VI Simpósio Nacional de
HISTÓRIA CULTURAL
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

O ANACRONISMO NAS BIOGRAFIA DE PAULO LEMINSKI

Everton de Oliveira Moraes*

As éticas e poéticas de Paulo Leminski se constituem, em parte, como uma tentativa de se distinguir tanto daquilo que consideravam ser o regime de forças dominante em sua contemporaneidade, quanto do projeto modernista para as artes em Curitiba. A cidade aqui aparece como mote para uma discussão sobre as formas de lidar com o passado na narrativa artística.

No primeiro caso, critica uma modernidade industrial que buscava apaziguar, capturar e colonizar as forças criativas, transformando-as em mercadoria, em algo que pudesse dar lucro. Essa modernidade tenderia a formar consumidores e não mais produtores, alienar as pessoas de parte fundamental de suas vidas, a criação, tornando-as apáticas e conformadas, sem força e sem paixão.

Busca se distinguir também de um modernismo que, ao contrário da modernidade na qual surgiu, representa o excesso da força. Tal excesso acabaria redundando em violência, em uma vontade de destruir o passado e fundar o novo, começar tudo a partir do zero. Para ele, essa ideia de criação *ex nihilo* não apenas é produto de uma "ilusão burguesa", mas uma ideia autoritária, que exclui todo o passado não compatível com sua busca por identidade.

---

* Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná.

ISBN: 978-85-98711-10-2

Se os modernistas curitibanos se esforçaram para romper com uma visão regionalista da cidade, reiteram, por outro lado, as dicotomias entra universal e particular, global e local, bem como a tripartição temporal entre passado e futuro, Leminski rompe com essa visão e problematiza o passado de outras formas.

Trata-se, enfim, de perceber como se produzem respostas diferentes à um problema comum: a ausência da força e da paixão na modernidade.

MODERNIDADE PASSIVA

Leminski faz um diagnóstico a respeito do estatuto da arte na modernidade: o de que ela teria sido capturada pelo capitalismo e transformada integralmente em mercadoria[1]. Indícios disso seriam, por exemplo, o aumento do número de salões, museus, premiações e cursos voltados para o campo artístico, que vêm acompanhados do crescimento da especialidade, da crítica, o fortalecimento de um campo simbólico com suas regras e a consequente diminuição da liberdade de criação do artista devido às pressões exercidas sobre ele.

É como se ao institucionalizar a arte, o mercado lhe extraísse sua radicalidade criativa primeira dando-lhe um lugar demarcado e bem definido onde já não exerceria o mesmo impacto sobre o público. Segundo Foucault o capitalismo da segunda metade do século XX passa a buscar novos mercados e novas forma de produtividade, tornando a inovação "uma espécie de característica ético-psicológica[2]" de seu desenvolvimento, fazendo da arte um lugar estratégico de produção de novidades a serem consumidas. "Busca-se muito a novidade e se esquece como produzir o novo"[3]. Tudo indica que novidade aqui seja essa necessidade de inovar para comunicar, atrair, agradar um certo público que já está a espera de um determinado produto e que o novo seja aquilo que é capaz não de agradar, mas de incomodar, de causar "a mesma estranheza que causou o dadaísmo, o fauvismo, por exemplo[4]", não se adaptando à nenhuma demanda

---

[1] LEMINSKI, Paulo. Estado, mercado, quem manda na arte? In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. p. 53.

[2] FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 318.

[3] Entrevista Rettamozo. http://rettamozo.multiply.com/music/item/11/Entrevista_do_Retta In: Multiply.

[4] RETTAMOZO *apud.* PADRELLA, Nelson. *ibid.*

ISBN: 978-85-98711-10-2

mercadológica e tirando o espectador do conforto da compreensão e da comunicação. Leminski complementa:

> O capitalismo tem dentro de si, em sua essência, uma espécie de "amorfia". É sua grande força. Institucionaliza a lei do salve-se quem puder e a corrida de ratos em direção ao ouro da Califórnia, (...) libera direções e rumos para os arbítrios do egoísmo individual. Uma única lei suprema rege esse universo: tudo é válido, se puder se transformar em mercadoria, vale dizer, em lucro. Esta transformação da obra de arte em mercadoria faz de cada artista burguês um cúmplice beneficiário da ordem capitalista como um todo.[5]

Não só ao trabalhar para o seu sustento, mas também ao produzir sua arte e divulgá-la nos espaços institucionais (que vão de galerias até revistas e jornais) o artista já estaria a serviço do capitalismo. Só o "sem registro" é que escaparia a esse "círculo de ferro da mercadoria[6]".

Em um texto chamado "Inutensílio", Leminski esboça uma leitura do mundo contemporâneo: nele não apenas a arte estaria capturada pelo capitalismo, mas o "princípio da utilidade corrompe [também] todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro[7]". "O amor, a amizade. O convívio. O Júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A plenitude da carne. O orgasmo[8]". Nada disso é útil ou dá lucro. É como se tudo isso que pode ser chamado de paixão fosse exatamente aquilo que nos falta, como se ela fosse "incompatível com o tempo urbano-industrial[9]", com esse movimento constante em busca da novidade e da sensação. Como se a modernidade incitasse as pessoas a atividade constante, desde que esta tivesse uma finalidade, uma utilidade.

Quem se incumbiria da função criadora na modernidade capitalista seria a economia e não mais a arte, o que implica pensar que passou-se de uma paradigma em que o artista seria o elemento central da criação, o gênio que inventava novas formas,

---

5 LEMINSKI, Paulo. *ibid*. p. 53.

6 LEMINSKI, Paulo. *ibid*. p. 53.

7 LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. p. 77.

8 *id. ibid.*

9 LEMINSKI, Paulo. *Poesia*: paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ISBN: 978-85-98711-10-2

para outro em que ele era não muito mais que um reprodutor de formas cujas as necessidades não diziam respeito somente a ele, nem prioritariamente a ele, tampouco as do grupo artístico ou corrente estética que representava, mas a do "mercado", que passa a ser uma força que o artista já não poderia mais ignorar.

No discurso dos dois artistas a ideia de arte que predominava naquele momento - uma arte restrita ao mercado da arte, com seus críticos, museus, galerias, etc. - teria nascido com um capitalismo industrial de caráter massificaste, alienante e insensibilizante, do qual eram extremamente críticos, ainda que reconhecessem sua plena inserção nele.

O sociólogo Richard Sennett faz um diagnóstico semelhante ao problematizar a cidade contemporânea. Segundo ele, nela nossos corpos vivenciam o mundo como uma experiência narcótica. Com o objetivo de liberar o movimento do corpo das resistências, dos obstáculos físicos, assim como da necessidade do contato entre as pessoas, os desenhos urbanos modernos acabaram por promover um trânsito rápido e um livre fluxo de pessoas que parece querer conjurar qualquer possibilidade do surgimento de qualquer tipo de relação entre os indivíduos. A experiência de uma viagem de carro pode ser exemplar a esse respeito: o motorista trafega com fluidez e rapidez pelas grandes rodovias, onde não estabelece nenhum tipo de relação mais sólida com o ambiente por onde passa, sendo este apenas o local de sua passagem. Quando não só a estrada, mas também todos os ambientes urbanos passam a ser regidos pela lógica da velocidade de deslocamento ocorre a perda de um importante *locus* político, o espaço público, que tende a ser despolitizado; ao invés de ser o local da sociabilidade "o espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele."[10] Não importa, na lógica de nossas cidades, a possibilidade de vivenciar uma experiência social múltipla em significados, ponto fundamental para a invenção de liberdades, que suas arquiteturas e tramas parecem oferecer, mas apenas o livre trânsito dos indivíduos isolados.

Sennett comenta que a televisão, tanto quanto o automóvel, (emblemas da modernidade capitalista) tendem a desobstruir o caminho de seus usuários, a primeira

[10] SENNETT, Richard. *Carne e pedra*: corpo e cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. p.16.

ISBN: 978-85-98711-10-2

para o conforto e a segunda para um melhor deslocamento, ambas exigindo-lhes uma ausência de contato com o que está fora e aprofundando a cultura contemporânea do individualismo e do anestesiamento dos sentidos.

Contra essa passividade moderna, o modernismo curitibano buscou criar uma arte que estivesse à altura das demandas do presente.

MODERNISMO DESTRUTIVO

Desde os finais da década de 1940 os modernistas, especialmente através da revista Joaquim, principiam na cidade um debate sobre a arte nela produzida e sua finalidade.

A cidade que aparece no discurso desses modernistas é nomeada "provinciana", bem como a arte nela produzida. E isso porque haviam entre eles demandas mais abrangentes, um desejo de fazer acontecer na cidade o modo de vida e uma forma de arte que, segundo eles, já acontecia em outras cidades do Brasil e do mundo. Tal como um Dalton Trevisan, por exemplo, que descreve a Curitiba de então como uma cidade que, assim como os versos simbolistas que criticava, era carregada de um espírito anacrônico, cheia de rimas exageradas, bregas e chinfrins, apegada demais aos lirismos inúteis e contemplações vaidosas para se dar conta do que realmente acontecia no mundo, para de fato se ligar à vida[11].

Desde o final da década de quarenta surgem em Curitiba desejos de modernização das artes, e isso tanto no sentido de propiciar o contato com a produção artística que vinha de fora da cidade e do país quanto no de atualizar as formas "ultrapassadas", anacrônicas e regionalistas nas quais os artistas curitibanos estariam presos.

Segundo essa nova geração de artistas, aqueles que desejavam entrar em contato com as experiências mais "atuais" e "avançadas" da arte contavam com muito pouco, já que quase nenhuma informação nova sobre arte, sobre o que estava acontecendo no mundo artístico nacional e internacional chegava até a cidade. Era o

[11] MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

ISBN: 978-85-98711-10-2

alardeado provincianismo curitibano, que dizia respeito as formas e ao espírito "medíocre" dos artistas curitibanos que a um só tempo reverenciavam os "estrangeiros", tomando-os como modelo a ser seguido, e cultivavam um regionalismo desligado da realidade. Assim o mostra uma crítica ao currículo da então recém fundada Escola de Belas Artes:

> O currículo da nova escola, como não podia deixar de ser, pelas relações de seus fundadores com os métodos de ensino de Alfredo Andersen, era baseado nas orientações típicas das academias, com forte ênfase na cópia de modelos de gesso. A pintura apenas começava a ser praticada, sob a forma de um gênero menor, a natureza-morta, no segundo ano.[12]

Tudo ainda estaria por ser criado, já que o passado artístico local se projetaria em uma arte fraca e inatual "sofrendo do mal irremediável que é o recuo e o alheamento no tempo e no espaço, sem nenhum apoio substancial[13]" na realidade atual. O saber artístico sofreria assim da doença da hipertrofia da memória, que apregoava a ideia de que a "história de uma cultura só poderia ser dedutível de sua origem[14]", devendo sempre afirmar a continuidade com ela. Superstição histórica que provocava a falta de produtividade na arte local. O passado é visto com um fardo a ser carregado pelos homens do presente[15].

As poucas coisas interessantes que Curitiba teria, por sua vez, seriam muito mais produto dos resquícios de um ínfimo "influxo estrangeiro[16]", que não fez mais que "arejar um pouco o ambiente[17]". Nesse sentido, era preciso romper de maneira contundente com essa arte tradicional:

> Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois esse é o ponto preciso: não se pode. (...) Há um tempo para semear e

---

[12] LEÃO, Geraldo. In: FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná*: *anos 50 e 60.* Revista de História Regional 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

[13] LINHARES, Temístocles. Paraná Vivo. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000. p. 12.

[14] *id. ibid*. 11.

[15] WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001. p. 39-64.

[16] *id. ibid*. 303.

[17] *id. ibid*. 303.

ISBN: 978-85-98711-10-2

> outro para colher; se houve um tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra".[18]

E é também todo um conceito de tempo que está em jogo: ao invés de buscar encontrar uma tradição que fosse própria a sua região, criar laços com um passado que é continuidade e origem daquilo que se é, o que se busca agora é "estar a altura de seu tempo", responder as demandas dele:

> O grave erro dos lírios foi o de, além da traição a si mesmos, traírem a seu tempo. Não serão perdoados por isso. Só à luz de uma lua de rua 15 é que floresciam os lírios e o novo dia os matou em pleno coração. Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte. Por tudo, a literatura paranaense inicia agora.[19]

Esta última frase de Dalton Trevisan dá o tom desse desejo de modernização. Já que nada tinha sido feito até aquele momento, a literatura (poderia se falar também nas artes, como um todo) começava ali. Todo o passado era homogeneizado e obliterado para que houvesse um novo começo, a fundação de uma nova época nas artes.

Havia, no entanto, uma certa ambivalência nesse impulso modernizador. Se por um lado era preciso superar a província, abrir a cidade para o mundo, era ainda do local que se falava. É como se houvesse finalmente chegado o momento em que a cidade tomasse consciência de si mesma no contato com o que está fora, com o mundo.

O desejo de identidade ainda estava lá, mas não era mais aquela identidade curitibana tradicional não deveria ser mais aquela dos símbolos bem delimitados, mas aquela que reconheceria a multiplicidade cotidiana do mundo moderno, mesmo que fosse a "das conferências positivistas e do tocador de realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu". E a arte deveria acompanhar essa multiplicidade para dar conta dos problemas da atualidade.

Leminski, por outro lado, não tem demandas de modernização para a cidade e duas formas, nem tampouco constrói grandes representações e tradições para ela. Seu

---

[18] TREVISAN, Dalton. In: MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

[19] TREVISAN, Dalton. In: MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O Sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

ISBN: 978-85-98711-10-2

interesse é por um passado outro. Um passado fragmentário, lacunar, que não está necessariamente na origem da realidade atual, mas pode ser apropriados por seus contemporâneos. É para trazer as virtualidades e potências do passado a tona que Leminski escreve suas biografias. Tomo aqui a biografia de Cruz e Sousa como exemplo para analisar sua ética e poética anacrônica.

CAMPOS DE BATALHA

Certas existências não cessam de buscar as batalhas, os conflitos, as lutas, sejam elas surdas e cotidianas ou grandiosas e excepcionais; marcadas na própria pele ou sonhadas e imaginadas; travadas contra todo um "sistema" ou contra uma parte de si mesmo da qual é preciso se livrar urgentemente; motivadas pela angústia de uma vida sufocante, pela busca da potência ou ainda pelo desejo de destruir tudo e começar novamente, transformar, revolucionar.

A biografia de Cruz e Sousa começa com uma denúncia, feita pelo Setor pessoal da Estrada de Ferro Central do Brasil à Diretoria da empresa, relatando um poema por ele escrito, provavelmente no horário de trabalho de arquivista e pedindo providencias diante de tal atitude.

A narrativa de Leminski começa por este acontecimento, por este encontro entre o gesto artístico e o burocrático, entre a poesia e o relatório, entre o funcionário-artista e o funcionário ubuesco anônimo. E não se trata apenas de uma tentativa do poeta e romancista curitibano de criar uma imagem guerreira de Cruz e Sousa, mas também de construir uma imagem da história como conflito, isto é, como produto do enfrentamento de forças. Construção coerente, aliás, com um "cenário onde já não se debatem (apenas) formas, mas forças"[20], e não somente na teoria literária, à qual Leminski estava muito atento, mas também na historiografia, na filosofia, entre outros saberes.

Mais do que o personagem biografado, mais do que as formas literário-históricas em jogo em sua poesia, são as lutas nas quais ele foi jogado pela vida que aparecem na biografia. O documento oficial apropriado por Leminski deixa de fazer

[20] ANTELO. Raúl. *As imagens como força*. Revista Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

ISBN: 978-85-98711-10-2

parte da longa série de relatórios produzidos por empresas, instituições e governos para se tornar imagem de uma vida marcada pelo conflito. A partir dessa imagem Leminski começa então uma série de narrativas de combate, seja contra o racismo, contra as condições sociais, contra a "Razão" e contra as limitações da linguagem.

Nas palavras de Durval Muniz, "uma história começa por um acontecimento raro, que não está instalado na plenitude da razão, que é cercado de vazios e silêncios, que clama por explicação[21]". É a partir de pequenos acontecimentos poéticos, pequenos gestos de rebeldia, de combate, de lances de dados que alteram o destino, que Leminski conta a história de seus quatro biografados. No caso citado, um poema que dá origem a uma desordem localizada, que se espalha, se multiplica vai gerar uma série de outras pequenas mas intensas desordens: no gosto "refinado" das elites culturais do Brasil, na estética da "prosa medida e rimada" do Parnasianismo, nas mentalidades racistas, no excesso de pudor das práticas artísticas da época, nas confinantes separações entre classes sociais.

Não se deve pensar que a constante preocupação leminskiana com os "contextos", com a descrição dos lugares sociais, dos tempos em que seus biografados viveram seja um indício de um confinamento do acontecimento desviante dentro de estruturas estáticas e condições pré-determinantes. Mais que contextos, são antes campos de batalha que são descritos e analisados, lugares em que acontecem conflitos e nos quais são desferidos golpes, traçadas estratégicas, articuladas táticas, deslocamentos e que por vezes são danificados ou até completamente destruídos pelos próprios conflitos. Esses lugares não apenas interferem no conflito (favorecem mais um ou outro dos oponentes) mas estão, portanto, à mercê daquilo que acontece nele. Os gestos não apenas são constituídos por um determinado tempo e espaço, mas o constituem. As biografias de Leminski falam de práticas, é a partir delas que a organização do texto é construída. É só através do gesto rebelde de escrita da poesia que se pode ver a disciplina de trabalho funcionando para coibir este gesto; é através do gesto desafiador das divisões raciais que estas passam a ser vistas no texto; o gesto que passeia entre

[21] ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final. Passetti. Edson (org.). *Kafka-Foucault, sem medos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004. p.14.

ISBN: 978-85-98711-10-2

diversos gêneros deixa ver a coerção que a poética tradicional exercia sobre Cruz e Sousa e outros poetas da época.

Ao conseguir dar às práticas um lugar que não é nem o do confinamento dentro de padrões de comportamento pré-definidos, nem o da soberania do gesto racional que não respeita qualquer regra, Leminski se sintoniza com toda uma historiografia contemporânea, que também retoma aquelas noções até então rejeitadas de "prática" e "acontecimento", não para restituí-las à posição que ocuparam durante o século XIX, mas para lançar luz sobre demandas contemporâneas.

IMAGENS

Leminski, tanto em sua obra ficcional, que não raro aborda o passado e dialoga com a história, quanto em suas biografias, não busca uma verossimilhança com esse passado através da descrição de fatos, do seu ordenamento em uma linha temporal; não a busca também através da mera organização de acontecimentos dentro de contextos e estruturas; também não a busca através de um método de investigação histórico, cruzando fontes, avaliando possibilidades e plausibilidades, juntando as peças de um quebra-cabeças desmontado pelo tempo. O método de leminskiano, se posso assim dizer, não é baseado na classificação, mas na imaginação, entendendo-a não como mero devaneio, criação mental desregrada, mas como atitude que tem seus procedimentos. Falo de um processo de criação de imagens. Imagens que trazem em um só golpe, juntos, passado e presente, "provocando um curto-circuito no aparato histórico-literário burguês, (transmitindo) uma tradição de descontinuidade[22]".

Nas palavras de Benjamin, é preciso "abandonar a atitude tranquila, contemplativa ante o objeto, para se tornar consciente da constelação crítica em que este mesmo fragmento do passado se posiciona em relação a este presente". Ao invés de um passado descrito a partir de uma verossimilhança factual, Leminski parece adotar a sugestão de Benjamin e romper com esse lugar frio do historiador metódico (não apenas aqueles historiadores novecentistas da "escola metódica", mas todos os que se limitam à

[22] BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Chapecó: Argos, 2002.

ISBN: 978-85-98711-10-2

busca pelo fato), buscando escrever suas histórias, tomando como ponto de partida lugares "rasgados", precários, cheios de "lascas" de passado, lugares em que este último fere o presente, porque emerge repentinamente trazendo de volta incômodos acontecimentos ou restos de algo que se acreditava estar morto. A esse respeito a constatação de que "você, eu sou Cruz e Sousa"; a sobrevivência dos haicais de Bashô nos interstícios da modernidade ocidental; a mensagem de Jesus, que também sobrevive aos inúmeros conflitos nos quais esteve envolvida; e a Revolução da qual participou Stalin (ainda que Stalin, obviamente, tenha participado da revolução, o biografado é Trotski) e que, quando Leminski escreveu, ainda determina uma divisão do mundo em dois blocos [...? a frase está incompleta. “A esse respeito...” o quê? Entendo que está retomando o parágrafo anterior das “lascas de passado que ferem o presente”, mas sintaticamente está incorreto, portanto, sem sentido]. Sem falar no *Catatau*, livro que, a pretexto de abordar o conflito do racionalista Descartes com a realidade indígena[?] e "selvagem" brasileira, trata também do problema da crise da razão, brincando talvez coma ideia de uma origem mítica desta no longínquo encontro entre indígenas e europeus.

Leminski, diferentemente dos historiadores, busca criar imagens em suas histórias. É bem verdade que não se tratam de mitos ingênuos, mas de construções imagéticas sofisticadas, que buscam atar passado e presente. Se Leminski fala tanto sobre paixão, se escolhe seus personagens justamente por aquilo que eles possuem de patéticos, é porque ele vê na paixão um elemento ausente ou raro em nossa atualidade. Considera fundamental reativá-la e seus trabalhos, sejam eles poesias [poemas], romances ou biografias, são uma forma de fazê-lo. Já não é possível pensar uma comunidade, um povo, uma identidade, em que estamos todos na condição de resto, de sobreviventes de um povo que já não existe mais[?]. O princípio da identidade (de povo, raça, religião, classe) já não perturba e mobiliza as pessoas [em que contexto? O Oriente Médio discorda. As identidades de gênero parecem também denegar tal afirmativa]. Estamos, portanto, aptos a testemunhar sobre nossa condição de sobreviventes solitários.

O testemunho é “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos

ISBN: 978-85-98711-10-2

(inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverosimilhança"[23].

A escrita funciona como testemunho não somente de uma realidade descrita no texto, nem de uma experiência vivida nessa realidade, mas das condições em que essa ela foi possível. Experiência de dor, sofrimento, angústia e, ao mesmo tempo, de raiva, ódio e luta. Para além de representar uma subjetividade, essa escrita expressa uma sensibilidade, narra uma angústia daqueles que sofrem, em todas as esferas da vida, com a perda da comunidade [sentido extremamente amplo e mesmo utópico de escrita. De que escrita está falando?]. Quando, por exemplo, Leminski fala dos sofrimentos de Cruz e Sousa, procura tecer uma narrativa que evoque imagens que traduzam uma certa "essência" desses sofrimentos [Leminski essencialista? Em *Metaformose*, afirma: "Não há ser, tudo é mudança"]. Por isso o recurso constante a citações da poesia do próprio biografado e de outros poetas que escreveram sobre ele, já que a poesia é justamente a tradução da existência, das paixões, do sofrer em linguagem [quer me parecer que esta definição é frontalmente contrária à poética de Leminski]. Mas também outros recursos como o constante remeter de Cruz e Sousa à condição de "escravo", mesmo este não tendo experimentado legalmente essa condição. A escravidão como resto:

> O poeta assimilou sua contradição social, étnica e cultural, em nível onomástico, incorporando ao nome negro de João da Cruz o Sousa dos senhores. Cruz. E Sousa. Cruz. Mas Sousa. O nome como marca a fogo da propriedade, uso luso, aliás, os escravos, adotando no Brasil, o apelido de seus proprietários.[24]

Trata-se, sobretudo de um testemunho no sentido em que expressa, em ato, a própria ligação poética e existencial entre Leminski e Cruz e Sousa, uma comunidade sensível e inatual, capaz de conjugar mais de uma temporalidade. Entre os dois, há em comum a paixão, o sofrer, a urgência de se abrir as potências. Não uma identidade, a pertença a esse ou àquele grupo, classe ou raça, esse comum é uma sensibilidade, uma singularidade qualquer.

---

[23] SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura – O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 42.

[24] LEMINSKI, Paulo. Cruz e Sousa. In: *Vida: Bashô, Jesus e Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1998. p. 23.

ISBN: 978-85-98711-10-2

Esse testemunho é criação, uma vez que, se a linguagem não é nunca transparente e a violência, em todo o seu significado, nas marcas que escreve nos corpos, nas singularidades que produz, é inenarrável. Cria-se uma linguagem que, no intuito de, como disse Kafka, "comunicar algo incomunicável", algo que só se pode sentir em seus próprios ossos e que só pode ser experimentado nesses ossos, dá sentido a acontecimentos que de outra forma passariam despercebidos. "Dar sentido através dos nomes aos acontecimentos sem memória é (...) construir linguagens de resistência. Dar nome é trazer a existência o destino individual das vítimas"[25]. E construir linguagens da resistência implica não apenas em descrever aquilo que se sente, mas usar a própria forma (no sentido literário do termo) do texto para potencializar as paixões, as sensibilidades, as perturbações.

Como já foi dito, se as biografias de Leminski se distinguem dos textos dos historiadores é porque ele não procura, como estes, reconstituir o passado da maneira mais verossímil possível, vasculhar as fontes atrás de resquícios de um tempo morto, mas reativar os restos, as sobrevivências dessas vidas cujos corpos já estão ausentes. Não por acaso, no texto de epígrafe que abre o livro que reúne as quatro biografias, ele revela que o motivo da escolha de seus personagens foi justamente a relevância, mais ou menos óbvia, que todos ainda tem no presente do qual fala. De certo modo, é como se as potências que suas vidas carregaram ainda continuassem circulando muito depois da morte dos sujeitos que as encarnaram, afetando ainda outras vidas na atualidade.

O texto sobre Cruz e Sousa pode ser exemplar a esse respeito, já que começa por este desejo explícito de reativar uma força. Ao responder ao pedido de providências do funcionário ubuesco da ferrovia, é como se Leminski quisesse se conectar diretamente com o tempo onde este foi realizado, como se realizasse uma ligação entre ambos, criando um anacronismo, entendido não no sentido pejorativo que os historiadores do *Annales* lhe deram, de imposição arbitrária de um olhar presente sobre o passado, mas como olhar que se lança sobre o passado reconhecendo que se pode fazê-lo a partir de um sintoma. O acontecimento pelo qual o resto emerge para incomodar e provocar um certo mal-estar ou uma suspensão violenta de um tempo

[25] VILELA, Eugenia. Corpos inabitáveis. Errância, filosofia e memória. In.: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 248.

ISBN: 978-85-98711-10-2

presente que se acreditava ser um perfeito fluxo e uma identidade plena, este é o sintoma.

No caso, a tristeza de se sentir a margem, estrangeiro em sua própria terra e a necessidade de se tornar um "acrobata da dor". A irrupção desse sofrimento vêm para perturbar o presente de Leminski e criar uma comunidade entre ele e Cruz e Sousa. Não uma identidade, a história há muito tempo já não permite esse tipo de confusão, esse jogo de espelhos entre passado e presente, esse anacronismo "ruim" em que o presente se projeta arbitrariamente no passado. O que cria a comunidade é justamente esse resto, essa singularidade que já não guarda qualquer pertinência à raça, classe, época, Estado, Direito ou sociedade: uma "dor" que sobrevive através de poemas e que ressurge para afetar e perturbar a harmonia do presente