mesmo assim, sem ter deixado de fato algo escrito, Jesus inscreveu seus dizeres no mundo ao ponto de ser chamado de poeta, pelo poeta. Poeta-profeta. “A profecia sempre foi uma profissão perigosa” (p. 120), adverte Leminski. A poesia também. “*Pro-feta*”, em grego quer dizer “o que fala pra frente, o que adivinha o futuro” (p. 118), mas o futuro, porém, é imprevisível. A poesia e a profecia, portanto, aproximam-se assim na sua potência de re-lançar uma verdade para adiante, para o impossível, ao invés de desvela-la. Esse Jesus, “proponente de uma utopia”, é procurado ao longo da biografia, através da história de sua pregação, que acabou por pregá-lo na cruz.

6.3 Jesus Cristo: O profeta do presente é o poeta

Jesus, “superpoeta” que foi, adorava falar por parábolas. “Vale a pena saber que parábola, em grego, quer dizer desvio do caminho” (LEMINSKI, 1998, p. 137), o que, neste caso, pode soar como um paradoxo, visto que “Jesus” e “desvio de caminho” não combinam, conforme aprendemos na catequese. Leminski conclui que

Jesus adorava jogos de palavras, pois inúmeras passagens de sua vida e militância são pontuados através de trocadilhos e metáforas que Ele teria enunciado.

A multiplicação dos peixes, um dos milagres mais célebres de Jesus, é, no fundo, a multiplicação infinita dos significados. A melhor parte da história de Jesus é transmitida através de parábolas e trocadilhos, recursos de arte que só um poeta, como um profeta de Israel, podia produzir. (LEMINSKI, 1998, p. 143).

Segundo Leminski, o que caracterizou, portanto, o modo de Jesus discursar, foi um jeito de falar que escapava a cadeias lógicas lineares, marcado por um transbordamento do significado literal das palavras, por uma multiplicidade de sentidos, um pensamento, por fim, que re-velava ocultando. “Repara bem no que não digo”, nos adverte Leminski, no seu “Catatau” (2010, p. 74). Ao dizer uma coisa falando outra, ou ainda, ao escutar naquilo que silencia, podemos pensar que a poesia se caracteriza por re-velar uma verdade (impossível de ser dita). Re-velar como velar novamente, como denunciar a impossibilidade da retirada total de um véu. Retiramos um véu na medida em que o substituímos por outro. O desnudamento absoluto é impossível, assim como é impossível à palavra traduzir todo o real. A re-velação da poesia é sua potência de lutar contra um esmagamento pelo absoluto. É valorizar mais os vestígios ao invés das provas. Assim também propõe a escuta psicanalítica, ao permitir que se possa falar o impossível de dizer. O inconsciente fala através de incógnitas, desvela-se através de outros véus que o discurso coloca em cena. Diante deste impossível, abre-se espaço para a invenção, para a criação, para a poesia, para a arte, que fala como uma associação-livre entre desvelar e re-velar. O (não) saber inconsciente denuncia o desmoronamento do saber absoluto, da verdade universal, ao operar fora do cogito, no que há de tão estrangeiro e por isso tão íntimo em cada um de nós, propiciando o encontro com o Outro tão desconhecido que nos habita e constitui. A poesia edifica-se neste não lugar, assim como a psicanálise, onde a verdade desmorona, enfrentando ao invés do óbvio, o novo a cada instante – mesmo que dentro de uma lógica de repetição.

Difícil encontrar esse Joshua Bar Yosef, entre tantas versões, transcrições, traduções. “Como achar o verdadeiro Jesus por trás dessa floresta de versões sobre sua pessoa, feitos e ditos?” (LEMINSKI, 1998, p. 117). Sabemos que a verdade tem estrutura de ficção... Leminski, também utopista, seguiu a busca, mesmo sabendo que encontrar o verdadeiro Jesus tratava-se de uma realização impossível. “Jesus é

um momento de significação ininterrupta: um signo de leitura infinita.” (LEMINSKI, 1998, p. 170). Seguiremos também, a partir daqui, buscando Jesus através de Leminski. Ou o contrário.

Ao encontrarmos a biografia que Leminski escreveu em 1984, sobre Jesus Cristo, é inevitável que façamos uma curiosa retrospectiva até os primórdios de seu interesse pelo catolicismo e pela vida religiosa. Aos onze anos de idade, no ano de 1956, o jovem “Paulinho” fora aceito na primeira série do Colégio Paranaense, de orientação marista, onde estudou em regime de semi-internato. Demonstrava, desde este período, muito gosto pelo estudo de línguas, destacando o francês, inglês e latim – nas quais demonstrava um ótimo aproveitamento. Seu ponto fraco era a matemática, ficando constantemente abaixo da média nesta matéria. Além de sua enorme disposição para o estudo dos diferentes idiomas, surpreendeu seus pais e professores por seu súbito interesse por religião. Toninho Vaz relata que os maristas apresentaram ao jovem Leminski obras completas de padre Antonio Vieira e muitas outras obras da literatura católica, as quais o menino “devorava” com fervor e muito entusiasmo. A partir de seu interesse por estes assuntos, através das pesquisas que fazia sobre a temática religiosa, acabou por conhecer o Colégio São Bento, localizado em São Paulo, instituição secular mantida pelos monges beneditinos. O menino Paulo ficou então fascinado pela vida que descobrira que os monges levavam: confinados em mosteiros misteriosos, dedicando-se a profundas leituras e estudos de manuscritos medievos. Descobriu também que o fundador desta Ordem foi São Bento de Núrsia, que escreveu uma espécie de normativos para a vida dos monges. Em pouco tempo, sua aproximação aos beneditinos seria ainda maior, conforme descrito na biografia sobre o poeta:

Curioso, fez perguntas e obteve respostas precisas sobre tudo. Ouviu relatos sobre as verdades bíblicas e já se sentia familiarizado com as diversas teorias da criação, quando sua imaginação voou... Em poucos dias estava com o endereço do mosteiro na mão e pôs-se a escrever uma carta para o coordenador da escola, D. Clemente, pedindo informações sobre como devia proceder para tornar-se monge. A mensagem foi escrita de próprio punho e nela Paulinho se candidatava a uma vaga na terceira série do curso ginásial, em regime de internato. (VAZ, 2001, p. 31).

Muito decidido e acompanhado por seu pai, aos treze anos embarcou em um ônibus que o levou de Curitiba a São Paulo, onde inaugurou sua vida no mosteiro, na escola de oblatos, rapidamente mostrando-se bastante adaptado à

nova rotina. Durante este tempo, escrevia cartas à família contando como estava passando. Em pouco tempo, Leminski fez bons amigos, tornando-se muito próximo inclusive dos monges mais eruditos, entre eles o D. João Mehlmann, que exerceu um papel fundamental na sua vida, por tê-lo apresentado à biblioteca do mosteiro. Em poucas semanas, já tinha decorado trechos do Livro dos Salmos, demonstrando preferência “pelo de número 105, cujo versículo 34 faz um resumo do Êxodo, referindo-se especialmente às ‘nuvens de mosquitos e gafanhotos’”. Uma imagem cinematográfica para uma literatura transcendental.” (VAZ, 2001, p. 38).

Leminski permaneceu no mosteiro por aproximadamente dois anos, tendo como a gota d’água de seu afastamento a descoberta, por um monge “bisbilhoteiro”, de um álbum com fotos da Brigitte Bardot, que escondia debaixo do colchão de sua cama. Leminski vinha demonstrando que talvez não coubesse, de fato, dentro de um mosteiro. Estava transbordando, ultrapassando as fronteiras do claustro. A partir do episódio da descoberta de seu álbum, através do qual “homenageava” Brigitte Bardot, as coisas começaram a mudar para ele dentro da escola. Ele sentia-se desconfortável, como um “estranho no ninho”, segundo Vaz (2001, p. 45). Um colega citado na biografia do “Bandido que Sabia Latim” relembra que seu comportamento era meio “amalucado”, e que ele se movimentava, pensava e falava mais rápido do que qualquer outro menino da escola de oblatos. Ao passar do tempo, outros episódios sucederam-se, e os monges identificaram em sua personalidade elementos incompatíveis com a vida religiosa, como soberba, vaidade e sensualidade. Diante de registros de indisciplina, sua família foi aconselhada, em tom amigável, a transferir o jovem aluno a outro colégio. “Chegava ao fim um período de intensa convivência com os beneditinos cujo significado, para ele, no futuro, seria mais profundo do que uma simples passagem pela escola dos oblatos.” (VAZ, 2001, p. 46).

SACRO LAVORO

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto

(LEMINSKI, 2009, p. 46).

Como já citado anteriormente, Leminski descobriu cedo seu interesse por biografias e pela escrita destas, estreando como autor deste gênero literário no período em que viveu no mosteiro, contando a vida de São Bento de Núrsia (conforme já mencionado na página 39). Percebe-se, portanto, que precocemente o poeta demonstrava grande interesse nas vidas de “homens santos”. Depois de sair do Colégio de São Bento, ao retornar para Curitiba foi matriculado em uma escola franciscana. Mesmo afastado do curso dos oblatos, Leminski seguia interessado em biografias devotas. Durante os anos de 1959 e 1960, corresponde-se através de muitas cartas com D. Clemente, diretor da escola claustral, com o qual manteve contato mesmo depois de ter saído do Colégio São Bento, cartas as quais assinava como “Paulus L. Junior”. Numa delas, refere: “procurei mais santos e vultos beneditinos para minha lista, numa enciclopédia católica italiana.” (VAZ, 2001, p. 47). Noutra, diz que está lendo as cartas de São Jerônimo no original latino, e pede: “Se souberes de algum livro que traga a biografia de Champollion, seria favor informarme.” (p. 47). A última carta trocada entre eles é datada de dezembro de 1960, na qual Leminski diz que após longos meses estudando hebraico já se sente em condições de estudar as Sagradas Escrituras no original. “Vou até às cinco da manhã estudando os salmos. A alegria de poder lê-los no original é imensa.” (p. 48).

Este livro é dirigido por vários propósitos. Entre os principais, primeiro, apresentar uma semelhança *o mais humana possível desse Jesus*, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore. Outra, a de ler o *signo-Jesus* como o de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*. Outra ainda, seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura *lírica* de tantas passagens que uma tradição, duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns. (LEMINSKI, 1998, p. 113).

É neste tom que Leminski inicia a escrita da biografia de Jesus, impactado pelas reverberações de sua vida e doutrina que vibram até hoje, 2.000 anos depois. “Talvez, ser Deus seja, apenas, isso” (LEMINSKI, 1998, p. 117). Dizer que talvez, ser Deus seja “apenas isso”, vem a desbancar o lugar de “santo” que tantas vezes os autores colocam seus biografados, sejam eles “santos beatificados” ou “santos marginalizados”. É fazer um deslocamento: ao invés de afirmar, retirar, movendo as

subjetividades de um lugar (comum) de êxito, a um não lugar, onde a dimensão da potência é o fracasso.

6.4 Leon Trótski: A paixão pela revolução

A partir da digressão acima, sobre êxito e fracasso, chegamos à última vida biografada por Leminski, que parece carregar a utopia da “paixão”, assim como Jesus Cristo. O título escolhido para a narrativa sobre a vida de Trótski foi “A paixão segundo a revolução”, o qual conduz o leitor a uma associação com as narrativas bíblicas – Evangelhos, mais precisamente, onde situam-se os textos intitulados “A Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” e ainda “A Paixão de Jesus Cristo segundo João”, onde os sofrimentos de Jesus são narrados através de seus discípulos. Testemunhos sobre a vida de Trótski impulsionaram Leminski, também discípulo, a narrar a vida deste utopista revolucionário, que, assim como Jesus, lutou norteado por ideais de igualdade, de justiça, de liberdade e paixão.

para a liberdade e luta

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

me enterrem com meu coração
na beira do rio
onde o joelho ferido
tocou a pedra da paixão
(LEMINSKI, 1983, p. 53).

Leminski, também revolucionário, declarou guerra e lutou ao longo da sua vida tendo a poesia como sua arma mais potente. Poesia esta que só foi possível de existir porque, antes de ser poeta, Leminski deixou-se guiar pelos caminhos da paixão. “[...] a atividade poética é uma coisa voltada para a palavra como materialidade, a palavra como uma coisa do mundo. O poeta é, na sua óbvia paixão pela linguagem.” (LEMINSKI, 1987, p. 285).

“Viver é duro. mas é bom. (quando fraquejo, me lembro de Trótsky, meu exu, e viro hulk de novo)”, diz Leminski (1992, p. 118), numa carta escrita a Régis Bonvincino, datada de 17 de junho de 1979, explicitando o apreço por quem seria um de seus biografados, alguns anos depois, em 1986, impulsionado por sua filha

Áurea, a quem então dedica o livro: “Para a minha filha Áurea, que, com 15 anos, me perguntou o que tinha sido a revolução russa.”

Para biografar Trótski, Leminski contextualiza o que foi a Revolução Russa e sugere ao leitor, quase que como um alerta: “Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de História. Comece logo lendo *Os Irmãos Karamásov*, de Dostoiévski.” (1998, p. 174). Este romance escrito em 1880, vinte e cinco anos antes do início da Revolução Russa, que começa a se agitar em 1905, e que eclode em 1917, tem um caráter de premonição, segundo Leminski:

Não só a história traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem. Para os fanáticos pela objetividade e pela precedência do coletivo, poderá parecer indecente pretender que um mero romance pudesse ser um profeta e já conter em si todas as estruturas de um grande evento histórico, que só aconteceria quarenta anos depois. Essa indecência, se indecência é, é nosso ponto de partida. [...] Quando Dostoiévski escreveu esse romance, Freud apenas engatinhava. Mas nele já se encontra todo o fundamental da teoria freudiana. A luta do pai e do filho pela posse de uma mulher (o velho Karamásov e Dmitri disputam os favores de Grúchenka). O parricídio, o assassinato do pai pelo filho. Para Freud, é o parricídio primordial que funda a civilização. E toda a revolução social de grandes proporções é uma luta dos filhos contra a tirania dos pais (pais, padres, patrões, padrões). Após o que, o ciclo recomeça, os filhos assumindo o poder que, um dia, foi dos pais. Os filhos destroem os pais, porque querem ser como eles. Quando um dos Karamásov mata o pai, começa a Revolução Russa, esse terremoto histórico, onde Trótski teve um papel decisivo. (LEMINSKI, 1998, p. 175).

A partir deste trecho, Leminski coloca a dimensão da ficção como um possível horizonte de leitura da história, ao falar deste romance-profeta. Um livro de ficção que tem a potência de provocar a imaginação do leitor, abrindo frestas de escape por onde podemos sair da clausura da realidade instituída e respirar, é, portanto, um texto utópico. Um texto que provoca-nos a pensar para frente, que coloca em cena uma realidade outra, que inexistente, abrindo “furos no futuro” – título de um artigo de autoria de Edson Sousa (2006, p. 173), onde, a respeito dos textos utópicos, nos diz:

Pretendiam, portanto, provocar suas épocas com pensamentos e assim abrir novas fronteiras para a imaginação e a responsabilidade diante da história. Thomas Morus e sua *Utopia*, Tommaso Campanella e sua *Cidade do Sol*, Francis Bacon e sua *Atlântida* e tantos outros materializaram em texto o que Ernst Bloch nomeia como *Princípio Esperança*. Esperança crítica que para sonhar para frente precisa conhecer minimamente alguns princípios de funcionamento da máquina social.

Leminski cita Freud, outro grande utopista, com propriedade. De fato, Freud utiliza três grandes obras da literatura para exemplificar a teoria que vinha elaborando: “Édipo Rei”, de Sófocles; “Hamlet”, de Shakespeare; e “Os Irmãos Karamázov”, de Dostoiévski. Sobre estas, refere que dificilmente seja por acaso que as três tratem do mesmo assunto: o parricídio. Freud se referia à obra “Os Irmãos Karamázov” como sendo “o mais grandioso romance jamais escrito” (FREUD, 1996b, p. 183) e Leminski se utiliza desta obra comparando o assassinato do pai Karamázov à tomada do poder pelos soviets, ou seja, a morte do czarismo. Trótski e Freud encontram-se no texto, portanto, mediados por Leminski, através da obra de Dostoiévski. Interessante destacar que Trótski viveu alguns anos em Viena, até o começo da Primeira Grande Guerra, onde “conheceu Adolf Yoffe, jovem intelectual, neurótico, que tinha sido paciente de Adler, discípulo de Freud.” (LEMINSKI, 1998, p. 203). Através de Adolf, segundo Leminski, Trótski teria descoberto a teoria Freudiana, “cujas teorias chegou a defender, argumentando que nada tinham de antagonico com o materialismo marxista.” (p. 203).

O tom da biografia é marcado pela evidente paixão que Trótski colocava em tudo o que fazia, marcando assim seu forte carácter utópico. “[...] chegou a fantasiar que grande papel os Estados Unidos teriam na construção do socialismo futuro e na realização da sociedade perfeita...” (p. 207). Pelos caminhos da paixão, numa carta a Régis Bonvicino, Leminski relembra o amigo que “sem abdicar dos rigores da linguagem / precisamos meter paixão em nossas constelações / paixão / PAIXÃO.” (LEMINSKI; BONVINCINO, 1999, p. 45).

Trótski tinha paixão pela linguagem, assim como Leminski, e deixou inúmeros textos escritos como legado. A respeito de um deles, chamado “O Futurismo”, em “Literatura e Revolução”, Leminski afirma que “[...] Trótski analisa o modo como um gesto artístico e literário se insere no tecido vivo da História, aponta, lúcido, suas contradições, reconhece suas grandezas e mapeia seus limites” (1998, p. 258) – assim como Leminski, ao escrever as biografias.

A separação da arte dos outros aspectos da vida social resulta da estrutura de classe da sociedade [...]. A evolução da arte, no futuro, seguirá o caminho de uma crescente fusão com a vida [...]. Mais de uma geração virá e desaparecerá, entre a pobreza econômica e cultural dos dias de hoje, e o momento em que a arte se fundirá com a vida, quando a vida enriquecerá em proporções tais que se modelará, inteiramente, na arte. (TRÓTSKI apud LEMINSKI, 1998, p. 260).

Quando exilou-se no México, Leminski relata que Trótski recebera a visita de André Breton, um dos precursores do surrealismo, também comunista e “devairista militante”. A partir deste encontro, Trótski teria dito que “a arte só pode ser o grande aliado da revolução na medida em que permanecer fiel a si mesma” e Leminski conclui dizendo “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.” (1998, p. 260). Diz ainda que “na derrota e no degredo, amargou muitas dores que são privilégio dos homens excepcionais.” (1998, p. 242). Leminski parecia saber bem o que é dor, e soube, assim como Trótski, utopicamente transformá-la em característica dos grandes homens, como tão bem escreveu em sua “Dor Elegante”, música gravada por Itamar Assunção em 1999:

Um homem com uma dor

um homem com uma dor
 é muito mais elegante
 caminha assim de lado
 como se chegasse atrasado
 andasse mais adiante
 carrega o peso da dor
 como se portasse medalhas
 uma coroa um milhão de dólares
 ou coisa que os valha
 ópios édens analgésicos
 não me toquem nessa dor
 ela é tudo que me sobra
 sofrer, vai ser minha última obra

7 (IN)CONCLUSÃO

Que as coisas continuem como antes – eis a catástrofe
(BENJAMIN, 1989, p. 491).

Mudei muito. Dá para ver daí? Cuidado com o que não
muda. Aqui fiquemos.
(LEMINSKI, 2010, p. 67).

Realmente os dois anos de um mestrado passam muito depressa. Um sopro, uma devolução de um respiro. Entre este inspirar e expirar, o que se conserva é “pirar”, enquanto verbo infinitivo e ‘infinito’. Aliás, verbo que me constitui, embora tantas vezes eu, pirando, diga para mim mesma: “Não pires tu, Roberta Pires”... Bom, e o que pensar, ainda, que quem carrega este nome, que começa com “Erre” e termina com “Pires”, escolhe ser psicóloga e, como se não bastasse, fazer um mestrado... Daí lembro do que escreveu Manoel Ricardo de Lima, no parecer enviado para a minha qualificação, falando sobre Leminski: “todo seu empenho é uma queda no erro, na errância, como um sentido...” Então, acho que devo seguir... lembro também das palavras da Professora Tânia Galli, sobre meu projeto que estava sendo qualificado: “posso dizer que seu projeto na verdade virou projétil arremessado, uma fala para a frente, uma flecha, uma espada, e acho que acertou, sem saber, um alvo, uma imanência.” Distraída, errando, vencendo-me-perdendo. Lembro também de Leminski e do título de seu livro “Distraídos Venceremos” que, feito uma bandeira, utopicamente hasteei e cravei no solo movediço onde plantei a semente-ideia deste trabalho. A bandeira de fato foi engolida. Me perdi, distraída que sou, neste solo de areia movediça, ou, como também é chamado, areia engolideira – que tem esta denominação por possuir a característica de engolir, fazendo desaparecer por completo quem nela pisa. Neste *solo* de nau-frágil, solitária, naufraguei, incorporando-me, misturando-me. Assim, pude reencontrar a minha bandeira. Então foi assim. Tecendo devaneios, sentindo as reverberações do meu (re)encontro com a obra do Leminski. Meu leme, nosso Leme... Esse leme que, nos desorientando, e assim, tentando apontar alguma direção, nos leva à deriva. E “le-me”, é o que resta.

Tentei escrever a conclusão da minha dissertação. Olhei a folha pálida, me afrontando e me iluminando com tanta brancura. Lembro-me que o branco é a mistura de todas as cores (é, artistas?) e talvez isso seja, por si só, o resumo deste

processo de escrever. Uma mistura. Misturei-me ao Leminski, me perdi ao me reencontrar em seus escritos, nas vidas em que narrou. Minha vida misturada, biografada também, em forma deste texto. E daí consegui tingir a folha com um pequeno escrito:

Testo-me

De certa ação: um texto

antes de nascer: pré-texto

de antemão: atesto

depois de parir: contesto

de digressão: há texto?

Respondo-me não: contexto

Dissertação: m'eu texto

Durante estes dois anos que passei imersa em Leminski, tudo o que concluo, portanto, diz da minha impossibilidade de concluir. Estrela, filha de Leminski, me iluminou, fazendo jus ao seu nome, ao me dizer: “dissertação não se termina, se abandona. Ninguém depois de mergulhar dois anos num assunto que curte consegue dar conta de todas as suas próprias conclusões!” E finalizo aqui, portanto, este texto, mas não o encerro, uma vez que “encerrar” também diz de um aprisionamento. O que proponho, pelo contrário e talvez pela própria impossibilidade de concluir, é uma abertura, onde os buracos do texto, onde as palavras que faltaram, onde aquilo que não tive capacidade e nem fôlego para dizer, cumpram a função de abertura. Buracos, frestas, rasgos, essenciais para que o texto respire e não se encerre, não morra, não termine

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A preparação do romance II: a obra como vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BEDIN, Luciano. Biografias (im)possíveis: o problema da escritura biográfica em oito atos. In: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Fantasia da escritura: filosofia, educação, literatura**. Porto Alegre: Sulina, 2010. v. 1, p. 103-112.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- _____. **Paris, capitale du XIX siècle**. Paris: Cerf, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOCH, E. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005. v. 1.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS; Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma Leminskiada Barrocodélica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 set. 1989. Caderno Letras, p. G4.
- CAON, José Luiz. Serendipidade e situação psicanalítica de pesquisa no contexto da apresentação psicanalítica de pacientes. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 105-123, 1997.
- CASTRO, E. M. de Melo e. Uma transpoética 3D. **Dimensão: Revista Internacional de Poesia**, Uberaba, ano 18, n. 27, p. 151-178, 1998.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.
- CHEMAMA, R. (Org.). **Dicionário de Psicanálise**. Porto Alegre: Larousse-Artes Médicas Sul, 1995.
- CIORAN, E. **História e Utopia**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.
- CORAZZA, Sandra. Introdução ao método biografemático. In: FONSECA, Tania G.; COSTA, Luciano B. (Orgs.). **Vidas do Fora: habitantes do silêncio**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2010. p. 85-107.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

FERREIRA, Nadiá Paulo. A literatura como escrita e como fala. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Orgs.). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007. p. 55-64.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, M. V.; BUJES, M. Isabel. E. (Orgs.). **Caminhos investigativos III: riscos e responsabilidades de pesquisa nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 117-140.

FLEIG, Mario. A máquina do mundo: o psicanalista e o poeta. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, ano 9, n. 108, p. 69-75, nov. 2002.

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FORBES, Jorge. O analista do futuro. In: MEMÓRIA da Psicanálise: Lacan. 2ª ed. São Paulo: Duetto, 2009. v. 7, p. 14-19.

FOUCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.

_____. **Vidas de homens infames**. Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907 [1906]). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. 9, p. 15-88.

_____. Dostoiévski e o parricídio (1928 [1927]). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v. 21, p. 181-200.

_____. O mal-estar na Civilização (1930 [1929]). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. v. 21, p. 67-148.

_____. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise (1912). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. v. 12, p. 123-133.

GOÉS, Fred; MARTINS, Álvaro (Sel.). **Melhores poemas de Paulo Leminski**. São Paulo: Global, 2002.

HISGAIL, Fani. Aparte biográfico. In: _____ (Org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1996. p. 7-12.

KEHL, Maria Rita. **Sobre Ética e Psicanálise**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

LACAN, Jacques. **A identificação: seminário, 1961-1962**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

LACAN, Jaques. Lituraterra. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p. 15-25.

_____. **O seminário, livro 16**: de um Outro ao outro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

_____. **O seminário, livro 20**: mais, ainda. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

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

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

_____. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Ensaio e Anseios Críticos**. Campinas: Unicamp, 2011.

_____. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **O ex-extranho**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: FunArte/Cia. das Letras, 1987. p. 283-306.

_____. **Vida**: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____; BONVINCINO, Régis. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____; BONVINCINO, Régis. **Uma carta uma brasa através**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Entre percurso e vanguarda**: alguma poesia de P. Leminski. São Paulo: Annablume, 2002.

NASIO, Juan-David. **Como trabalha um psicanalista?** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

NOVAES, Sandra. **O reverso do verso**: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra. 2003. 262 f. Tese (Doutorado em História)–Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAULO Leminski: Ervilha da Fantasia: uma ópera Paulo Leminskiana. Direção de Werner Schumann. Edição de Eduardo Pioli Alberti. 1985. (28 min). In: YOUTUBE.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1996. p. 13-19.

POLI, Maria Cristina. Escrevendo a psicanálise em uma prática de pesquisa. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 154-179, dez. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1415-71282008000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: 3 dez. 2011.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

REGNAULT, François. **Em torno do vazio**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

SOUSA, Edson. Furos no futuro: utopia e cultura. In: SCHULER, Fernando; BARCELOS, Marília (Orgs.). **Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 167-180.

_____. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme, 2007.

_____; LIMA, Manoel Ricardo de. O nome que falta. **Revista Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 21, edição especial, p. 51-56, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 105-114.

VAZ, Antônio Carlos Martins. **O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. 4ª ed. São Paulo: Ícone, 1992.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

ZANELLA, Andrea. Escrever. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 89-92.