

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**  
**DOUTORADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

**Vinicius Tobias**

**A PAIXÃO SEGUNDO LEMINSKI:  
PATHOS, RUAH & WU WEI**

JUIZ DE FORA  
2022

**Vinícius Tobias de Souza**

**A PAIXÃO SEGUNDO LEMINSKI: PATHOS, RUAH & WU WEI**

Tese apresentada ao  
Programa de Pós-  
graduação em  
Ciência da Religião  
da Universidade  
Federal de Juiz de  
Fora como requisito  
parcial à obtenção do  
título de Doutor em  
Ciência da Religião.  
Área de  
concentração: Religião,  
Cultura e Sociedade.

Aprovada em 19 de julho de 2022.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Júnior - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Monteiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cícero Cunha Bezerra  
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Joe Marçal dos Santos

Juiz de Fora, 28/06/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Arnaldo Erico Huff Junior, Professor(a)**, em 20/07/2022, às 09:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jimmy Sudario Cabral, Professor(a)**, em 20/07/2022, às 10:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cicero Cunha Bezerra, Usuário Externo**, em 20/07/2022, às 14:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **JOE MARÇAL GONÇALVES DOS SANTOS, Usuário Externo**, em 20/07/2022, às 14:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor(a)**, em 25/07/2022, às 13:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0847567** e o código CRC **64C0811A**.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tobias, Vinicius.

A paixão segundo Leminski : Pathos, Ruah e Wu wei / Vinicius Tobias. -- 2022.  
194 f. : il.

Orientador: Arnaldo Érico Huff Junior

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2022.

1. Religião em Paulo Leminski. 2. Paixão como religião. 3. Religião e Poesia. 4. Ruah. 5. Wu wei. I. Junior, Arnaldo Érico Huff, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, sempre, ao Cerrado. Fonte profunda de raízes, manancial dos meus poucos sonhos feridos pela poluição geral. Transformado em pasto áspero por onde caminham os bois +passivos. Que eu seja digno de ser possuído por sua poesia ancestral.

À minha querida companheira Thaís, por tudo, todo dia a todo tempo! Sigamos navegando juntos!

Ao meu pai e minha mãe, Rafael e Edna, por acreditarem em mim, mesmo não sabendo direito no que sairia daquilo. (Por tudo, também.)

A todos professores do departamento de Ciência da Religião da UFJF. Ao Arnaldo, por sua paixão compartilhada comigo pelo Leminski e pela arte, liberdade e realização do ser humano. Ao Frederico e ao Jonas por me ensinarem a ler filosofia. À Cecília pelo maravilhoso curso de religiões ameríndias. Ao Jimmy pela imersão no mundo hebraico. Ao Clodomir pelas aulas de religiões chinesas e de religião e natureza. Ao Camurça por me receber e me iniciar na CR. À Andreia por me formar professor, e por ser um poço de generosidade. Ao querido companheiro de inquietações noveerísticas Thiago Menezes, pelas conversas mais interessantes do percurso acadêmico que cumpri.

Ao Paulo Caetano, pela inspiração.

Aos meus parceiros de militância poética: ao grande diOli que pude acompanhar a inspiração através do sofrimento, sempre pronto para seguir a diante, a tirar beleza e sabedoria da dor. Ao Ir Go com que, contra todas possibilidades, demos continuidade aos trabalhos do Larvas Poesia. Ao José Carlos Balieiro, que ama o Cerrado tanto quanto eu. À Raisal, por todos nossos anseios críticos e ao Lucas por ser esse sopro perpétuo de desconstrução. Ao pessoal da Editora Capim-Limão, pelo sonho do livro de haicais realizado, valeu Lutrícia e Carlos. E a todo mundo que acompanha meu trabalho como poeta.

Aos membros do seleto grupo de amigos *vêio do rio*. PH, Sérgio, William e Josh. Não ajudaram em nada na tese, mas ajudaram muito na vida e na alegria de não se fazer nada acompanhado de gente que esteja na mesma intenção distrativa. É com vocês que entendi o significado prático de *distráidos venceremos*.

## RESUMO

Este trabalho aborda a questão da religião na obra de Paulo Leminski, poeta curitibano de grande circulação no Brasil e que foi um dos principais nomes da contracultura nacional. O literato participou do movimento da década de setenta que ficou conhecido como *poesia marginal*. A perspectiva desta pesquisa não se resume em elencar as referências religiosas na obra do autor, e nem de defender ideias teológicas apoiadas por sua poesia. Por outro lado, se faz da teologia, das teorias da ciência e da religião ferramentas para abordar aspectos de sua obra, que de outra maneira poderiam ficar ocultos. Apresenta-se então além do que foi diretamente proposto, uma perspectiva de análise de uma obra poética através das áreas englobadas pela ciência da religião.

A partir disso, questionamos quais os valores centrais que movem a poesia de Leminski, considerando-os a ‘religião’ da obra e vetor incondicionado a mover todo o condicionado. Assim, construiu-se um quadro em que 1) Buscou-se a religião como o valor supremo que move todos demais dizeres poéticos, 2) Tomou-se a tessitura poética como uma estrutura, que pode ser medida pela recorrência de temas e 3) E que esta estrutura atua como um funil, recolhendo todos os sentidos para um mesmo *lugar, fenda*. Defendemos então que esse lugar (religião) pode ser tematizado a partir da palavra *paixão*, que em sua polissemia aponta para os temas centrais da poesia de Leminski.

Aponta-se com isso que sua poesia está recorrentemente versando sobre temas relativos à entrega, à possessão, ao não governo de si próprio, e de sofrer as intempéries da vida, etc. Isto é exaltado em sua poesia como a própria grandeza da vida, e toma como modelo comportamental aquele ser que permite que a vida aconteça nela e não se esteriliza, não troca conforto e bem-estar pela vida, pela paixão. Esta perspectiva é uma proposta qualitativa do termo *vida*, que pode ser abordada pela tríade *vida/experiência/paixão*. Além disso, percorremos termos importantes na história da filosofia e da religião cujos sentidos equalizassem a polissemia radical que Leminski dá ao seu tratamento da paixão, como recurso para apontar as maneiras pelas quais a paixão é trazida ao centro por sua poesia. E nos permitissem também entender melhor suas escolhas e apelos. Partindo assim, com *pathos*, à própria raiz grega da palavra paixão, referindo a Aristóteles, como aquilo dos outros que vive em nós a partir da retórica, da linguagem; à palavra *ruah*, o sopro da

vida, o *espírito* da tradição judaico-cristã que compõe de uma maneira muito especial o símbolo do vento, muito recorrente em sua poesia, de maneira assumidamente religiosa; e o *wu wei* daoísta, a prática de agir não agindo, de agir como sendo um fator vazio para que a vida aja no indivíduo, revelando assim um argumento religioso nas abordagens do poeta sobre os temas do *erro* e da *distração*.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski. Paixão como Religião. Religião e Poesia. *Ruah. Wu Wei.*

## ABSTRACT

This thesis deals with the issue of religion in the work of Paulo Leminski, a poet from Curitiba widely known in Brazil, one of the main names of Brazilian counterculture in the seventies and a participant in the movement known as *marginal poetry*.

The effort, however, is not limited to listing the religious references in the author's work, nor to defending theological ideas supported by his poetry. On the other hand, it makes theology, the religious studies and the theory of religion tools to approach aspects of his work that might otherwise be hidden. Thus presenting, in addition to what was directly proposed, a perspective of the analysis of a poetic work through the areas encompassed by the religious studies.

From this, we question which are the central values that move Leminski's poetry, considering them the 'religion' of the work and an unconditioned vector to move all the conditioned. Thus, a framework was constructed in which 1) Religion was sought as the supreme value that moves all other poetic sayings, 2) The poetic texture was taken as a structure, which can be measured by the recurrence of themes and 3) And that this structure acts as a funnel, collecting all the senses to the same place, crack. We then argue that this place (religion) can be thematized from the word passion, which in its polysemy points to the central themes of Leminski's poetry.

It is pointed out that his poetry is recurrently dealing with themes related to surrender, possession, non-government of oneself, and suffering the storms of life, etc. This is exalted in his poetry as the greatness of life itself, and he takes as a behavioral model that being that allows life to happen in him and does not sterilize himself, does not exchange comfort and well-being for life, for passion. This perspective is a qualitative proposal of the term life, which can be approached by the triad life/experience/passion. Furthermore, we cover important terms in the history of philosophy and religion whose meanings equalize the radical polysemy that Leminski gives to his treatment of passion, as a resource to point out the ways in which passion is brought to the center by his poetry. And also allow us to better understand their choices and appeals. Thus, starting with *pathos*, from the Greek root of the word passion, referring to Aristotle, as that of others that lives in us from rhetoric, from language; to the word *ruah*, the breath of life, the spirit of the Judeo-Christian tradition that composes in a very special way the symbol of the wind, very recurrent in his poetry, in an openly religious way; and the Daoist *wu wei*, the practice of acting without acting, of acting as an empty factor for life to act on the individual, thus revealing a religious argument in the poet's approaches to the themes of error and distraction.

**Key-words:** Paulo Leminski. Passion as Religion. Religion and Poetry. *Ruah. Wu Wei.*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
O APOCALÍPTICO E INTEGRADO LEMINSKI.....	1
A PAIXÃO COMO RELIGIÃO EM PAULO LEMINSKI: HIPÓTESE E ESCOPO.....	9
PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....	17
<b>CAPÍTULO 1 – A LUNETAS E O CACHIMBO.....</b>	<b>26</b>
1.1 MUDANÇA DE PERCEPÇÃO.....	30
1.2 “AS CINZAS DESTE FIO DE ERVAS”.....	41
<b>CAPÍTULO 2 – A PAIXÃO ANIMAL.....</b>	<b>49</b>
2.1 “OS SINTOMAS. OS SINTOMAS TOTAIS, OS SISTEMAS DE TUDO”.....	49
2.1.1 “ILUSTRE REPRESENTANTE DA FAUNA LOCAL, CUJO TALENTO EM NÃO FAZER NADA CHEGA A SER PROVERBIAL”.....	54
2.1.2 “QUEM SOU EU SE ESSE TAMANDUÁ EXISTE?”.....	65
2.2 A POSSESSÃO PELO DEMÔNIO ‘LINGUAGEM’.....	75
<b>CAPÍTULO 3 – “MOINHO DE VERSOS / MOVIDO A VENTO / EM NOITES DE BOEMIA”: A DINÂMICA DA PAIXÃO.....</b>	<b>86</b>
3.1 “SE TRANS FOR MAR”.....	88

3.2 OS DEUSES DA MUTAÇÃO.....	93
3.3 “UM DEUS TAMBÉM É O VENTO”: RUAH.....	103
3.3.1 風の風流(FU NO FURYU) – VENTOS AO VENTO.....	111
<b>CAPÍTULO 4 – “NUVENS DE EQUÍVOCOS”: VIDA/ EXPERIÊNCIA / PAIXÃO.....</b>	<b>118</b>
4.1 SABEDORIA: A ARTE DE, MORRENDO, APRENDER A DAR CONSELHOS.....	121
4.2 “DISTRÁIDOS VENCEREMOS”: AGIR NÃO AGINDO.....	139
<b>CAPÍTULO 5 - “EU QUERIA TANTO / SER UM POETA MALDITO”: A REALIZAÇÃO DO MITO ROMÂNTICO PELO PADECIMENTO.....</b>	<b>150</b>
5.1 “TODO DANO É BENDITO”.....	156
5.2 “NUM NAUFRÁGIO CLANDESTINO”: PAIXÃO COMO DESEJO.....	165
CONCLUSÃO.....	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	180
ANEXOS.....	184

## INTRODUÇÃO

### O APOCALÍPTICO E INTEGRADO LEMINSKI

Oswald de Andrade dizia que a massa ainda comeria o biscoito fino que produzia. Nunca aconteceu<sup>1</sup>. Entretanto, o poeta abre uma perspectiva que se torna paradigmática na poesia brasileira, não só porque reverberou o modernismo mundial, mas também porque fez deste renascer moderno um ponto de encontro entre o popular, através da linguagem, e o erudito, a partir da forma poética. Como a linguagem característica da poesia depois de Oswald é o modo do falar cotidiano, há um certo festejar da brasilidade, em toda sua complexidade, que é encenada pela poesia. Embora a massa não tenha comido seu biscoito, que tinha um cheiro gostoso, mas era em certo ponto artificial de pensamento civilizacional. A estética que se cria naquele momento é até um hoje uma tradição que não subverteu seus princípios e foi isso que possibilitou o estabelecimento de uma perspectiva poética muito dialógica com a vida vivida no Brasil. Logo, esta perspectiva poética ganha uma aliada poderosa para seu fortalecimento e realização de seu papel de trabalhar culturalmente a vida social e espiritual do país, com aspirações esotéricas na relação dialógica com o globo: a canção popular.

Se a profecia-trocadilho da massa e do biscoito não se realizou, outra acabou por acontecer: aquela que dizia que ainda chegaria o dia da poesia dos pobres. Chegou. No tempo de Oswald, a poesia ainda era um patrimônio da elite. Uma elite visionária que estudava na França, passava temporadas em Paris e fazia excursões estéticas a Ouro Preto, a fim de buscar as origens dos estilos brasileiros. A mesma elite que tinha ideias de vanguarda, sobre a estética e a civilização, que nos libertavam dos padrões europeus e que criava uma rede de valores estéticos brasileiros correspondentes ao tempo e à formação multicultural e mestiça do país. Atitude que serviu como base dialógica, de um ufanismo aberto às influências externas para o enfrentamento da colonização cultural norte-americana no futuro.

Paulo Leminski (1944 – 1989), poeta curitibano, filho dessa tradição e um dos novos nomes de uma de suas novas perspectivas, que podemos chamar de poesia marginal, é no Brasil talvez a ponta de iceberg mais visível dessa mudança de horizonte

<sup>1</sup>As referências de contextualização de Oswald de Andrade, e suas “previsões para o futuro da poesia”, são tecidas tendo como referência o texto *Uma poética da radicalidade*, em que Haroldo de Campos delinea a perspectiva revolucionária no poeta (1990).

cutultural que vêm com a democratização dos bens culturais. Que é o que permite, em certa medida, que alguns não membros da elite tenham acesso à educação, ao estudo de línguas, dos clássicos... E com esse acesso, pode vir também esse tipo de pretensão ousada, grandiosa, e sem a menor perspectiva a curto e médio prazo de se transformar em dinheiro que é a poesia. Leminski, que não fazia parte da elite tem que lidar ao mesmo tempo com as contradições eruditas que se impõe nesse caminho e com o aluguel que vence ao fim do mês; com a leitura em latim em curso e com o trabalho formal de carteira assinada, e mais, com a criação de um personagem genioso para si mesmo que o destaque da massa de assalariados.

Se pensarmos no biscoito fino que Oswald queria que a massa comesse, não em termos de suas poesias em si, mas em termos da criação de uma perspectiva poética, é possível afirmar que a massa comeu sim seu quitute. Mas, poderíamos dizer que comeu essa estética com os poemas de Leminski. Este tipo de identidade trabalhadora (Leminski trabalhou como profissional liberal a maior parte de sua vida, como professor de cursinho e marqueteiro), próxima da grande maioria dos brasileiros, deixava o tempero do biscoito fino (a coloquialidade das preocupações ordinárias e o jeito brasileiro de falar) menos artificial.

A poesia costuma ser vista pelas editoras como um acessório de luxo, aquilo que menos vende, que ninguém demanda. Tendo como exceção uma minoria barulhenta, mas bem pequena. Por isso, “Poesia não vende” foi por muito um jargão comum que emanava das editoras e que tornava a poesia um gênero quase de guerrilha, de escolha, de levante. Algo completamente desconhecido da massa, uma brincadeira de poucos. Até que em 2013, o livro *Toda a Poesia*, lançado pela Companhia das Letras, reunindo os livros de poesia de Paulo Leminski, vendeu 36.311 exemplares e foi uma surpresa, encontrando-se na lista dos mais vendidos entre as robustas vendas dos escritores de língua inglesa (Dan Brow [*Inferno*], John Green [*A culpa é das estrelas*], E. L. James [*Cinquenta tons de cinza*], J. K. Rolling [*Morte Súbita*], e R. R. Martin [*Guerra dos Tronos*]), além de ser o livro de autor brasileiro mais vendido do ano<sup>2</sup>.

Isso o colocou como um dos poetas que mais influencia a poesia na atualidade, assim como o mais conhecido. Por isso, tornou-se modelo de poeta, do que se espera de poesia e também que influencia um ambiente que é surpreendente inchado, apesar da

2. A lista, na verdade, só tem dois nomes brasileiros, o que diz muito sobre o padrão de leitura nacional, são Leminski e Fernanda Torres, ela com o romance *Fim*. O Autor é o único da lista a ter um livro de poesias entre os mais vendidos.

<https://www.publishnews.com.br/ranking/anual/5/2013/0/0>

pouca circulação, que é estrutural, da poesia: os poetas de autogestão, ou pequenos poetas. Ele institui e difunde a forma haikai na poesia brasileira, em um estilo que é muito imitado, marcado por trocadilhos e brincadeiras sobre um fundo existencial, ou seja, profundamente reflexivo e informado, o que obviamente é mais difícil de imitar.

O estilo de Paulo Leminski torna-se em certa medida um dos paradigmas dominantes da poesia brasileira da atualidade e pivô essencial para uma larga compreensão, em termos de poesia, de qualquer discussão sobre o tema que se leve a sério. Isso torna também o estudo da religião em Paulo Leminski uma parada obrigatória para a construção do debate sobre poesia e religião no Brasil. Isto porque uma das coisas que mais salta aos olhos, e é visto com fetiche pelos fãs, é o sabor zenbudista que exala de seus haicais, poemas e elucubrações. Então há um apelo que vem da citação de uma tradição religiosa em seus poemas, além de o próprio prestígio contraditório da obra leminskiana ser ponto de toque para esse campo de estudo.

Com “prestígio contraditório” me refiro ao lugar *integrado* que a poesia de Leminski acaba de ocupar, fruto em parte de algum abandono do hermetismo e permissividade para a brincadeira descontraída dentro de seus poemas. Enquanto há um enorme interesse por meio de grupos de identificação a partir da contracultura da qual Leminski foi um ator. Há também aquele lugar sempre *apocalíptico*<sup>3</sup>, assumido por uma marginalidade extremada, que tende à erudição desconstrutora, e considera que Leminski diminui sua poesia em prol da legibilidade da massa e se curva à facilidade das formas, instituída pela indústria cultural e que tem a audácia de posar na foto como alguém anti-sistêmico. Além, é claro, da erudição pura e simples que sempre vai existir, que pode até apreciar alguns de seus *caprichos*, mas acha seus *relaxos* mais despreocupados – como em alguns poemas-piada em que o poema se resume à piada – puro mau gosto.

Um dos problemas da posição muito fixa entre os apocalípticos é a automática desclassificação de tudo que alcança um público mais amplo. Paulo Leminski buscou

3 Usando aqui para visualização do meio ambiente cultural, das categorias de Umberto Eco (2008), apocalípticos e integrados, em que segundo ele se dividem os artistas frente a indústria cultural. Os integrados surfam nas tendências, enquanto os apocalípticos ficam à sua margem, procurando traçar um caminho próprio, e sendo tomados por um patológico pessimismo frente as formas culturais. Os integrados atuam somando à indústria cultural, enquanto os apocalípticos se ocupariam de desacreditá-la como alienação. O meio-termo entre os dois é o que o autor chama de pessoas de cultura, infiltradas dentro do esquema da indústria cultural, que ao haver brechas (lucros, sobra de verbas para investimento) inseriria materiais artísticos autênticos em suas cadeias de produções e distribuição. Por obras de arte autênticas ou integrais entende o autor por materiais estéticos não pensados para suprir qualquer necessidade do mercado consumidor, que se caracterizam por serem frutos apenas da paixão do artista e de seu desejo de significar.

sim alguma facilidade, mas se pensarmos que parte daqueles poemas foi escrito nos oito anos em que ele se ocupou da escrita de *Catatau* (2012/1), livro vanguardista de pura experimentação da linguagem, talvez possamos ver os poemas como uma expressão genuína do poeta. E que não se afastam dos princípios de coloquialidade, de atenção ao modo de falar popular, que estão presentes, por exemplo, em Oswald, Manuel Bandeira e Drummond, autores nunca questionados por seus momentos de descontração, em parte, por conseguirem também um prestígio máximo como poetas da nação. Não só por estarem a salvo deste debate pela distância à mentalidade contracultural dos anos 60 e 70, que traz a exigência aguerrida de apocaliticismo com ela. Mas também porque talvez haja outro grande motivo: nunca terem sido intensamente lidos pela massa como Leminski foi.

Após conhecer a poesia que sai naturalmente de Leminski, pode-se pensar no *Catatau*, sua prosa-poética de estreia hermética e vanguardista, como uma manobra de marketing, área em que trabalhava, chamando todas as atenções para si, com um romance ilegível para as pessoas, mas o tipo de coisa que todo crítico erudito (divulgadores de seu nome) adora falar. Não que esteja sugerindo que a obra não faz parte da organicidade de seu estilo, mas, seguramente, o hermetismo era uma parte menos necessária, uma vez que ele a suavizou em sua poesia e não teve sucesso nas suas demais prosas, ainda que elas sigam pelo mesmo caminho. Prova disso é que o poeta renegou um romance diante do fracasso perante a crítica (*Agora é que são elas*, 2012/2).

Mas para além dessas mesquinhas – as de saber se as brincadeiras são ou não genuínas para só depois se permitir a gostar dos poemas de Paulo Leminski – este lugar contraditório parece ser natural aos agentes contraculturais, e o modelo é o rock inglês que foi o grande divulgador da boa nova contracultural. Um exemplo é os Beatles, nada mais contracultural, nada mais massificado. Ou mesmo Pink Floyd, que desloca ao longo da história seus ouvintes preferenciais de hippies tomando ácido, para executivos viajando em highways dentro seus carros tamanho-família. A contracultura foi um fenômeno de massa, um fenômeno de consciência perante a potencial alienação provinda da indústria cultural e, importante para nós, porque é uma porta hermenêutica para concepções de vida (religiões) não ocidentais. Daí começa a popularização e a assimilação, bem como a bricolagem junto a outros referenciais, dos pensamentos vindos do oriente e dos povos indígenas.

Quanto à relação entre a religião e a poesia de Leminski, até mesmo pelo fetiche de muitos leitores, há o destaque pela sua própria poesia do zen-budismo que já foi citada e que parece ser o objeto óbvio de estudo relacionado à religião neste escopo (que vai deixar as referências à origem cristã de sua poética marcar sua escrita de modo mais sutil – mas que em alguns momentos vem de forma forte à tona. A sutileza das referências cristãs talvez seja feita pela consciência crítica dos pares ateus e anticristãos, abundantes tanto na contracultura quanto no ambiente comunista).

Por isso, tomar o zen-budismo como a religião em Paulo Leminski é um reducionismo, porque a frequência e a citação de uma religião podem demonstrar um interesse, uma tendência e um horizonte. Mas, o que torna uma ideia importante ao ponto de considerarmos ela como a religião que anima a obra (esse critério será escrutinado na última seção desta introdução, sobre metodologia) é a centralidade na estruturação de seu estilo. Assim, o zen-budismo pode ser considerado um vetor importante da construção religiosa presente em sua obra, mas não parece demonstrar ser o centro religioso ali. Ao contrário, vamos propor que o zen-budismo é parte integrante de uma *concepção religiosa própria* do autor que assimila alguns de seus princípios, porém, acaba sendo maior que a tradição em seu esquema estético, isto é, está presente uma concepção religiosa pós-tradicional que contém zen-budismo, além do cristianismo e outros tantos elementos.

Antes, entretanto, de desaguar no tema da religião e permanecer nele pelo resto da tese, é importante terminar a análise inicial da posição que o autor ocupa no meio ambiente artístico brasileiro.

Usamos anteriormente alguns exemplos que ganharam o mundo para pôr em tema a contracultura, que vêm do pop musical, para mostrar que grandes ícones indiscutíveis da contracultura são palatáveis para as massas. O que por vezes é assimilado na sua convivência e pasteurização da obra, no entanto, é importante ressaltar que há também filões destas vertentes artísticas que se mantêm ainda hoje nas mais densas sombras. Afinal ouviremos centenas de vezes “Wish you were here”, Pink Floyd em seu estado *fácil* ou *pasteurizado*, executado nos botecos, pubs, formaturas, programações radiofônicas e trilha musical cinematográfica, mas não ouviremos muito “Atom heart mother”, que possui a mesma estética em seu estado *integral*. Todavia, ainda sobre toda a contradição mesquinha, que se ocupa de pensar se Paulo Leminski se rendeu ou não à estética da indústria cultural para alcançar seu sucesso, e o que pensava Leminski sobre toda esta discussão, é importante se atentar para dois documentos

textuais do autor que vêm de sua relação com o mundo musical, palco preferencial deste tipo de tensão entre integrados e apocalípticos na contracultura.

A primeira é a defesa da marginalidade e da independência de Itamar Assumpção, quando este lança seu disco *intercontinental! quem diria! era só o que faltava!!!* (1988) que não só é distribuído pela gravadora Continental, mas também comemora o fato em seu próprio título, depois da dura batalha de gravação e distribuição independente de três LPs, quando tudo isso custava muito dinheiro. Itamar Assumpção foi um músico e compositor de São Paulo, que também trabalhou com teatro em Londrina, e que, ao lado de Arrigo Barnabé, criou os primeiros fatos da corrente musical que veio a ser chamada de Vanguarda Paulista. Cujas marcas estéticas são a fusão de musicalidade erudita com a linguagem popular ou da cultura pop, especificamente no caso do Itamar, a ópera ou o teatro + linguagem dos marginalizados expressa no samba, por exemplo. Itamar inaugurou lançando seu primeiro disco, o *Beleléu, Leléu, Eu*, em 1980, mesmo ano de lançamento de *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé.

Reconhecido como um dos líderes no movimento, depois de oito anos de gravação independente, Itamar já tinha a notoriedade como principal nome entre a música marginal, maldita, apocalíptica e de vanguarda. Pode não ser muito conhecido, contudo, é extremamente valorizado pelo nicho especializado de consumidores, que detém certa autoridade, a ponto de fazer gravitar em torno de suas preferências muitos dos debates estéticos do país. Até hoje Itamar goza de algum desconhecimento, que é seguido do espanto para quem o ouvinte apocalíptico apresenta a discografia, por conta da surpresa causada pelo poder de sua obra musical e da falta de publicidade dela.

Entretanto, depois de ganhar essa notoriedade ímpar entre os apocalípticos, em 1988, Itamar sente que pode perder ou fragilizar essa base de fãs caso sua relação com a gravadora seja interpretada como uma “venda ou rendição ao sistema”. É basicamente isso que a apresentação de Paulo Leminski faz: responde a quem possa pensar nesse sentido e dá outra linha interpretativa para o fato. O texto de Leminski que pode ser lido na íntegra no primeiro tópico dos anexos<sup>4</sup> se constrói entre esta mesma tensão que atualmente a obra Leminskiana enfrenta. Afinal, os consumidores da cultura marginal acharão ali uma voz que “afine o coro dos descontentes?”, como diz o próprio Itamar em outra canção, ou ele se vendeu?

4 Página 191.

O argumento de Leminski é estético. Chama a atenção de que só se pode pensar que Itamar se vendeu a quem não se relaciona com seu material musical. Sua estética é marginal, e ela não muda por ser financiada por uma grande gravadora, sua música tem *verdade* e abre horizontes antes inimagináveis. Nos termos de Eco (2008), Leminski diz que a obra continua integral, mesmo sendo mediada pela indústria cultural

O contrário acontece em relação a Walter Franco, Leminski tinha grande reverência ao compositor de *Ou Não* (1973), a ponto de colocá-lo em uma espécie de *credo* estético, junto com outras referências que incluem Caetano e Décio Pignatari<sup>5</sup>. E Walter fez por merecer. *Ou não* é um dos discos mais corajosos, esteticamente falando, da música popular brasileira. Ele segura a disposição de integralidade total da obra, inclusive nutrindo-a de silêncio e ruído na mesma, ou até maior, proporção da música, talvez o disco de música brasileira que mais tenha registrado silêncio em suas ranhuras. Quase uma obra de canção minimalista, eletroacústica, circular, concreta, que põe a religiosidade orientalista de uma maneira processual e madura, que aprende radicalmente com John Cage e que não fica em nada devendo para os maiores nomes da música experimental.

Com o lançamento de *Respire Fundo* (1978), Walter Franco cai na concepção de Leminski, que se revolta com o que ouve, considerando o disco um total desserviço à estética que era buscada em seu tempo. Acontece que *Respire Fundo* é um álbum fácil, já se percebe nele um ‘abrir de jogo’ de suas referências religiosas. A musicalidade é marcada pela influência pasteurizante dos produtores, aquela bateria alta, seca e sem profundidade que vai marcar os anos 80, em canções padrões e diretas de um modo doído, em que as inventividades parecem brincadeira de criança, pois o álbum é meloso. Diante disso, Leminski escreve uma longa carta a Régis Bonvicino (1992, p. 80-87), em tom de revolta, desabafo, desfiliação e desprezo pelo compositor. Repare, não é apenas uma opinião de que ele errou, é a de que *se vendeu*, de que *se entregou*. O poeta considera que depois daquele disco Walter se perderia, que daquele ponto em diante o compositor estava fadado a “continuar pondo água no velho café como outros / administradores do latifúndio improdutivo de uma fórmula” (LEMINSKI, 1992, p.82).

Historicamente, a leitura de Leminski estava correta, porque Walter Franco foi com *Ou não* (1973), em termos de experimentação, com muito êxito onde nenhum outro músico tinha se atrevido a ir até então (*Clara Crocodilo* só sairia em 1980, e

5 O poema pode ser lido seção 2 dos anexos. Página 192.

*Araçá Azul* (1972), de Caetano, pode ter a mesma carga experimental, mas é muito menos expressivo e representativo, tanto que é ofuscado pela grandiosidade de outras tantas obras de Caetano). Aquela posição era difícil de ser mantida, surfando em um ambiente cultural aberto à música experimental, a indústria até poderia sustentar o *Ou não* em 1973, mas precisaria criar a imagem corrente do cantor popular a tocar nas aberturas das novelas para manter seu trabalho vendível.

O fato é que Walter Franco investiu sua vida em ser cantor.

A indústria também não sustentou por muito tempo Arrigo Barnabé, apenas mais um disco, o *Tubarões Voadores* (1984). Mas, Arrigo não investia todas as suas fichas na música, se tornou um acadêmico, e estando bem empregado pôde se dar ao luxo de trabalhar apenas com música experimental. Diferente também de Itamar, que investe todas as suas fichas na música, mas quando entra para uma gravadora é um artista maduro, que pode manter a sua estética, mesmo quando faz concessões. Walter Franco ao inaugurar em uma gravadora depois das suas performances nos festivais de cultura tem que negociar. Entretanto, é visível que seu impulso artístico integral é experimental, e cada vez que tenta tornar mais palatável sua música, piores coisas produz. Coisas que não agradam nem mesmo o público apocalíptico que o mantinha, e também não é consumido pela massa. Walter Franco tinha encontrado logo o beco-sem-saída de sua estética, mais dois discos e sua carreira na gravadora teria fim. Depois destes, o último em 1982, seria esquecido. Em 2001 ele lança um disco independente, ótimo, aliás, mostrando como a canção dele é forte em seu estado integral, mas é tarde demais, ele não pode mais se reerguer.

O importante aqui é o julgamento de Leminski sobre este movimento mais do que a história de Walter Franco. Contudo, gostaria de marcar que mais do que o discurso apocalíptico com o qual Leminski arroga em sua carta, é preciso olhar a trajetória em perspectiva e entender que as contradições são intrínsecas à indústria cultural, e ao difícil papel de quem tem coragem de fazer arte mediado por ela, ou seja, com perspectivas de ser *consumido* – em todo duplo sentido que essa palavra tem – e impactar o meio artístico. Tanto a decadência de Walter, quanto a ascensão de Leminski (que se consuma de fato depois de morto) guardam contradições análogas e uma coragem trágica. Afinal, quando se é suportado pelo rude campo apocalíptico contracultural, que com um resquício decadente do romantismo, enaltece o abuso de álcool e drogas, alguém que tenha tendência para o alcoolismo tem alguma chance de procurar sua cura? Alcoolismo esse que acabou matando precocemente Leminski. Não

há ausência de mácula na relação com a indústria cultural. Dentro e fora, ser artista com pretensões de público é doído, e o artista integral, ao negociar com a indústria cultural sempre é ferido de morte, seja na vida pessoal, seja na estética. Ambos são difíceis, mas quem aposta toda sua vida na arte pode preferir ferir seu corpo à sua obra.<sup>6</sup>

No fim, depois da morte de ambos, Leminski muito precocemente, os dois artistas permanecem no horizonte apocalíptico, com a diferença que agora Paulo Leminski, a partir do sucesso da campanha publicitária de 2013 feita pela Companhia das Letras, é considerado pelos membros mais extremados desse campo (diante dos quais os demais apocalípticos costumam ceder) um poeta fácil, integrado, que se vendeu às facilidades do sistema. Enquanto Walter Franco é considerado por eles obscuro, genuíno, integral, com trajetória trágica, o que prova sua autenticidade e luta contra a indústria cultural, que o expeliu do sistema.

Ante a isso, tudo o que fica é a opção deste trabalho de julgar a obra pela obra, sem se importar, em demorado, se ela é lida ou não. E veremos que há razões estéticas, filosóficas e religiosas para a facilidade em seu estilo. O que pode sugerir que abrir mão da erudição, por vezes, faz parte de sua mensagem e de seu ideário religioso (discutiremos como as influências daoístas, que orientam um abandonar da erudição, marcam a obra de Leminski no quarto capítulo). Repetimos junto com Leminski, quando este argumentava pela manutenção da marginalidade de Itamar Assumpção, lá no encarte que reproduzimos na primeira nota dos anexos: Leminski depende ou independe? Depende.

## A PAIXÃO COMO RELIGIÃO EM PAULO LEMINSKI: HIPÓTESE E ESCOPO

A hipótese deste trabalho é inspirada por duas reflexões acadêmicas, a primeira e mais originária, do Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Júnior que é o orientador desta

<sup>6</sup> A regra de que a indústria cultural “sempre fere os artistas integrais de morte” tem, como toda regra, suas exceções que a comprovam. Nesse meio ambiente, ele é representado, por exemplo, por Caetano e Gil, que servem como para-raios. Não se pode acusar às gravadoras de não medirem arte, pois os dois estão lá, pela superexposição o público acostuma à estética e os torna fetiches. A grandiosidade desses artistas ofusca toda a massa de artistas integrais que se digladiam por pouca atenção fornecida pela indústria cultural que tem, como diz Itamar Assumpção em *Prezadíssimos Ouvintes* (1983), “(...) ficar na fila / aguentar tranco na esquina / ainda por cima a lotação” em um ambiente que “parece futebol mas é música”.

pesquisa, quando no primeiro semestre de minha caminhada pela Ciência da Religião – em 2015, cursava a especialização em C.R da UFJF – chamou a atenção em uma de suas aulas para o papel da figura do *vento* nos poemas de Paulo Leminski. O professor dizia que essa imagem poética aparecia em momentos em que os poemas se elevavam à transcendência, e que estavam relacionados com a experiência religiosa. Isto se remeteria à imagem bíblica do vento como o anúncio da ação do Espírito Santo nas pessoas. Assim, ainda de acordo com o docente, Leminski renovaria a imagem cristã com uma radicalidade não dogmática da experiência com o sagrado, o que se relacionaria com sua biografia, pois o poeta foi iniciado na vida intelectual ao estudar com 13 anos no mosteiro de São Bento, em São Paulo, além de, é claro, escolher Jesus como um dos seus quatro heróis biografados na coleção que chamou de “*Vida*” (2013/2). Esta percepção despertou-me uma vontade de reler a poética Leminskiana.

O capítulo 3 será dedicado ao estudo da imagem cristã na poética central em Leminski, o que me surpreendeu enquanto leitor, que conduzido pelas imagens religiosas mais explícitas e levado por um interesse pessoal tendencioso, costumava ver Leminski como um poeta zen, apesar de pós-tradicional. O que chamou mais atenção à época era que a leitura dos poemas de transcendência não contrastava nem um pouco com aqueles em que a referência ao zen-budismo era mais explícita. Então ficou a impressão de que a religião em Paulo Leminski conjugava esses fatores, e que em sua obra eles se encontravam perfeitamente harmonizados.

Nesse tempo não sabia como se considerar essa relação, Leminski era zen e cristão? As religiões eram apenas horizontes referenciais eruditos, ou diziam algo mais profundo sobre seus próprios pensamentos religiosos? Uma perspectiva de abordagem se tornou mais clara quando, em 2019, antes da qualificação deste trabalho, enquanto me ocupava de outro tema de pesquisa, entrei em contato com o relatório de pós-doutorado de Claudio Willer publicado pela editora L&PM em 2014 sob o título de *Os Rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*.

O ensaio tem por objetivo analisar a religião na obra de Jack Kerouac, autor considerado o pai da Geração Beat, movimento estético/literário americano que precede o movimento hippie e que é considerado o alvorecer da contracultura. Jack Kerouac (1922-1969) apresenta em sua obra uma situação religiosa semelhante a encontrada em Paulo Leminski: uma espetacularização do budismo (que nele não é o zen, mas o mahayana tibetano) sob um catolicismo orgânico de formação, que jamais se furta de deixar suas profundas marcas, nem mesmo em *Os Vagabundos Iluminados* (2006),

quase que um evangelho do budismo beatnick. Característica que também emerge em sua biografia de Buda, *Despertar: uma vida de Buda* (2011), em que a primeira tarefa que empreende é relacionar Buda com Jesus, o colocando com 12 discípulos. O que é inverídico segundo a tradição, haveria milhares, e que se confirma mesmo pela presença da seguinte oração budista como epígrafe (escrito por Dwight Goddard no mosteiro de Santa Bárbara) “Adoração a Jesus Cristo / O messias do mundo cristão / Adoração a Gautama Sakyamuni, / O corpo e aparência de Buda.”

Ante a essa dupla pertença, Claudio Willer (2014) toma um caminho interessante e acertado, considera a religião em Jack Kerouac algo orgânico, ou seja, presente no todo de sua obra e único. De acordo com Willer a religião expressa na obra de Kerouac não é católica, tampouco budista, mas algo próprio, criado por ele, capaz de possuir emanções tanto no catolicismo quanto no budismo e que permaneciam na biografia religiosa do autor, marcada pela conversão ao budismo, e uma desconversão em favor do antigo catolicismo no fim da vida.

Mas se a religião da qual se refere à obra está para além das tradições, embora as considere em dialogia; se a obra como ela se apresenta não é nem cristã, nem budista, apesar de se referir a essas religiões o tempo todo; é preciso apresentar, a partir do estudo da obra, uma formulação religiosa própria do autor. Nesse pivô, que chama as tradições para sua potencialização, encontrar-se-ia a religião do autor. Essa descrição é o maior ganho da proposta de Willer, por este caminho se percebe o que há de também profeta na vida do escritor, e saímos ao final do trabalho com uma proposta de perspectiva religiosa que pode ser considerada como uma espécie de "teologia literária”.

Para chegar a este termo, do que é religiosamente próprio do autor, Willer lança mão da comparação, tanto que sua referência na *Ciência da Religião* é Mircea Eliade (seu pós-doutorado é em Teoria Literária e Literatura Comparada). Segue então o seguinte procedimento: 1) Encontra no mundo religioso um movimento em que a libertinagem é justificada e buscada religiosamente pela pobreza, a heresia do *Espírito Livre*, movimento cristão do norte da Europa que vigorou entre os séculos XIII e XIV, e que superava as proibições papais pela justificativa de que o reino de Deus aos pobres (que eram) pertencia, e desta forma, tomados pelo Espírito, podiam pecar e fazer sexo à vontade, para além das uniões matrimoniais. 2) Estabelece os paralelos, principalmente o mantra encontrado em *Visões de Cody*, “Tudo me pertence, porque eu sou pobre” (in WILLER, 2014 p. 139), e todas as formulações em que o sagrado autorizasse os

pecados carnavais. 3) Encontra um termo de categorização de movimento religioso, “anarquismo místico”, que visa dar conta de uma espécie de perspectiva religiosa que seria comum tanto ao movimento beat quanto à heresia do Espírito Livre, o que coloca esse movimento literário (que se transformou em um estilo de vida, é sempre bom lembrar) na história comparada das religiões enquanto a considera atualizadora desse *tipo* de religião.

Não quero me alongar muito nas conclusões particulares de Willer, mas dar atenção para o resultado prático de sua proposta que é permitir dizer academicamente: “a religião em Jack Kerouac é o *anarquismo místico* em seus termos”. O horizonte de um resultado como esse permite usarmos uma validação interna para as afirmações e construções religiosas na obra literária estudada. Além de reconhecer uma proposta religiosa própria, em que as contribuições da tradição sejam constitutivas, mas exerça seu poder simbólico a partir da religião do autor mais do que considerar as referências religiosas de forma particularista. E é este resultado, através de outro método, a ser escrutinado na próxima sessão, que queremos reproduzir, tendo em vista todos os ganhos que ele envolve.

Tocado pelo horizonte hermenêutico criado pelo Willer logo veio à mente a definição de *paixão* dada por Leminski em uma conferência chamada “*Poesia: A paixão da linguagem*” (2009). Leminski formula assim *paixão*: “é o lado *yin* do verbo fazer”, o lado escuro da ação. Fazer seria *yang*, ativo, luminoso, enquanto o lado *yin* seria objeto de uma ação que acontecesse à pessoa. A perspectiva de *pathos* (na qual nos ocuparemos ao longo da tese) conjuga tanto a imagem do vento (*ruah*), ação de algo externo, Espírito Santo, que se envia às pessoas e as move, como também a imagem daoísta do *wu-wei* (não agir), de forma que o Dao (caminho natural) possa agir no ser humano quando ele abstém de forçar os movimentos ao seu redor. O tratamento do tema da *paixão* que Leminski dá ao longo de sua obra não só conjuga as referências cristãs, zen-budistas, daoístas e xamanistas que o autor mobiliza, como joga luz acerca de toda a sua poética, movendo, até mesmo, poemas que parecem estar por demasiado afastado de qualquer sagrado, tornando-se assim um tema de suma importância.

Desta forma a hipótese está levantada, elegendo um termo após estudo prévio, que aponte para a natureza da religião na obra do autor, então: *o tema da “paixão” poderia representar a religião presente na obra de Paulo Leminski?* Essa pergunta, como toda hipótese, tem o papel de propor questões que a confirmem ou não, já antecipando a conclusão que se espera encontrar e conduzindo a argumentação e a

análise em seu horizonte. Segue-se então a tarefa de contextualizar sobre o tema da paixão traçando o seguinte itinerário, que percorremos de forma conjugada durante a tese, que é a definição do termo paixão e ao que estamos nos referindo com a palavra. Além da possível presença da matiz que compõe a palavra paixão em nosso entendimento na obra Leminskiana, de forma central e mediando as relações com o sagrado.

A história do termo paixão remonta à filosofia grega, ao termo *pathos*. Enquanto Platão, em *Fedro*, descreve as paixões como dois cavalos arredios, que ao puxar uma carroça à beira do precipício devem ser governados pelo cocheiro que é a razão. Aristóteles<sup>7</sup> (2000) considera as paixões como mais constitutivas do ser humano, não sendo algo que apenas se deva combater. Entretanto, como já se pode perceber, Aristóteles não usa o termo no singular, existem as paixões (cólera, calma, amor, ódio, temor, confiança, vergonha, impudência, favor, compaixão, indignação, inveja, emulação e desprezo) que são os motores da ação humana, que se relacionam ao julgamento do outro sobre o ser e também na retórica, momento em que ela pode ser conduzida.

Não tanto nas definições aristotélicas das paixões em si, mas no ‘*como*’ elas agem, e no ‘*que*’ a condução das ações por elas significa, mora a corrente hermenêutica do termo que permite acessarmos a simbologia estrutural que Leminski constrói em sua obra. Segundo Méyer (2000, p. XXIX) esse ‘*como*’ e essa significação vêm da noção de pessoa, que em Aristóteles, rejeitando a teoria das ideias, se torna múltipla e ao mesmo tempo uno. A partir do momento que, pela retórica, as paixões de outros vivem em mim, há a possibilidade de, embora o ser possa ser uno como sujeito, possa também ser múltiplo como predicado. Ou seja, outras coisas, pessoas e discursos agem no interior de um sujeito para além dele mesmo. O sujeito é possuído pelas paixões que são movidas pela retórica.

A paixão é, portanto, relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro. A paixão é a própria alteridade, a alternativa que não se fará passar por tal, a relação humana que põe em dificuldade o homem, e, eventualmente, o oporá a si mesmo. (MEYER, 2000, p. XXXV)

7As considerações sobre paixão na filosofia grega são construídas aqui, além da leitura do segundo livro da retórica de Aristóteles (2000), do excelente ensaio de Michel Meyer que abre a edição da Martins Fontes intitulado *Aristóteles ou a retórica das paixões* (2000, p. XVII – LI) além do ensaio de Gérard Lebrun, *O Conceito de Paixão*, que conta a história filosófica desse termo e que abre o livro *Os Sentidos da Paixão*, organizado por Aduino Novaes em que se encontra o texto de Leminski sobre poesia e paixão que nos referimos.

“Portanto, ‘aceitar’ o outro é aceitar a si mesmo porque o outro está em nós, age sobre nós e vive conosco, queiramos ou não. É a cidade em cada um” (MÉYER, 2000, p. XXXVIII, grifo nosso).

Assim Leminski dá tratamento a esse tema:

### **Contranarciso**

em mim  
eu vejo o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas

o outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você

assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 32)

Esta noção, em Leminski, onde as pessoas dentro das outras são descritas como “trens passando / vagões cheios de gente”, é fermentada como uma contestação à individualidade moderna, em contrapartida a um horizonte utópico onde há uma realização festejada ao se repousar em “nós” para além do guardar de uma individualidade autocentrada.

A linguagem, então, para Leminski (2009, p. 322-350), seria essa grande presença do outro em nós. A própria incapacidade ou facilidade para significar certos conteúdos e que nos torna predispostos a certas paixões, a certos sentimentos e horizontes carregados pela própria estrutura da língua, e pelo seu uso poético (poético aqui em seu sentido amplo, não apenas como poesia em si, mas como uso existencial da linguagem). Reunindo estes princípios, Leminski vai além, e compõe uma perspectiva

religiosa própria, e é sobre essa proposta religiosa de Leminski, que este trabalho se pergunta.

O tema da paixão da linguagem, ou em outros termos, o de sofrer a ação da linguagem, será objeto então de seu primeiro romance e de nosso primeiro e segundo capítulos, o *Catatau: um romance-ideia* (2012/1), e teremos a oportunidade de nos demorar no ocupar deste tema, provocados pelo próprio romance, pelo ensaio *Poesia: a paixão da linguagem* (2009) e auxiliado pelo conto que dá origem a *Catatau*, *Descartes com lentes* (1993) e da excelente crítica de Romulo Valle Salvino: *Catatau: As meditações da incerteza* (2000). Tratando da *paixão da linguagem*, no primeiro capítulo, e da *paixão animal* no segundo.

No terceiro capítulo, como já indicado, nos ocuparemos da imagem poética do vento em sua poesia – tomando aí a coletânea *Toda Poesia* (2013/1) como um conjunto, uma vez que não há muita variação de estilo entre seus livros de poesia – daí buscando as noções religiosas que compõe a noção poética com a simbologia bíblica de *ruah*, em hebraico ou *pneuma*, em grego. Estendendo também essa imagem para as noções zen-budistas vindas do ganho na importação do haikai (poema japonês de três versos com ligação umbilical com o zen-budismo), que em sua forma expressa uma religiosidade com tendências anímicas. Leminski intitula o ensaio em que trata da estética do haikai de “Ventos ao vento” (1997, p. 80-95) o que abre passagem para o símbolo do vento advindo da cultura japonesa, como 風 (*kaze*, palavra japonesa para vento) a compor a palavra 風流 (*furyu*, estilo, clima, o que Leminski traduz poesia, mas talvez o sentido seja mais de poética). Entretanto, se há algo intangível que sopra e anima os seres, há de nos perguntar a noção de Ser ou Deus em Leminski o que também perscrutamos neste capítulo.

Enquanto em diversos poemas a raiz *pathos* é resgatada e conjugada, também os termos derivados do verbo “passar” – que está presente em *Contranarciso* que descrevem os outros como “trens passando” dentro de nós – são constantemente utilizados em sua poética. *Passar* significa em sua origem “avançar com passos”, “dar passadas”, “caminhar”. Parece-nos em uma primeira leitura que há uma relação forte entre a noção sintetizada por Jorge Larrosa Bondía (2002) – em que a experiência é o que se *passa conosco* – em um resgate perspicaz que faz entre Heidegger (2003) e Walter Benjamin (1994) e cuja leitura dos textos, que provocam esta reflexão, revela, como veremos, uma inesperada hermenêutica daoísta nesta noção de paixão. Isto é,

considerando a experiência como aquilo que *se passa* com as pessoas, como se o agente que a qualificasse fosse sempre este externo maiúsculo chamado *Vida*, dos quais os sinônimos são *experiência e paixão*. Uma hermenêutica construída em torno dos entendimentos daoístas, e que, portanto, tem o Dao (*caminho*) relevância ímpar para esta perspectiva.

E é sobre esse horizonte hermenêutico de *vida-experiência-paixão*, que continuaremos, no quarto capítulo, discutindo a presença deste tema em sua poesia (2013/1) e obra completa em biografia, (2013/2) livro que Leminski chama, não por acaso, de *Vida*. Já o quinto capítulo será dedicado a se estabelecer o que há da *ética romântica*, da qual Leminski é legatário com sua postura de *poeta maldito*, na valorização dos sentimentos, em outras palavras, das paixões, e como isso aparece em sua obra (2013/1). Tanto os vetores de desejo quanto de valorização do sofrimento autobiográfico serão analisados como o vetor mais constitutivo desta construção. À medida que responde a tradição poética a que Leminski é legatário, sendo um de seus centros valorativos, partindo daí o coração simbólico para construções cada vez mais nuançadas e complexas dos influxos da paixão. Isso fica por último porque esta noção corrente de paixão da tradição artística como que costura todos os termos, governa entre a proximidade de sentidos relativos à experiência apaixonada.

Descrevendo os capítulos já abordamos também o corpo do qual análise se ocupará: a obra completa de poesia (2013/1), obra central de análise, a mais significativa e abrangente contribuição de Leminski, que será onipresente em todos os capítulos até onde não for o principal vetor de discussão. Para fins de análise, outros textos serão utilizadas, como a obra completa em biografia (2013/2), testemunho do horizonte utópico do poeta, além de *Catatau: um romance-ideia* (2012/1), sua primeira e mais alardeada obra e publicação, que foi escrita durante oito anos, em uma campanha dupla de divulgação, responsável por fazer conhecer o nome do autor nos círculos intelectuais.

Esse será o escopo principal, o estudo do tema da paixão na obra do poeta será feito no objeto listado acima. É a partir das obras presentes nessas publicações, que são feitas as perguntas deste trabalho, acredita-se que aí se encontra o coração de sua obra e as respostas que daremos se refere a este conjunto de obras. Como apoio e validação da análise, serviram textos de pensamento e autoanálise do autor, o próprio ensaio sobre a paixão da linguagem (2009), importantíssimo, onde encontramos a definição e o pensamento do próprio autor sobre o conceito 'paixão'. Também os textos estéticos

reunidos em *Ensaio e Anseios Crípticos* (1997), suas cartas-poemas a Regis Bonvincino (1992, 1999), o conto *Descartes com lentes* (1993) para auxiliar na leitura de Catatau, o romance *Metaformose: uma viagem ao imaginário grego* (1994), para se ter um texto de Leminski que se ocupa dessa noção de ser como mutação ou metamorfose, algo que será tratado no segundo capítulo.

Ficarão de fora, portanto, as canções, por se tratarem de outro código, que mereceriam um esforço próprio de análise, mas que serão vez ou outra evocadas nesta pesquisa. Assim como as traduções, que fogem em muito a proposta e a capacidade deste trabalho. E a periferia de sua obra: os quadrinhos eróticos que Alice Ruiz o convida a roteirizar (2015), seu livro de contos *Gozo fabuloso* (2004), os seus dois livros infantis, e o romance fracasso de crítica e público que ele renega em vida (mas que depois é salvo por ninguém menos que Bóris Schnaiderman), o *Agora é que são elas* (2012/2).

Assim acreditamos poder analisar sob o critério da paixão o estilo de Paulo Leminski e os ganhos simbólicos que propõe, sem isolar demasiadamente suas obras mais importantes, tendo em vista o forte diálogo interno que existe, aproveitando-se de textos auxiliares do próprio autor, sem arrogar estender a análise para eles, pela impossibilidade, deste trabalho, de analisar absolutamente tudo que o autor produziu. Ao fim, a proposta é que seja bem defendido como o tema da paixão ganha centralidade em sua obra com uma argumentação coesa, que tenha certa abrangência e que possa colaborar como um valor importante para a leitura deste poeta e para o debate religioso em torno de sua obra.

## PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

O procedimento que propomos é bastante simples: Escrutinaremos a obra de Paulo Leminski em busca da imagem poética que melhor alegorize os principais valores presentes na sua obra poética. Com quais valores Leminski mede a grandeza de vida de um ser humano? Ao nos aproximarmos disso, consideraremos estarmos-nos adentrando àqueles vetores ao qual o poeta nutre suas maiores apostas existenciais.

Para melhor caracterizar essa aposta poética como religiosa podemos nos atentar para as considerações de Paul Tillich (1985). O autor conceitualiza a religião como

*preocupação última* (*ultimate concern*, no original). Para ele, religião seria aquele símbolo partícipe de uma postura existencial do qual um indivíduo jamais abriria mão.

O autor formula essa noção da seguinte maneira: Em seu livro *Teologia da Cultura* (2009, p. 83) ele postula que “religião é a substância da cultura e a cultura é a forma da religião”. Em sua perspectiva, o dizer estético e social é sempre orientado por uma preocupação existencial. A ânsia do dizer autêntico que a arte guarda seria uma manifestação da preocupação última (*ultimate concern*) que é o que caracterizaria a própria religião. A preocupação última seria a dinamização no espírito humano de sua qualidade incondicional.

A relação entre condicionado e incondicionado pela religião (preocupação última) geraria as realidades sociais, e movimentaria a cultura. O nascedouro das instituições, denominações, organizações políticas e estéticas estariam sujeitos então à *Dinâmica da Fé*, título de outro livro de Paul Tillich (1985). Nele há outra definição importantíssima para nós que é a de símbolo. O símbolo (p. 30 – 31), para este autor, não se trataria de algo convencional, justamente por ele ser a única e legítima linguagem da preocupação última. Isto é, apenas pelo símbolo o incondicionado pode ser posto em relação e apontar para uma condição em que o símbolo é o meio de acesso ao incondicionado, e em que o símbolo participa daquilo a que se refere.

O símbolo abriria no indivíduo áreas sensitivas que permaneceriam desconhecidas, se não fosse a relação gerada por ele, assim, eles não são substituíveis, mas sim constitutivos da fé, da relação (preocupação última) entre o condicionado e o incondicionado. O símbolo, portanto, objetiva a preocupação última, ou ainda, a preocupação última é expressa simbolicamente.

Eduardo Gross (2003, p. 64), em seu artigo sobre o conceito de religião em Paul Tillich salienta o aspecto *passivo* (de novo, a raiz *pathos*) da preocupação última. Isto é, nas formulações do autor, a preocupação última não é algo que o sujeito possui, mas algo que possui o sujeito. Diz-se, então que religião é *estar tomado* por algo que o preocupa incondicionalmente. Ou melhor: *estar tomado por um símbolo que o preocupa incondicionalmente*. Desta maneira se constrói a qualificação ontológica do símbolo pela preocupação última ao tomar a pessoa. Que por sua vez é tomada (sua relação de total envolvimento existencial com o símbolo) na exata intersecção dialética entre o condicionado e o incondicionado.

Desta forma, podemos nos apropriar destes ganhos teóricos de Paul Tillich para ver como esses símbolos que têm valor incondicionado, ou seja, dos quais um indivíduo

não pode abrir mão, orientam toda uma gama de dizeres culturais, aplicando, assim, esse pensamento para a análise religiosa da poesia.

Para a operacionalização dos estilos, as ponderações de Umberto Eco (2008, 89-90) trazem uma clareza ímpar, porque ele considera a arte como algo aberto e na arte, diferente de outros códigos linguísticos, a ambiguidade é um valor fundamental. Nos códigos correntes há uma demanda pela redundância que permite que confusões acerca do que se diz sejam superadas. Assim, mesmo diante de uma frase eminentemente auto-explicativa são necessárias ponderações, contraposições, exemplos, repetições que eliminem o máximo de ruído que possa haver na comunicação, esta própria oração é um exemplo. Enquanto a arte guarda em si uma quantidade suficiente de significações possíveis para que haja uma abrangência de interpretação. Isso porque a mensagem de uma obra de arte encontra-se ligada à sua própria estrutura, estilo, e não àquilo expresso diretamente. O interpretar de um texto artístico se daria no seu fruidor elevado a uma categoria de criptanalista. Como um jogo, a obra sempre esconde suas intenções, mas nunca deixa de entregar algo parcialmente conclusivo, mantendo sua relevância e seu fascínio.

No entanto, é necessária uma coerência interna para que essa sensação de avançar em direção a um desvendamento da mensagem seja atingida. Se a redundância nesse caso é reduzida, não se pode falar que na obra de arte não haja *recorrência*. A recorrência acontece porque é imprescindível ao estilo ser algo uno, orgânico. Um artista tem a oferecer um *modo de formar*. E é nesse modo de formar que reside a justificação da arte. A arte é caracterizada então como um sistema de sistemas. Nas palavras de Eco (2008, 89-90), em diversos *estilemas* formando o *estilo*.

O estilo não pode ser traduzido a uma fórmula qualquer, seja teórica, seja crítica, ou filosófica. Pois, se a obra de arte não oferece uma mensagem unívoca, ela oferece uma experiência com certo modo de dizer, daí gerando os *insights*, as revelações, a abertura de regiões de significado, o espanto com certas realidades imagéticas. O que quero ressaltar então é que o estilo orgânico é sempre uno, embora aberto, composto por estilemas que quando decompostos se referem ao estilo. *O modo de dizer é a mensagem da obra poética; e o que ela oferece é a experiência com ele*. E o modo como esse estilo diz é identificável em perspectiva, mas também em cada fragmento da estrutura.

Dessa forma a teorização de Eco (2008, 1991) pode ajudar a avançar para a identificação do como se estrutura o dizer artístico, oferecendo um caminho para

observar a obra e identificar para qual unidade de estilo os fragmentos dela estão mobilizados. Tendo esta unidade evidenciada pelo estudo do estilo, de uma maneira metódica, podemos passar ao debate de como o valor fundamental para o poeta é ou não expresso pelo *estilo enquanto símbolo*.

E, sendo o estilo um grande sistema composto por sistemas menores, o trabalho de se debruçar sobre o todo da obra se torna mais extenso. Numa visão que considera a obra como orgânica, é sempre necessária uma visão do todo aos estudos. Também de um senso de inteireza, para se enxergar o todo claramente e identificar os sistemas menores que o compõe. É necessário ter ainda em mente a experiência de estilo *recorrentemente* oferecida em suas partes. Pois, a medida para pesar as coisas afirmadas na análise será então o todo da obra. Um verso será medido pelo poema, o poema pelo livro, o livro pela fase do autor, a fase do autor pela obra completa. Atendo-se à *organicidade da obra* ganhamos também um método de validação das afirmações internas a ela. O que nos remedia de usar de certa violência no aplicar de teorias da interpretação artística, o que infelizmente é muito comum.

É possível que, ao se fazer esta opção metodológica, a impressão que fica é a de que se trabalhará com conjuntos muito grandes de textos, com extensas construções de sentido. Por um lado, isso é verdadeiro. Até mesmo a noção de *preocupação última* corrobora para essa opção de análise. Como vimos, ela denota um pequeno vetor simbólico substancial a movimentar vastos matizes de sentido. E, mesmo que Eco (2008) afirme que o estilo é uno, e a partir de seu estudo é possível encontrar o que pode ser descrito como *uma* experiência com o estilo. A pergunta que subjaz então é a seguinte: pensando apenas na perspectiva da arte em si mesma, é possível, plausível, edificante ou mesmo produtivo apontar a partir de uma obra, considerada em sua organicidade, um núcleo simbólico que constitui o que nós poderemos chamar de *preocupação última (religião) da obra?*

É diante dessa pergunta que precisamos da reflexão filosófica acerca da estética. Abrir mão de responder essa pergunta significaria deixar um flanco problemático aberto e assumir o risco de tornar o trabalho fragilizado. Ao se discorrer sobre o ser da obra de arte, em um pensamento que esteja preocupado apenas com isso, há algo que indique que a obra de arte tem como que um núcleo de sentido?

No ensaio *A linguagem da poesia* (2003, p 27-69), de Heidegger, há uma noção que permite fazer esse acesso com tranquilidade, a noção de *lugar da poesia*. Antes de falar do *lugar* é necessário entender o papel da poesia na filosofia de Heidegger, no

qual o *poético* é o modelo de um atributo propriamente humano, uma faculdade que qualifica o habitar, e que funda o que o filósofo chama de mundo, que é aquilo iluminado pelo conhecimento humano, pelo pensamento, pelo saber. Isso é estabelecido em outro ensaio seu, o “...*poeticamente o homem habita...*”(2002, p. 165-181).

Esse poético que fundamenta o habitar é uma forma de tomar medida humana, daquilo do ser que se abre e se oculta perante os seres humanos diante de suas relações. A manifestação primeira desse poético é a religião, tomar Deus como medida para saber do humano, é o que diz Heidegger na análise que faz do poema de Holderling e que move sua reflexão no ensaio citado. Nos demais ensaios desta coletânea é perceptível que o vetor poético da *reunião integradora* que a *coisa* faz é referido ora como “deus”, ora como “imortais”: Tomando como exemplo clássico o jarro do ensaio *A Coisa* (2002, p. 143- 164) ele diz que o jarro é feito de um elemento, da *terra*, e repousa sobre ela, reúne a água que chove do *céu*, acolhe o céu, dando de beber aos *mortais*. Mas há ainda outra função que compõe o que o autor chama de *quadratura e reunião integradora*; a *poética*, que é a jarra compor um altar em um ritual, daí reunindo a terra, o céu e os mortais aos *imortais*. Nesse último vetor da *reunião integradora* sua função não é mais prática, mas sim a construção de um dizer e de um medir poético. O jarro ao compor um altar tem a função de *dizer* a adoração dos mortais, sobre a terra e abaixo do céu, àqueles deuses.

Isso é chamado de *modo poético do habitar* porque essencialmente é uma forma de dizer, de discurso. O mundo é erigido pela linguagem, “*a linguagem é a casa do ser*” (HEIDEGGER, 2003, p. 127), vai dizer o filósofo. Mesmo aquilo que não são palavras compõe um discurso, um *logos*, que ordena, abre e inaugura o mundo. E é por isso postulado por ele em *A origem da obra de arte* (1988 p. 7-94) que a obra de arte funda o mundo. Também nesse ensaio sobre *A linguagem da poesia* (2003, p 27-69), ao qual me refiro em busca da noção de lugar, afirma-se que o modo de dizer da poesia é um modo inaugural. Esse dizer poético é o que compõe os mitos, as religiões, a arte, a cultura. É dentro deste campo poético que a obra de arte inaugura que o mundo se erige, se abre, se revela, se desvela.

É por isso que ele chama este modo de *poético*, pois a poesia é aquela forma que mais se aproxima do modo humano de habitar, que consiste em *dizer poeticamente*, na *saga poética*. É por isso também que as demais artes, e até mesmo a religião e a cultura podem ser pensadas, a partir dessas reflexões, como pertencentes ao poético. Por esse motivo, *poeticamente o ser humano habita*. Assim, quando Heidegger fala em poesia,

ele está falando daquilo que para ele é modelo não só para as demais artes, mas também para a linguagem, daquilo que está mais próximo do modo de habitar humano, o que engloba a religião.

Os três parágrafos anteriores são uma condensação de um pensamento muito meticulosamente discutido no autor, aqui foi feito apenas um panorama do que Heidegger entende por *poético* e conseqüentemente por arte, religião e cultura, além do peso que a poesia tem em sua filosofia. O que nos interessa, entretanto, é a noção de *lugar* da poesia. Em muitos desses ensaios Heidegger constrói seu pensamento a partir de poesias, a maioria de Holderling, mas o presente *A linguagem da poesia* (2003, p 27-69) ele o faz a partir de poemas de Georg Trakl, um poeta que me foi apresentado no ensaio do autor. Em diversos momentos em que ele pensa a partir de poetas, discute-se a natureza do diálogo entre poesia e filosofia. Marcando que a poesia deve permanecer aberta ao leitor, ou seja, não se deve explicá-la em uma fórmula de interpretação, pois ela propõe um caminho a ser percorrido, que abre e mede o ser humano perante o mundo. O ser poético é uma grande fonte de motivos para o pensamento, assim, não se deve pensar a poesia, e sim se pensar a *partir* dela. Para se pensar a partir da poesia é preciso se aproximar dela, de forma que o caminho que a poesia abre seja percorrido. E o meio de se aproximar da poesia é pensar a partir do *lugar da poesia*:

A palavra "lugar" significa originariamente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência.

(...)

A poesia de um poeta está sempre impronunciada. Nenhum poema isolado e nem mesmo o conjunto de seus poemas diz tudo. Cada poema fala, no entanto, a partir da totalidade dessa única poesia, dizendo-a sempre a cada vez. Do lugar da poesia emerge a onda que a cada vez movimentada o dizer como uma saga poética. Longe de abandonar o lugar da poesia, a onda que emerge permite que toda a movimentação do dizer seja reconduzida para a origem sempre mais velada.

(...)

Como essa única poesia está sempre impronunciada, só podemos fazer uma colocação acerca de seu lugar, quando tentamos mostrar o lugar a partir do que se diz em cada poema isolado. (HEIDEGGER, 2003, p. 27-28)

Nutrindo-se da etimologia da palavra lugar, em alemão, segundo o glossário da edição, *ort*, chega-se a essa imagem da lança como uma estrutura cuja razão de ser é sustentar uma ponta. É essa ponta – essa confluência de matéria em um único ponto,

entretanto estruturada por todo o restante da lança – que trespassa o campo do conhecido e dele faz verter matizes de sentido antes ocultos. Assim é a obra poética. Uma poesia, um dizer, composto de uma infinidade de poemas convergidos a um ponto, cuja leitura perfura uma senda pelo qual um caminho de pensamento e experiência<sup>8</sup> é proposto.

Dizer que há um *lugar* da poesia, que há *um* dizer impronunciado instaurado pelos dizeres do poeta, contribui com nosso objetivo de tematizar os valores nucleares da obra de Leminski. Em outras palavras, já incluindo os ganhos a partir de Paul Tillich, de se buscar a preocupação última em um poeta. Uma vez que temos uma perspectiva outra que também reconhece que a obra de arte, tendo a poesia por alegoria, poderia possuir um núcleo simbólico de sentido, e que se esse núcleo é conduzido pelas obras isoladas construindo a estrutura de “lança” que sustenta o lugar, a ponta, que recolhe e reúne o sentido com seu brilho.

Nessa metáfora podemos notar que a imagem da lança denota um conjunto coeso, uma estrutura cuja fim é sustentar aquilo que trespassa, a sua ponta. Assim, justifica-se a organicidade do estilo defendido por Umberto Eco. Caso quisermos abrasileirar a metáfora: o time (estilo) trabalha todo em função do artilheiro (ponta de lança, lugar da poesia), em função dos gols, o momento extático que a poesia é capaz de gerar, mas que são acontecimentos (os ferimentos da lança, na metáfora original) não são tateáveis, esse poema nunca é pronunciado, ou melhor, sua pronúncia é a paixão que move dentro do leitor.

O que pretendo fazer por outro lado é trazer os ganhos da noção de preocupação última como um sentido possível da palavra religião nesta pesquisa, dizendo que a partir daí podemos começar a discutir religião em Paulo Leminski e então cumprir melhor os objetivos que envolvem buscar o núcleo simbólico de sua poesia. Mesmo em Tillich, a preocupação última é mais evidenciada pelo estilo do que pelo conteúdo, e a fim de ter maiores ferramentas para se trabalhar e operacionalizar o estilo procurei auxílio nas considerações semióticas de Umberto Eco, que considera a obra de arte ou o conjunto de obras de arte de um autor como orgânicas, ou seja, pertencentes a um estilo. Isso é necessário porque não busco um núcleo simbólico em cada poema, livro ou canção de Leminski, procuro a sua preocupação última enquanto poeta, enquanto aquilo que seu estilo aponta. Procuramos indícios do que podemos nos referir como

<sup>8</sup> Mais adiante teremos a oportunidade de discutir a noção de experiência em Heidegger, o que se mostra ser pertinente para o pensar a partir de Paulo Leminski.

*coração simbólico* do qual nasce seu estilo. E, por fim, esta escolha se pretende ainda autorizada por Heidegger, considerar que há um núcleo de sentido no qual as poesias de um poeta apontam. Ou seja, essa característica de núcleo simbólico na poesia aparece porque, segundo Heidegger, porque é algo já constitutivo do ser da poesia.

Esta proposta é, portanto, informada de maneira interdisciplinar e contém três perspectivas que colaboram mutuamente entre si. Em um esquema revisional poderíamos elencar que 1) a noção de religião será vista como *preocupação última*, tal como o conceito de Tillich, e que está manifesta na arte mais no estilo do que no conteúdo; 2) entende-se que a noção de estilo, como descrita por Umberto Eco, como *orgânico*, isto é, constitutivo de um sistema de significação, que é verificável no conjunto da obra de um artista, ou em conjuntos menores. Oferecendo-nos o ganho metodológico de uma validação interna à obra, enquanto utilizamos de sua organicidade para procurar o ponto para o qual todos aqueles signos convergem, para aquele *lugar gravitacional simbólico* ao qual a obra circunda e constitui a religião. 3) Em Heidegger buscamos uma legitimação a este processo com a noção de *lugar de poesia*, termo o qual constata em análise ontológica a presença de um centro de sentido em uma obra poética para além do debate da religião em si.

Há uma margem consensual que une os três autores, é a noção de que há uma unidade entre as obras de um artista a se manifestar pelo estilo, cada uma oferecendo aquilo que é necessário para esta construção metodológica: temos então um conceito de religião; o conceito de estilo e a ferramenta de equivalência interna entre as recorrências para o seu perscrutar; e a identificação de que há um centro de sentido na obra de arte; além da descrição de sua relação com o todo da obra.

A análise se fundamenta nesta construção, alertando que aqui temos apenas o método. Com o intuito de liberar o poeta para falar, lançamos mão de um procedimento que é deixar a metodologia *apenas* como ferramenta de acesso à obra. Ao nos aprofundarmos na leitura, nenhuma formulação religiosa de Leminski precisará, para nós, concordar minimamente com a metodologia empregada. Isso porque não temos responsabilidade em defender uma teoria da religião, mas sim em acessar o religioso na poesia do poeta. Poeta e teoria divergirão: e respeitar essa divergência se mostra o melhor meio de preservar a integralidade do poeta ante as formulações muito duras e pragmáticas dos teóricos. Por isso, serão necessárias diversas outras leituras para pôr em relação as construções simbólicas da obra. E mais: para fazer formulações sobre esse coração simbólico, pois como dissemos, isso é impronunciado. Para começar a

traçar um caminho de pensamento a partir dele, é necessário ter repertório de autores que tenham como tema a mesma região de significado para o qual o autor aponta. Esse é o papel das demais leituras que aparecerão durante o trabalho, e por serem usadas para outro fim, para mover matizes de sentido que ajudem a dizer sobre a construção poética estudada, pouco importa se elas concordam ou não com este referencial. Bem como a fortuna crítica, que será catalisada para dar agilidade às abordagens da obra, sem também que precisemos atrelar a nossa análise a ela.

Isso não quer dizer algo como ‘se pronunciará o que permanecia impronunciado na obra’, e sim que se usará uma bibliografia como auxiliar para se alcançar um vocabulário que permita navegar até aos valores nucleares do poeta, unindo leituras que permitam abrir um caminho de pensamento na direção que aponta a obra, a pensando a partir delas.

## CAPÍTULO 1: A LUNETAS E O CACHIMBO

Em sua conferência *Poesia: A paixão da linguagem* contida no livro *Os sentidos da paixão* (NOVAES, 2009) Leminski defende que o poeta é alguém tomado pela linguagem, que um poema não seria apenas um discurso com um objetivo comunicativo, mas uma expressão da linguagem em si mesma. Esta expressão da linguagem em si mesma seria operada por todo o aparato intelectual do poeta, mas que a essência da poesia seria uma atitude passiva – no sentido de sofrer a ação da linguagem (experiência de linguagem vivida pelo poeta a partir da qual se construiria uma coisa de linguagem, que visasse reproduzir a experiência/paixão nos leitores). Ele apresenta esta reflexão e logo parte para outras, mais sociológicas, digamos assim, como a relação da língua portuguesa e da poesia, mas que também tem influência nesta posição de que a linguagem toma o poeta, uma vez que a língua falada seria aquilo que constrange a liberdade do poeta e forma o campo sobre o qual se pode agir, embora esse campo mais aja nele do que tudo. Em diversos momentos de sua obra emerge a seguinte temática: da linguagem como algo que possui a pessoa, que tem ação própria, e a poesia como a boa-nova da linguagem. Isso é particularmente visível em *Catatau: Um romance ideia* (2012/1), do qual trataremos nesse e no próximo capítulo.

Esse romance é classificado por Toninho Vaz (2001), seu biógrafo, como “um capítulo à parte” da história de Paulo Leminski. *Catatau*, é a estreia retumbante de Leminski, terminando um trabalho de oito anos, que elevou à condição de poeta conhecido apenas por sua fama, pelo seu discurso desvairado e o anúncio do *Catatau* em noites de leituras e anúncios de jornal. Uma edição de autor que enquanto era produzida gerava expectativa e anunciava o nome de Leminski. Um romance auto publicado que ele aposta alto: dois mil exemplares, envia a todos os companheiros, vende em Curitiba e endereça a todos os nomes conhecidos da literatura. Gabava-se dizendo que até Octávio Paz tinha lá sua cópia de *Catatau*. Além disso, torna um espetáculo publicitário seu lançamento, com cartaz espalhados pela cidade, onde o poeta posa nu<sup>9</sup>.

No romance um “e se...” o histórico é operado: E se Descartes tivesse vindo ao Brasil junto com Maurício de Nassau, em cuja brigada havia servido anos antes de sua

9 O cartaz pode ser visto na nota 3 dos anexos, página 194.

vinda<sup>10</sup>? Diante desta proposição é apresentado um romance metalinguístico que narra uma ‘viagem’ de Descartes depois de fumar uma erva com os índios. O estilema mais notável no romance é a presença de um espírito maléfico à mentalidade Carteziana. Occam, um ‘monstro semiótico’ como designa o próprio Paulo Leminski em *Descoordenadas Artesianas* (2012/1, p 232 – 234), texto de autoanálise. Occam aproxima-se diversas vezes de Descartes, causando brincadeiras com palavras, orações sem sentido, desorganização semântica, invenção despudorada da língua, tornando o pensamento lógico inviável. A obra, portanto, é inteira dedicada a uma paixão pela linguagem, narrada em termos de possessão, que vai muito mais longe do que a reflexão do próprio poeta na conferência *Poesia: A paixão da linguagem* (2009). O presente capítulo então tenta entender os matizes deste estilema de *possessão pela linguagem* a partir do artigo e do romance já citados e também de poemas que tratam da linguagem no sentido. Este tema apontaria a um caldo de cultura vanguardista, concreto, de uma radicalidade que opõe a realidade discursiva à criatividade linguística extrema da paixão.

Cabe ressaltar, apesar disso, que devido à natureza do romance, que em alguns momentos beira o dadaísmo e, no restante, o fluxo mental, tomaremos uma linha de leitura bastante clara e definida, e que o se afirmará será estritamente relativo a esta opção de leitura. Retomando o que foi dito na seção da introdução *Primeiras considerações metodológicas* (pag. 16) nossa abordagem se refere à estilística do texto. A procura será pelas *recorrências* de imagens poéticas, de modos de dizer e de temas, para encontrarmos aquilo que é possível dizer sobre, deixando uma enorme carga de material significante no campo da *abertura* da obra, o que corresponde a muito do material nesse caso.

Desta maneira, é claramente identificável que a situação que se *passa* com *Renatus Cartesius*, maneira como Descartes é chamado no romance, forma-se o corpo substancial no qual o texto sempre recorre para criar a organicidade da obra. Sobre a personagem, ele não é a reconstrução do personagem histórico, mas é como se fosse o Descartes do senso comum, aquilo que pensam os que conhecem o filósofo apenas precariamente e imediatamente ao ouvir seu nome, fruto de vagas lembranças

<sup>10</sup>Sabe-se, segundo Salvino (2000, p. 56), que Descartes havia servido não com Johan Mauritius van Nassau-Siegen, governador das possessões holandesas no Brasil, mas com outro Maurício de Nassau, *stathouder* da Holanda e da Zelândia. Essa confusão histórica coloca a possibilidade não acontecida de Descartes visitar o Brasil no horizonte criativo do poeta e o romance que se constrói a partir disso não depende desse fato, colocando o pensamento filosófico-metafísico para sofrer os efeitos dissolutivos (careação) da fauna, flora, cultura e *demônio* do fogo (brasa) nacional.

estudantis e advindas da mídia, este Descartes do senso comum, só que jogado, perdido e alucinado na floresta brasileira. “o verdadeiro lugar-comum é realmente notável”, vai constar no próprio romance (LEMINSKI, 2000, p. 43). E é por isso que ele é chamado apenas de *Renatus Cartesius*, seu nome latinizado, que significa “renascido das cartas”. Aquele que “vive através da linguagem escrita”, que tem como centro do mundo a lógica e a metafísica, é o material dessa sátira barroca, que é como seu crítico Salvino (2000, p. 30-35) define a obra.

Esta figura, como que arquetipização do pensamento letrado, passa por todo tipo de suplício no romance, quando aquilo entra em um contato involuntário o subjuga a todo tipo de experiência degradante: um bicho-preguiça defeca em sua cabeça, ele entra em sintonia com pensamento animal e ele começa a perder suas referências. As formigas também o picam e ele passa a ter pensamentos irracionais e mitológicos sobre o mundo, assim como desejos homossexuais com Artyschewiski, que é quem Cartésio espera e é a pessoa que pode tirá-lo do tormento, que é ser assombrado por um ser maligno. Por fim, este gênio maligno o faz, em vários momentos, perder aquilo que tem de mais precioso para si, a linguagem, pela qual se dá o pensar, o *cogito* com o qual Cartésio se autoriza a ser e a existir.

Cartésio, todavia, não faz nada, apenas espera por Artyschewiski que o pode tirar do suplício e tenta resistir ao impacto do ambiente personalizado pelo gênio maligno que o tenta. As coisas ao redor – animais, plantas, índios, os quais tinha acabado de encontrar, a “erva de negros” que fuma com eles, e, em absoluto, Occam – são o que agem em Cartésio. Salvino (2000) indica que há uma referência essencialmente cristã nesta história, que remonta às histórias de tentações de monges da idade média, principalmente Santo Antônio. Entretanto, parece não haver nenhum motivo, senão incapacidade de conviver com esse *anti-logos telúrico*, para que Cartésio resista às influências.

Desse modo, o romance tem tímidas progressões, mas o problema permanece sem solução, Cartésio não pode aceitar a viagem que Occam lhe propõe, e as tentações de Occam minam cada tentativa de Cartésio de recuperar seu método, suas referências letradas, sua classificação do natural pelo latim e seu visualizar dos seres naturais, através da lente de uma luneta que carrega. Toda fresta de solução apresentada pelo romance emana de Occam e do abandono de Cartésio à sua influência, tornando Occam o verdadeiro herói do romance, e personificação de tudo aquilo de vivo e *analógico* que pulsa nos seres da floresta (inclusive os índios *toupinambaouls*, como são referidos no

romance, que é como se grafavam os tupinambás nos primeiros diários de naturalistas franceses ao visitar o Brasil).

Artyschewiski, indubitavelmente maculado a cada referência que Cartésio faz a ele no romance (inclusive em sua grafia, que sempre muda; sem nenhum prejuízo à leitura, altera a ordem de suas vastas consoantes europeias), é como um *alter ego* do poeta, para o qual o texto dá saltos, inclusive, tratando do escritor que o compõe. Mas Artyschewiski, acima de tudo, é um duplo oposto de Cartésio, alguém que se deixa tocar por aquilo que o circunda e se une a Cartésio ao fim do romance, pois chega completamente bêbado, sem ter condições de tirar a personagem daquela situação e, de fato a prolongando, representando esse prolongamento, essa não-solubilidade da questão, enquanto também representa a possibilidade de aceitação da mentalidade europeia, a careação pela natureza/substância psicoativa/cultura/língua brasileira. Então chegamos ao termo de análise neste trabalho que se limitará a comentar: como se caracteriza no romance aquilo que *age* sobre Cartésio, aquilo que de fora age sobre a personagem. Dividindo-se nos seguintes temas:

1) Mudança de Percepção: Em que se refletirá sobre a importância da erva fumada por Cartésio em sua paixão, oposto à luneta que carrega, ao método. Erva que o predispõe àquelas influências, abre seus sentidos e suas ações. Quanto a religião, é importante notar como ela pode se relacionar a um horizonte de *mudança de percepção*, horizonte utópico de uma Nova Era orientalista, que conjuga misticismo e ciência em uma interpretação própria de uma experiência com enteógenos que permitiria a abertura para o lado avesso daquilo que nossa civilização esqueceu. Na obra, embora não apareça a palavra “maconha” há diversos indícios de que se trata desta erva, desde a mímese de um de seus efeitos colaterais mais conhecidos, a fome, como a descrição de seus efeitos psicoativos. A maconha é a presença hegemônica, embora ilegal, do que se chama de plantas de poder, de fácil acesso e grande disseminação, como se por sua presença o acesso ao avesso mental de nossa cultura fosse facilmente feito pelos marginais de nosso tempo.

2) Espanto e experiência com a mentalidade animal, no capítulo seguinte: Há na abertura do Catatau uma intensa e longa passagem, cerca de 60 páginas, antes da chegada de Occam, em que os animais assombram Cartésio. Veremos que quando a personagem experimenta ser como um animal seu esquema recebe seu primeiro golpe de morte, pois a medida do ser humano passa a ser o animal. O animal passa a ser a medida do ser humano, enquanto Cartésio declara em função de paralelização: “duvido

de cristo em nhengaatu”, ou seja, na língua-geral que os jesuítas usaram para catequizar os índios, e que foi língua oficial do Brasil desde o descobrimento por trezentos anos. Assim, é apresentada outra imagem religiosa ameríndia que pode ser usada para medir o humano.

3) Occam: o demônio-linguagem que se ergue do mundo animal e provoca Cartésio, protagonista do romance e motivo de todas as brincadeiras, invenções e corrupções em *Catatau*. A partir desta personagem-texto, do monstro semiótico como a chama Leminski, há uma abordagem de outra concepção também avessa de linguagem, como sujeito e não como objeto. A linguagem teria vida própria, tomando os seres humanos, eles sim, objetos da linguagem. Diante de Cartésio, a linguagem age como Exu, o orixá da comunicação, que prega peças de mal-entendidos em quem não faz a básica oferenda (que representa a abertura de qualquer trabalho no Candomblé, a qualquer que seja o orixá) a ele e não o reconhece como o senhor absoluto que é do contato entre todas as coisas.

Assim abordaremos a paixão de Renatus Cartésio em *Catatau*, e avançamos em construir um quadro germinal da paixão na poesia da obra de Leminski.

### 1.1 MUDANÇA DE PERCEPÇÃO

O que torna Cartésio suscetível a Occam é uma erva que fuma com os índios, assim ela é referida no romance, e há alguns indícios no romance de que se trata de maconha. Aqui se ressalta a presença de uma ideia contracultural corrente que é a de que as drogas abrem as *portas da percepção* ao expandir o poder sensorial de nossas mentes, revelando outros mundos possíveis. Em se tratando do contexto cultural de Paulo Leminski, além deste tema fazer parte do horizonte da contracultura, onde os psicotrópicos têm uma função religiosa e são enteógenos ou reveladores do sagrado, as peripécias de Leminski envolvendo as drogas são conhecidas e, além disso, mistificadas por aqueles que o admiram.

Conta-se que ao ser professor de cursinho em um determinado período, mesmo nos dias mais quentes dava aula dentro com um grosso suéter rosa, de forma que suas picadas por metanfetamina no braço não ficassem visíveis. Conta-se que uma vez ele teria levado uma tirada vergonhosa de Décio Pignatari, ao ficar insistindo como um

garoto de escola para que fumasse maconha com ele. Décio dizia que já era crescidinho para decidir que horas ele deveria fumar. Que certa vez teria comprado 300 doces de uma qualidade exemplar de uma hippie para ajudar na ‘revolução psicodélica’ enquanto ganhava algum dinheiro. Uma semana depois recebeu a notícia de que a moça havia sido presa e que a polícia procurava seu contato em Curitiba, o que culmina com Leminski distribuindo todos os 300 doces nas festas e encontros em um único final de semana com fins de se livrar do material. Os jornais noticiaram com horror a ‘epidemia toxicológica’ na cidade, enquanto viam as cabeças de seus filhos ‘derreterem’, já os hippies festejavam a ‘primavera espiritual’ promovida pelo LSD (VAZ, 2001).

Para sumarizar a pertinência da ideia religiosa de ‘abrir as portas da percepção pelos enteógenos’ podemos marcar que esta é uma característica muito comum nos círculos de nova era depois de ser um lugar-comum *hippie*. É horizonte religioso importante para as chamadas religiões ayahuasqueiras no Brasil: Santo Daime, Barquinha e União do Vegetal, que surgiam timidamente enquanto Leminski ainda era vivo (não há nenhum indício de que ele possuía conhecimento delas) e que depois dialoga fortemente com a *nova era*. Além de ser um ponto de toque do xamanismo ameríndio, onde o xamã usa tais substâncias para se tornar outro. Principalmente para viajar pelo reino animal, tornando-se outros animais da floresta e desta transformação trazer curas e respostas aos impasses de seu povo. Este último dado nos é importante, pois dá conta de um grande momento de *Catatau*, uma vez que em um primeiro momento ele fuma a erva e como efeito não consegue resistir à mentalidade animal que o cerca, se colocando no lugar da alteridade animal e vendo seu mundo mental humano ruir.

Como já dito, Cartésio resiste e o romance não progride completamente. Por mais que a força dos agentes de sua paixão aumente cada vez mais, a personagem se segura no método e na cultura letrada para não cair de vez na dissolução da consciência que poderia se configurar em êxtase. Isso é materializado em *Catatau* por uma luneta que a personagem segura, formando o seguinte quadro simbólico, em uma mão a luneta e na outra o cachimbo de ervas que tinha fumado com os índios.

*Luneta versus Cachimbo* pode se tornar uma alegoria para se aproximar de *Catatau* à medida que são símbolos que se desdobram e que representam o conflito básico da obra, que é como *a personagem percebe o mundo*. Não há aqui, um contato não mediado com a realidade, como propõe o zen-budismo a partir de exercícios de esvaziamento do eu pela meditação. Há sim uma espécie de hiper-mediação conflitiva.

Ambos os artefatos, luneta e cachimbo, modificam a maneira que Cartésio percebe o ambiente. Ao analisar os animais e a paisagem pela luneta, ocorre um desfastamento da medida orgânica de ser humano, o que está longe vem para perto e o pequeno se torna grande, contudo, o que está ao redor não é visto e os animais são deformados e descaracterizados. A erva desorganiza a linguagem e faz brilhar certas coisas e ideias, faz surgir o *demônio da analogia* (Occam), assim como associações e analogias impensadas, por acidentes semânticos da linguagem, quebrando a noção de ‘convenção’ que todo intelectual tem. Ou seja, sabendo que as relações entre as palavras e as coisas são convencionadas e não tem relação entre si porque rimam, evocam outras, ou trazem à mente imagens indesejadas. Por outro lado, através da luneta, Cartésio age sobre a natureza, modificando sua visão sobre ela, com a erva, a natureza que age sobre Cartésio, a fim de desconstruir o método.

Diante desta dança marcial é alcançado um equilíbrio: Cartésio não subjuga o ambiente natural com seu método, seu latim e sua luneta, todavia, por mais que seja a desorganização a que está sujeito, também não é subjugado pelo ambiente natural, pela animalidade e desorganização linguística.

É uma história de queda, de irresolução; de labirinto - inclusive com um monstro no centro dele. Neste sentido é que Cartésio, embora não subjogue o ambiente como estava acostumado a fazer na Europa, não consegue se livrar das ‘influências malignas’ que se erguem. Ao leitor é levantada esta expectativa, não a de que Cartésio fuja, mas que seja completamente vencido. Desta forma o romance se põe ao lado das ‘influências malignas’, do *demônio da analogia*, da erva, dos animais, e da dissolução da linguagem analítica.

Na adaptação cinematográfica de *Catatau*, o filme *Ex-Isto* (GUIMARÃES, 2010), apesar de haver tanto a luneta como o cachimbo, a oposição entre o pensamento moderno e o pré-moderno é representado pelas roupas. Cartésio no filme veste suntuosas roupas do século XVII enquanto vaga pela floresta encantado com a fauna e a flora local. Sua postura analítica vai se quebrando conforme a natureza age sobre ele: fica queimado de sol, fica maravilhado pelos animais. Se refugia da pororoca sentado no galho de uma árvore, vai à Recife atual, lá bebe cachaça e dança brega com uma mulher mais velha em um bar num dia de semana à tarde, e termina o filme completamente nu, diante de um bloco de sal no mangue, a rolar na lama e a gritar como um animal. Mesmo o filme trazendo o conflito de mentalidades de maneira mais amena, assume-se aqui a progressão para a qual o romance gera expectativa. Nele, a

dissolução da mentalidade europeia e o assumir de um contato mais anárquico (não governado pela mentalidade analítica) com o ambiente natural é consumado.

O que quero mostrar recorrendo ao filme é que apesar do equilíbrio entre a luneta e o cachimbo, o romance é parcial em favor do cachimbo, e isso é explorado na adaptação cinematográfica, porque há uma progressão que se sustenta, ao contrário do romance. Desta parcialidade é que se deriva a análise religiosa que se segue na crítica, inclusive permitindo Salvino (2000) defender que há uma aposta nesse natural como sagrado no lugar de Deus. Considerado em sua eterna *metamorfose*, uma ideia de Ser que conjuga Heráclito, Ovídio e o pensamento Chinês expresso no *I Jing, O livro das Mutações*. Voltaremos a isso no início do terceiro capítulo, ao medirmos a obra poética de Leminski e tentar percebermos se o que se encontra aqui é uma ideia romanesca orgânica religiosa, que é representativa de toda a obra, ou se é uma ideia parcial e que entra em conflito com o todo.

Mas a contradição *Luneta versus Cachimbo* é também discurso contextual. Se pensarmos em termos de alegoria, é a própria paixão do pensamento Europeu na América e encenado com Descartes elevado a uma figura mitológica, com matizes próximos à Shiva que com um braço cria o mundo e com o outro o destrói: em uma mão a luneta traz o método, na outra o cachimbo de ervas dissipa qualquer possibilidade do uso utilitário da técnica. Nunca vê o entorno com seus próprios olhos: ou ele se refugia à luneta ou é tomado pela zumba da erva. É a modernidade europeia corroída pelo contato com os índios, com os negros, com a natureza e com uma linguagem que se mostra outra a agir sobre o humano e não-humano.

Na última página do romance, o conflito entre luneta e cachimbo é reafirmado:

Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. Estes não. É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só não vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui *com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros?* (LEMINSKI, 2012/1, p. 229 grifos nossos)

Nesse contexto as opções que se mostram é *ou ver com outros olhos*, com o olhar modificado da luneta, ou se abrir à experiência de alteridade, ou ainda *ver com os olhos dos outros*, ser impactado pela linguagem, pela cultura ameríndia e pelos animais que o cercam. Isso tudo exposto até aqui figura o núcleo de Catatau como um *conflito perceptivo*.

Este conflito perceptivo como é posto refere-se claramente ao espírito do tempo vanguardista que o autor vivia, postulado pelo pensamento do filósofo da comunicação Marshal McLuhan recebido com grande entusiasmo pelo meio da poesia concreta, grupo ao qual o poeta era filiado, apesar de ser heterodoxo. O primeiro divulgador e tradutor da obra de McLuhan no Brasil foi Décio Pignatari, poeta e pesquisador, o mesmo que já citamos na tirada em relação ao uso da maconha e na nota 2 dos anexos (página 192) onde aparece como um modelo de comportamento estético para Leminski. Além desta proximidade, principalmente no Catatau, que é reprodutor do método, do pensamento, da religião e da ideologia que emana de McLuhan. Adicionando-se a isso o tema das plantas de poder e da brasilidade como contato com a cultura primitiva.

O pensamento de McLuhan (1971, 1977) pode servir como um mapa para a intrincada floresta labiríntica de Catatau, o tema do autor é a já anunciada *mudança de percepção*. Entretanto, ele não está falando do uso de enteógenos, mas de tecnologia em geral, que é a que ele se refere por *meios de comunicação*. Divide ele a experiência humana em dois grandes nichos de educação dos sentidos ou da percepção, a cultura fria (oral e auditiva, não-linear, integral, mitológica), e a cultura quente (letrada, visual portanto focalizada, parcial em favor do centro focado que torna pouco nítido tudo o que não aponta, retilínea, metafísica). Uma leitura de McLuhan informada pelo estudo de religião desvela facilmente algo escondido pelo autor, que já era acusado de ‘místico’ pelos seus pares cientificistas antes mesmo de vir à tona a inspiração no pensamento tradicional chinês na construção dessa tipologia.

De fato, yin quer dizer frio e escuro em chinês, e yang, quente e luminoso. Ele descreve a história da tecnologia como duas forças de percepção que traçam movimentos pendulares opostos e complementares, à imagem do pensamento chinês, tendo como diferença apenas que no pensamento tradicional chinês a interação dessas duas forças é universalizada. Em outras palavras, a interação entre positivo e negativo, ser e não-ser, masculino e feminino, rígido e maleável, movimento centrífugo e centrípeto advém de todas as formações de realidade. Segundo a tradição chinesa mais arcaica, da relação entre estes movimentos derivam toda a existência.

O que educam os sentidos em McLuhan são os meios de comunicação, ou como já dito, a tecnologia. Daí vem a máxima Macluhiana: “o meio é a mensagem”. Pois a mensagem de qualquer meio de comunicação (tecnologia) é a educação dos sentidos que ela propõe, o que consiste em toda uma ontologia, ou seja, toda uma construção do ser a partir dos sentidos. Assim, cada inovação tecnológica encerraria em uma

revolução dos sentidos, fazendo emergir o mundo de maneira nunca antes vista aos sentidos humanos. Como diz o autor:

Parece que a extensão de um outro de nossos sentidos por meios mecânicos, tais como a escrita fonética, pode atuar como uma espécie de torção para o caleidoscópio do sensorio inteiro. Dá-se uma nova combinação ou uma nova razão ou proporção entre os componentes existentes, de onde resulta um novo mosaico de formas possíveis. É fácil ver, hoje em dia, que tal mudança de razão ou proporção entre os sentidos ocorre em cada caso de mudança de uma tecnologia exterior. Por que não fora isto notado antes? Talvez porque, no passado, as mudanças ocorressem um tanto gradativamente. Hoje experimentamos tal série de novas tecnologias em nosso próprio mundo e, além disso, temos meios de observar tantas outras culturas, que somente grande falta de atenção é que nos poderia agora ocultar o papel dos novos meios de informação na alteração de posição e de relações de nossos sentidos. (McLUHAN, 1977, p. 88-89)

O maior ganho da teoria de McLuhan é o modo como isso acontece, o meio pelo qual os sentidos são modificados pela tecnologia. Isso se daria em um processo de constante exteriorização, o livro que Pignatari traduziu inclusive, chama-se: *Os meios de comunicação como extensões do homem* (McLuhan, 1971). O processo é o seguinte: a enxada estende o braço do ser humano, que ganha potência. Conforme ele ganha potência, o poder e o entendimento de seu próprio braço diminui e começa o processo de amputação. Uma amputação que começa psicológica e vai se fazendo física (veja-se o exemplo dos sisos, em processo de amputação pelo alimentar excessivamente cozido, que os torna desnecessários e embotam todo o sistema corporal que os sustenta, a ponto de ser necessário intervenções cirúrgicas de amputação pelo bem das arcadas dentárias e dos maxilares).

Ao ganhar potência, os seres humanos passam a só usar os meios tecnológicos enquanto trabalham exaustivamente para gerar meios tecnológicos maiores. Quando isso chega aos meios eletrônicos de comunicação é a última seara que vai sendo posta para fora do corpo e sendo amputada: a mente. McLuhan descreve a tecnologia elétrica como o processo final de amputação dos olhos (telas), ouvidos (alto-falantes), boca (microfone) e rede neural (internet e rede elétrica).

Se a descrição de ‘como’ o processo acontece é o maior ganho em McLuhan, a maior inconsistência é o futuro profetizado que se anuncia pela ontologia das tecnologias elétricas. Chamamos este ponto de ‘inconsistente’, pois já chegamos ao ponto final do processo de exteriorização do corpo que descreve, e o processo que se inicia tem indícios dos matizes que ele delineou, mas não se segue ao ganho que ele

predisse. Entretanto, é um ponto central da teoria de McLuhan, da qual se deriva uma espécie de sociologia da tecnologia que tem grande relevância, pois nos oferece ferramentas para estudar os efeitos das tecnologias na percepção humana. Aqui também é o ponto que Leminski é mais influenciado, e é aqui que ele nutre religiosamente os leitores *new age* pelos quais ficou conhecido.

É que com as tecnologias elétricas os seres humanos teriam a oportunidade de superar de vez a cultura quente, da escrita, da leitura e da metafísica que se impôs pela modernidade e pelo capitalismo. Além de se harmonizar com a cultura fria que emergiria da oralidade excessiva destes novos meios, representando uma volta às origens sensórias. A saber, a televisão e o rádio (e a internet que previu) são considerados meios *fríos* (yin) pelo autor. O ser humano, ao completar a exteriorização, encontrar-se-ia integralizado fora de si, re-conheceria seu corpo, se harmonizaria com o ambiente: uma Nova Era perceptiva haveria de chegar. Veja, não é pelo afastar das tecnologias que a integralização do ser aconteceria e sim através dela mesma. A partir delas voltaríamos ao tribalismo, mas seríamos agora uma aldeia global, outro termo do autor que ganhou o vocabulário mundial.

O otimismo da integralização como ciborgues já causa alguma estranheza. Confrontar esta perspectiva com o que temos no começo da década dois mil e vinte, quando escrevo, em que praticamente abrimos mão de nosso tempo livre para trabalhar em favor da otimização dos algoritmos, não se parece muito com o início de uma Nova Era de integralização do ser humano, mas seu oposto mais sombrio. Cabe também o reconhecimento do sincero não saber da nossa parte, afinal é preciso dar pelo menos um pouco de crédito ao autor, uma vez que ele predisse a internet quando apenas se ouvia falar que estava sendo criado algo chamado computador e que morreu sem conhecê-la.

Tendo em mente a teoria McLuhiana fica mais evidente o que está em jogo com Cartésio em Catatau. Luneta versus cachimbo, cultura letrada contracultura oral, corporal, extática:

Lemos por aí palavras  
azuis, vermelhas, verdes, pensamos: é mesmo. Bibliopatologia. Os  
que leram o tempo todo, pena: ler toda a eternidade. Se ler faz  
bem aos vasos comunicantes da vesícula, se os ciclos da urina  
contaminam a recuperação das cicatrizes, que reses convém comer,  
se ervas: reveses. Cada dia expila seu fermento — ordem una! (LEMINSKI,  
2012/1, p. 144)

A oralidade que emerge em Catatau é bem matizada pela estrutura cíclica descrita por McLuhan sobre os textos orais, que quer abranger tudo ao mesmo tempo, do lógico e do analógico. A “bibliopatologia” representada pelo latim que Cartésio evoca, pelo método e simbolicamente pela luneta encontra seu revés na erva. Há uma tragédia implícita em “ler toda a eternidade”: o afastamento do imediato, da vida. Abre-se mão da vida agora em favor do eterno alcançado nas artes escritas. Mas no Catatau, a própria linguagem do romance, que também é Occam, apresenta-se como um fruto do novo tempo integralizado de comunicação, que informa pela forma do processo perceptivo sobre o qual se está versando.

Esta alteração na linearidade da narrativa é considerado por McLuhan como um dos mais fortes indícios da queda da cultura visual em favor de uma auditiva:

O “fio da narrativa” numa literatura é tão imediatamente revelador quanto a linha na pintura ou escultura. Ela explica exatamente até que ponto se processou a dissociação do sentido de visão dos outros sentidos. (...) O visual tente ao explícito, ao uniforme e ao consequente na pintura, na poesia, na lógica, na história. Os estilos não-letrados ou não-alfabetizados tendem ao implícito, simultâneo e descontínuo, seja no passado primitivo, ou no presente eletrônico. (McLUHAN, 1977, p. 91)

Cartésio, segurando a luneta equilibra de forma conflitiva estes dois impactos em sua percepção, que resulta em um conjunto desarmônico, mas inteiro no fio narrativo dentro do discurso ‘frio’ da linguagem, que é o fluxo de pensamentos de Cartésio. Não há nenhum momento da prevalência linguagem linear e clara no romance, e ele só é inteligível se observarmos seu processo, nunca o que de fato diz. No entanto, é curioso o contexto de Leminski que em algumas declarações parece se filiar com o ideário *New Age*, não oferecendo uma conclusão satisfatória nesse sentido. Alegoricamente é como se o ideal fosse deixar-se ser possuído por Occam, mas somos incapazes de largar a luneta, que bloqueia a entrega final. O fato de a luneta (cultura letrada e metódica) e o efeito da erva não se somarem, mas se anularem, formando um labirinto mental, não aponta para a utopia da Nova Era perceptiva, mas para o beco sem saída do confronto das mentalidades, para o qual precisaremos de outros recursos para abordar.

Em virtude disso, avançamos então a partir do símbolo da luneta como esse para-raios, como essa antena ou ponte para a *experiência extática*, com a qual podemos abrir um pequeno parêntesis, comparativo, com um excerto de W. Benjamin em um fragmento que consta em *Rua de mão única* (2013). Este é um recurso que utilizarei

com frequência, encontrar correspondências simbólicas que ajudem a tornar claro qual a função de certos símbolos na construção de ideias religiosas e poéticas na obra estudada. Como vimos em Tillich (1985), símbolos com profundidades religiosas não são convencionados, mas participam constitutivamente daquilo que significam. Assim, um objeto caso se convencie pode ser chamado de outro nome, mas, o Cristianismo por exemplo, não pode se abster do símbolo da cruz. Isso se dá porque o cristianismo é também o símbolo da cruz, ou seja, ela não é apenas algo pelo qual se identifica a religião e sim uma insígnia que carrega uma espécie de ‘agência’ nos sistemas religiosos. Empregado à arte, coisa que Tillich propõe, um símbolo ultrapassa as relações convencionais e, ao aparecer em diferentes autores com a mesma carga semântica é perceptível qual o seu papel na comunicação entre o condicionado e o incondicionado que promove.

Tal concepção é importante para o que vem a seguir, por isso, é necessário ressaltar que Walter Benjamin é um autor importante para o trabalho, nele encontramos o gérmen da noção de vida/experiência/paixão, cuja descrição é uma das principais ferramentas para aproximar-se do tema da paixão em Paulo Leminski. Ademais, como serão demonstrados em vários momentos, há várias semelhanças entre o pensamento Benjaminiano e a poética de Leminski. Começemos os paralelos retomando pela luneta como metonímia das ampliações científicas, que nos aproximam de áreas distantes do cosmos (ou por serem muito grandes ou muito pequenas), à mesma medida que impedem que o sentimento cosmológico, chamado *êxtase*, seja sentido:

#### **Para o planetário**

Experiência cósmica e revolução

Se, como Hillel (sábio judaico) fez em tempos para a doutrina judaica, quiséssemos formular com a maior concisão, assentando num só pilar, a doutrina da Antiguidade, teríamos de chegar à fórmula: “A Terra pertencerá apenas àqueles que vivem das forças do cosmos”. Nada distingue mais o ser humano antigo do moderno do que a sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O declínio dessa faculdade anuncia-se já no florescimento da astronomia no início da Idade Moderna. Kepler, Copérnico, Tycho Brahe não foram certamente movidos apenas por impulsos científicos. Apesar disso, há na acentuação exclusiva de uma **ligação ótica com o universo**, a que a astronomia a breve trecho levou, um sinal daquilo que estaria para vir. A relação antiga com o cosmos processava-se de outro modo: *pelo êxtase*. De fato, o êxtase é a experiência pela qual nos asseguramos do que há de mais próximo e de mais distante, e nunca uma coisa sem a outra. Mas isso significa que **só em comunidade o ser humano pode comunicar com o cosmos em êxtase. A desorientação que ameaça os modernos vem-lhes de considerarem essa experiência irrelevante e desprezível e de a verem apenas como vivência contemplativa individual em belas noites estreladas.** Não, ela voltará sempre a impor-se e então

nem povos nem gerações lhe escaparão, como se viu, da forma mais terrível, na última guerra, que foi uma tentativa de religação, nova e inaudita, com as forças cósmicas. Massas humanas, gases, energias elétricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas dos mares ressoavam de hélices, e por toda parte se escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe. Esse grande assédio feito ao cosmos consumou-se pela primeira vez à escala planetária, isto é, no **espírito da técnica**. Mas como a avidez de lucro da classe dominante pensava satisfazer a sua vontade à custa dela, a técnica traiu a humanidade e transformou o tálamo nupcial num mar de sangue. A dominação da natureza, dizem os imperialistas, é a finalidade de toda a técnica. Mas quem confiaria num mestre da palmatória que declarasse como finalidade da educação a dominação das crianças pelos adultos? Não será a educação, antes de mais nada, a indispensável ordenação das relações entre as gerações, e, portanto, se quisermos falar de dominação, a dominação dessas relações geracionais, e não das crianças? Assim também **a técnica não é a dominação da natureza: é a dominação da relação entre a natureza e a humanidade**. É certo que os humanos, enquanto espécie, estão há dezenas de milhares de anos no fim da sua evolução; mas a humanidade, enquanto espécie, está no começo. A técnica organiza para ela uma *physis* na qual o seu contato com o cosmos se constitui de forma nova e diferente do que acontece com os povos e famílias. Basta lembrar a experiência com velocidades por meio das quais a humanidade se prepara agora para viagens vertiginosas no interior do tempo, para deparar aí com ritmos que servirão para fortalecer os doentes, como antes o faziam em altas montanhas ou nos mares do Sul. Os lunaparques são uma prefiguração dos sanatórios. O terror da autêntica experiência cósmica não se liga àquele minúsculo fragmento de natureza que nos habituamos a designar de “natureza”. Nas noites de destruição da última guerra, uma sensação semelhante à felicidade do epilético abalava a estrutura da humanidade. E as revoltas que se lhe seguiram foram a primeira tentativa de dominar o seu novo corpo. Se a sua disciplina não o penetrar até a medula, nenhum argumento pacifista o salvará. O ser vivo só supera a vertigem da destruição no êxtase da procriação. (BENJAMIN, 2013, p. 64-65, grifos em negrito e comentário entre parêntesis nosso.)

A profecia apocalíptica de Benjamin se parece muito mais com a estrutura poética de *Catatau* do que a profecia utópica de McLuhan. Cartésio é como que o *espírito da técnica*, e o mundo de influências outras que exercem sobre ele são o *retorno da experiência extática recalçada*. A corrosão do indivíduo moderno pela própria tecnologia que emana de sua mentalidade, encontra-se na outra ponta deste círculo, como um cobra comendo a si mesma, com a experiência cosmológica. Entretanto, agora ele tem a luneta, metonímia de toda a técnica, que o faz ver todo o universo perante suas distorções e controlar de forma inequívoca as relações entre ser humano e natureza. Contudo, a experiência extática proposta pelo efeito da erva é autobloqueada, gerando aquilo que qualquer usuário conhece bem: a *bad trip*.

Veja que, em ambos os casos, no aforismo de Benjamin e na prosa poética de Leminski, o matiz que condensa o *espírito da técnica* é a luneta ou o telescópio, que

aproxima e aumenta o cosmos, mas nos distancia da experiência cosmológica<sup>11</sup>. Também em ambos os casos o refluxo do extático sobre a técnica ganha ares monstruosos, as grandes fossas sacrificiais, a louca alegria do epilético nas grandes guerras, tomadas como tentativa de religação, e a figura demoníaca de Occam. Ambos recursos narrativos trazem o horror como aparece as raízes extáticas dentro de um contexto dominado pela técnica. Talvez essa seja a perspectiva estilística apresentada aqui por Leminski, que gera a expectativa pelo vencer de Occam, mas oferece um labirinto irresoluto. Por mais que Occam tenha uma influência demasiada forte, Cartésio é um inimigo à altura. O romance como que diria: ‘O ideal seria voltar à cultura oral, mas não somos capazes de soltar a luneta’.

Ainda uma coisa salta aos olhos ao compararmos o esquema sógnico da luneta e do cachimbo sob as luzes deste texto de W. Benjamin, que é a condição de possibilidade para que a experiência cosmológica ou extática de fato exista: que esta seja uma experiência comunitária. Cartésio está desoladamente só, vivendo suas aventuras no novo mundo, no qual não tem nenhum outro olhar humano para buscar referência, seu único refúgio é a luneta, o latim e a tradição. A experiência extática só é possível em comunidade, apenas dando as mãos aos irmãos pode ser entoado em jögral “vamos nós ao vosso reino” e assim acontece o alçar do ser humano ao cosmos, não pela aproximação ótica, mas pela comunhão absoluta. Este é o ponto de toque de qualquer religião que trabalhe com plantas de poder: a experiência comunitária ritualística. Enquanto a experiência com as drogas, que é universalizada na contracultura, é a aflitiva perda das referências culturais pela pura desorganização dos sentidos, que é o que aflige Cartésio.

Uma nota sobre a pertinência desta narrativa para a leitura do mundo: em tempos de absoluta hegemonia da internet sobre o tempo, ao apreender e colocar em foco, seja por meio filosófico, seja pelo romanesco, as questões sobre as mudanças de percepção através das tecnologias, podemos perceber que de fato não estamos nos relacionando com outros seres humanos através da tela. Mas, estamos nos relacionando com uma quimera tecnológica, que se passa por humano moldando seu dizer a partir daquilo já pronto que as pessoas reproduzem sob sua influência. Occam não era, mas se

11 Vivemos em uma época que temos imagens, vídeos e áudios diários de marte, imagens nítidas de galáxias que nem imaginávamos existir, intuimos a forma do universo (dizem as peças de divulgação científica que se parece com uma esponja vegetal, com filamentos de galáxias e bolhas de matéria escura), mas que a visão a olho nu das estrelas fica esmaecidas frente à poluição luminosa, e a maioria dos seres humanos, ao olhar para o céu à olho nu, não consegue ver mais do que os sóis mais brilhantes do centro de sua galáxia, a Via-Láctea.

tornou, espírito de nosso tempo, e podemos nos considerar todos imersos na *bad trip* de Cartésio, que potencializa a angústia perante o tempo, de não saber mais discernir, e buscar um refúgio insalubre nas certezas pseudo-ciêntíficas e religiosas encenadas em nossa infância. Talvez por isso que Catatau mereça sempre ser lido, mas, soltar a luneta e mergulhar de vez na viagem resolve?

## 1.2 “AS CINZAS DESTE FIO DE ERVAS”

Este é o momento onde este conflito, o da paixão animal que será explorado na próxima sessão, é instituído, e ele toma conta de um terço do romance.

A fumaça acima não a demove  
tão pouco de seus propósitos absenteístas. Este mundo é o lugar  
do desvario, a justa razão aqui delira. Pinta tanto bicho quanto  
anjo em ponta de agulha bizantina, a insistência irritante desses  
sisteminhas nervosos em obstar uma Ideia! (LEMINSKI, 2012/1, p. 19)

Veja que o contato com os animais é desperto pela erva, e há uma simetria entre eles e os mediadores do sagrado europeu: “anjo em ponta de agulha bizantina”. Entretanto é uma simetria avessa, telúrica. Os anjos apontam na torre da igreja ao céu, os animais rastejam no chão, os anjos promoveriam a Ideia e os animais a obstem com seus “propósitos absenteístas”, de promover o não agir. Apesar disso, ele tem uma experiência com a erva e encontra de fato um ser mitológico chamado Occam. Tudo que ele sente, vê, todo seu suplício de ver sua linguagem derretendo, fermentando, deteriorando, remete ao uso da erva. Ainda no fechamento do romance percebemos que por mais que o momento mais alucinante da *bad trip* de Cartésio tenha passado, ele ainda se encontra sob efeito da erva.

Quando verei meu pensar e meu  
entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? (LEMINSKI, 2012/1, p.  
229)

A maconha nesta obra e a “birita” dos poemas permitem que a consciência atinja níveis de percepção cada vez mais eloquentes, delirantes. As drogas são em Leminski uma abertura espiritual por um lado e um martírio por outro, quando se entrega de vez à bebida, *sofre* o alcoolismo e canta esse sofrimento, que é também uma

entrega ao *devoir*. Evidenciando assim o diálogo do caráter específico da Nova Era com o Romântico na obra do poeta, uma relação que também é deveras constitutiva na história da arte e da contracultura. Os agentes aos quais a mente de Cartésio é disposta ao deixá-lo, como que nu sem seus recursos metodológicos, podem ser considerados apostasias da erva. Isto é, partes constitutivas que ofuscam seu efeito: são os animais e, principalmente, Occam, o *málin génie* Cartesiano desta obra. Mas, se por um lado ela não é tão mistificada como os agentes que despertam, podemos considerar que *Catatau* se resume a uma descrição processual de uma ‘viagem’ fictícia de Cartésio. Todo o romance conta os efeitos desta erva fumada e o desvario da linguagem pode ser considerado mimetização do fluxo de consciência da personagem sob efeito da erva.

Então, se textualmente a erva é menos citada e seu efeito menos elaborado, embora esteja presente, os outros agentes que incidem sobre Cartésio só estão perceptíveis, só ganham acesso à mente tão firmemente armada contra a mentalidade natural e orgânica (contra a metamorfose eterna de todas as coisas, como veremos adiante) com a matemática, o método, a filosofia, o latim, a religião e a metafísica porque ela está nocauteada por uma ‘planta de poder’ (lembremo-nos, diante do termo ‘nocaute’ que a primeira capa que Leminski participa da composição imita pinturas gregas de luta).

A erva o faz abandonar a postura analítica e ser existencialmente tocado pela presença animal, ele sente medo e se refugia na sua luneta (na disciplina ótica da qual o Descartes histórico era um entusiasta) e no latim, que instrumentaliza os animais, os transforma em objetos. Mas ao se refugiar na linguagem (inclusive a matemática) percebe que ela, a linguagem, também age por si, e nesse ponto ele percebe como o labirinto mental em que se encontra é absoluto. Ali ele não a pode dominar, a erva age como um contrafeitiço e surge o monstro semiótico Occam.

O que Cartésio passa no romance é inspirado, claro, no lugar comum mais conhecido de Descartes: a formulação da máxima *cogito ergo sum*, ou *penso logo sou*. A formulação refugia a certeza da existência na dúvida racional, só algo que *fosse*, poderia duvidar, algo que não fosse estaria entregue à realidade enganadora que poderia se apresentar. É claro que antes disso ele põe em suspensão o mais óbvio de tudo aquilo alcançado pelas sensações, o mundo. Um *gênio maligno* poderia enganar seus sentidos e o fazer ver o que não está na sua frente, sentir o que não toca e daí por diante. Descartes parte do mundo como uma página em branco e tem que reconstruir tudo, sua proposta é investir no método de forma que extraia todo o erro dela, o filósofo é o ser

absolutamente precavido do erro pelo método. Mas não saindo do lugar-comum, que é o mais notável para Leminski, que é o que realmente toca a massa das pessoas e constrói suas paisagens mentais. Acredito ser por isso que o nome do *málin gênio* seja Occam, o que remete imediatamente a Miguel de Ockham, frade franciscano do século XIV, considerado um pré-reformador e um pensador que prefigurava o iluminismo.

Sua principal ideia que subjaz no senso comum é o que ficou conhecido como *navalha de Ockham*. Isto é, um método analítico que em meio a duas explicações de um mesmo fato considera a mais simples verdadeira, pois, as coisas mais simples são as que geralmente acontecem. Veja como este pensamento que ganha destaque no lugar-comum de Ockham reage com o pensamento de mesmo destaque em Descartes: ‘ora porque haveria um gênio a lhe confundir os sentidos? O que existe é isso que você vê e sente. Por isso ver e sentir é onde mora a certeza da existência’. Isso ganha ainda mais potência quando vemos como age Occam (faremos essa análise com rigor na terceira seção deste capítulo) do romance: confunde-lhe não os sentidos, mas o *cogito*, a partir da confusão linguística, deixando Cartésio só com o que vê, sente, cheira e ouve.

Mas não só isso, ao que se apresenta, Ockham considerava deliberadamente os sentidos como fonte do saber:

Quanto a Occam, parece haver uma referência histórica bastante direta a Guilherme de Ockham, pensador nominalista cuja tese, contrária às correntes filosóficas em voga na segunda metade da Idade Média europeia, recusava a essência, as ideias gerais, que seriam apenas palavras aplicadas indistintamente a qualquer referente; para o nominalismo, portanto, há uma preponderância dos signos, e o que possibilita o acesso ao conhecimento são os sentidos, em vez da razão, como acontece no cartesianismo. (MELO, 2014, p. 104)

E ao refugiar-se na linguagem do monstro...

A criança redundância: repede, não nega, pede, repete.  
Difícil: dizer exatamente o que a gente disser. Inventando de novo o que sempre houve, o hipócrita desvenda a investigação, para mais ampla a exatidão que se deve a cotejo de tamanho momento. (LEMINSKI, 2012/1, p. 45)

É como se Occam dissesse: queres se livrar do erro? “só o erro tem vez”, como diz um alegórico poema do autor (2013/1, p. 265). Este tipo de corrupção do discurso filosófico e analítico por signos insuspeitos e que assaltam os sentidos das palavras é

também mimese do efeito da erva. Walter Benjamin, em suas anotações sobre os efeitos do haxixe (um extrato concentrado da *canabis*) traz esse dado à baila:

Outras formulações, cujo contexto não posso reconstituir: “Acha que devo fazer um discurso maltusiano sobre isso?”. “Isso qualquer mãe com cinco filhos pode dizer.” (Isso pode dizer-se a qualquer mãe com cinco filhos?). “Oponência.” “Alimentência.” Divagação sobre “homens selvagens.” “Simetria dos vilões.” (Talvez relação com cabeçalhos como os do jornal *Vossische Zeitung*?) Nova divagação sobre “uma mistura de Kaiser e Kautsky” (referia-se a B[enjamin]). “Sempre uma casa com umas linhas, e nelas formas como de castiçais (suspiro profundo). Forma de castiçal lembra-me logo qualquer coisa de sexual. O sexual é de praxe.” Nesse contexto, a palavra “secretório”. Quando confirmo uma frase dele, isso o faz elevar-se, nas suas palavras, a uma fase mais luminosa. “Acabei de subir com o elevador.” Outras re-flexões: “Só sei de coisas formais... e nem isso sei mais”. Ou: “Quando disse isso, era a igreja”. Ou: “Acabo de ver uma coisa... Meu Deus, são materializações inferiores”. Ou: “Vê-se a pepita de ouro, mas não se pode levá-la”. Comenta com mais pormenor que levantar e ver são duas ações totalmente diferentes. Considera isso uma descoberta. (BENJAMIN, 2013, p. 154-155)

O que se retém deste diário Benjaminiano, respaldado no que de fato aconteceu a ele e a seu companheiro sobre efeito do haxixe, comparado à linguagem de Catatau, todas as vezes em que o reproduziremos ao longo deste capítulo, é como as formulações de orações que são construídas segundo o mesmo princípio. Orações curtas e que pretensamente contém afirmações universais invadidas por sentidos corruptores a partir do erro de pronúncia. “Criância redundança” e “Alimetência” e “Oponência” (é claro que isso é uma transposição do alemão, mas podemos inferir daí o sentido que essas confusões tomam) são exemplos disso. Somados ainda as analogias imediatas, de se “fazer um discurso maltusiano” e “isso qualquer mãe de cinco filhos poderia fazer” e as relações no trecho de Leminski de ser “difícil” e dizer exatamente o que se quer dizer diante da extensão tamanha de tudo o dito. Dessa forma podemos considerar toda a linguagem do Catatau mimese do fluxo de pensamento causado pelos efeitos da erva.

Além disso, há outra informação, agora na biografia de Descartes que serve como inspiração para esse mote no romance, o do gênio maligno que desperta por uma substância psicoativa.

Uma entidade desse tipo aparece num outro momento, numa ocasião em que não é fruto de um ato deliberado, mas antes de uma manifestação inconsciente: quando Descartes estava na Alemanha, no mesmo período em que trabalhou para Nassau, num estágio de sua vida em que ainda não era o que se pode dizer “cartesiano”, mas mostrava-se inclinado a um certo ecumenismo neoplatônico e pitagórico muito em voga na Renascença, além de sentir-se atraído pelas teorias dos Rosa-cruzes. Na noite de 10 para 11 de

novembro de 1619, o jovem pensador tem três sonhos, marcados por uma forte sensação de vertigem, que, estranhamente, parecem despertá-lo de maneira mais firme para a prática da filosofia. Ao acordar do segundo deles, graças ao estrondo de um trovão, percebe no quarto uma chuva de faíscas de fogo, o que mais tarde fez seu biógrafo Baillet duvidar de sua sobriedade quando do incidente. Descartes, entretanto, garante ter passado os dias anteriores totalmente sóbrio e que uma espécie de gênio provocara nele o entusiasmo que o levava aos sonhos, predizendo-os inclusive. Esse gênio é chamado pelo filósofo de *malus spiritus*, apesar de tentar passar-se por bom, pois causa-lhe dor e impede-o de exercer plenamente sua vontade durante o incidente. (SALVINO, 2000, p. 150-151)

Ainda a reboque de Salvino, crítico de Catatau, encontramos indícios de que o Descartes histórico havia provado a erva na ocasião:

foi lançada no Brasil a tradução de um livrinho intitulado *Descartes e a maconha*, do professor de filosofia e jornalista francês Frédéric Pagès que – sem fazer qualquer referência a Leminski, embora o autor seja apresentado como divulgador da literatura brasileira na França – escreveu uma divertida defesa da tese de que Descartes experimentou maconha na Holanda. O livro é, na verdade, uma reflexão sobre a diferença e uma crítica ao mito do “espírito francês”. Pagès chega a atribuir os três célebres sonhos cartesianos em que, pela primeira vez, surgiu a figura do gênio maligno (...) ao uso da *canabis sativa*. (SALVINO, 2000, p. 61)

É claro que as discussões que envolvem Descartes ter provado ou não maconha, ou se as alucinações vistas na Alemanha (terra estrangeira) são consequências do uso de substâncias são apenas curiosidades e fontes para debates prosaicos, por isso não nos aprofundaremos nisso. O que nos interessa é o porquê da pertinência do enganar das percepções em Descartes e da relação discursiva quando elabora o *cogito* e nesta passagem biográfica de temor, de ter os sentidos enganados por uma alucinação, e o gênio maligno que em ambas as situações ele culpa de privar de seus sentidos. Vê-se que na elaboração do *cogito* ele se supõe completamente apartado sensivelmente do universo:

Suporei, pois que não há um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte de verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me. Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender a minha credulidade. Considerar-me-ei a mim mesmo absolutamente desprovido de mãos, e olhos, de carne, de sangue, desprovido de quaisquer sentidos, mas dotado da falsa crença de ter todas essas coisas. Permanecerei obstinadamente apegado a esse pensamento: e se, por esse meio, não estar em meu poder chegar ao conhecimento de qualquer verdade, ao menos está ao meu alcance suspender o meu juízo (DESCARTES apud SALVINO, 2000, p. 148)

E em Catatau, então ele se encontra sem Deus, fonte da verdade, mas Occam manifesto por tudo que ele pode abrir mão na formulação do *cogito*, “o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons...” toma poder de sua linguagem pelos sentidos. É como se a experiência Cartesiana fosse levada às últimas consequências, formando um labirinto no qual não é possível sair. A resolução seria o entregar de Cartésio à experiência. Os psicoativos só geram angústia, temor e ansiedade quando se furta a se divertir com seus encantamentos, e o ponto fulcral desta experiência é o êxtase ambíguo. Isso porque não se chega a um sagrado repleto de ‘verdade’, mas a um sagrado dúbio de profundidade sagrada naquilo que se sente que pinta todas as coisas com seu brilho, até as más. Além de um Deus que seja também mau (também gênio maligno), algo que a mentalidade europeia não pode aceitar.

Tendo identificado a semelhança e correspondência do diário de Benjamin para com a viagem de Cartésio criada por Leminski, seria produtivo comparar as noções de experiência religiosa descrita ali e contida na vivência com o haxixe comparado àquilo que é mimetizado pelo Catatau. Walter Benjamin aqui, como em todas suas coletâneas de fragmentos, tenta construir um discurso do saber da experiência, procurando aprender com o vivido. Esta noção da narrativa como sabedoria, isto é, como saber de vida que emana da experiência na narrativa, e que ele elabora em seu artigo *O narrador* (1994, p. 197-221), será bastante importante para nós adiante na definição de paixão, como já dito.

É importante ainda saber o contexto filosófico em que os textos autobiográficos são escritos para considerarmos seu papel e sua importância. A narração, para Benjamin, que é a arte da sabedoria, ou seja, a arte de aprender com a vida a dar conselhos. Quando em suas vastas coletâneas de fragmentos ele resgata acontecimentos de sua vivência, não é apenas um dado autobiográfico que é encontrado ali. Mas sim, um resultado de um método de sabedoria que cria e busca sua pertinência como guia dos seres humanos no conselho, em como enfrentar os novos tempos. Dessa forma, no particular da vivência extrai princípios universais.

Dito isso, e considerando a importância do trabalho de Walter Benjamin, o que encontramos nesses fragmentos são narrativas que visam informar sobre a experiência com o uso de haxixe e suas generalidades. Sendo útil para este trabalho para identificarmos as marcas no texto Leminskiano com a mesma experiência. No caso, o mais importante são os influxos religiosos que emanam dela, vejamos como Benjamin descreve-os:

As coisas são apenas manequins, e mesmo os grandes momentos da história universal são apenas disfarces sob os quais trocam olhares de convivência com o nada, o que há de mais baixo e banal. Respondem às piscadelas de olho ambíguas que nos chegam do nirvana. A “satisfação satânica” de que se falou consiste então em não se deixar envolver nessa convivência. É também esta a raiz da dependência que leva a aprofundar sem limites a cumplicidade com o não-ser, aumentando a dose. (...) Neste transe há menos o ser humano, e mais o *daimon* e o *pathos*. (...) A imagem da ligação automática: há determinadas coisas do espírito que começam a “falar espontaneamente”, como, por exemplo, as dores de dentes fortes, etc. Todas as sensações, sobretudo as de natureza mais espiritual, têm um declive acentuado, e *arrastam consigo as palavras no seu leito*. Aquele “aceno ambíguo que vem do nirvana” ganhou a sua expressão mais visível (BENJAMIN, 2013, p. 145-146, 147, 148 grifos nosso)

Nota-se então que a situação é menos humana e pertence aos campos do *daimon* e do *pathos*, portanto, daquilo que se envia da alteridade e que começam a “falar espontaneamente”. Mas, há ainda duas formulações a considerar: o “aceno ambíguo que vem do nirvana” e a “satisfação satânica”. Como os “grandes momentos da história universal são apenas disfarces”, perante o contato com a erva a paixão de Descartes torna-se apenas pano de fundo para um texto subversivo da lógica e da linearidade. Isso faz parte da descrição do “aceno ambíguo que vem do nirvana”. Nirvana é o apagar de tudo, ele usa a palavra ‘nada’ logo antes de evocar ‘nirvana’. Pois nirvana é o ponto de chegada quando alguém se torna Buda e deixa de existir, reencarnar, e realiza a *grande morte*.

Caso se enxergue o nirvana naquilo que se vê, se o nirvana dá piscadelas de olho através das coisas, se percebe que o nirvana é samsara, ou que a aparência também é nada. Assim como vazio é forma e que tudo se une na não-existência, que é tudo ilusão. Entretanto, o que se segue não é uma busca pela iluminação budista rumo a este apagar, mas uma satisfação de, perante o nada reinante no universo, acreditar ser exatamente aquilo que se é, negar o nada: a atitude anti-niilista ao perceber o niilismo reinante. Percebendo o que tudo não é, brilha e reluz o gosto de encenar essa ilusão de ser algo, de se negar a fundir-se com o todo, daí a *satisfação satânica*, satisfação de se apartar. A satisfação de ser separado pela ilusão do nada que também sou.

Cartésio, ao ver o aceno do nirvana emanando do que via, não encontra daí forças para afirmar o que se é diante do nada, não tem a satisfação satânica, não assume a postura anti-niilista. Mas tenta uma volta à metafísica, a explicação filosófica da realidade, o mergulho no nada. Ele é chamado a gozar do dizer analógico da poesia, mas se refugia numa verdade que não pode mais encontrar, porque não pode mais

organizar seu discurso sob a influência da presença demoníaca de Occam, e dos subdemônios animais, como veremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2 – A PAIXÃO ANIMAL

### 2.1 “OS SINTOMAS. OS SINTOMAS TOTAIS, OS SISTEMAS DE TUDO”

Ao fumar a erva, Cartésio observa com a luneta os animais e começa a perceber que sua presença inútil bagunça seu pensar. Ele é tomado de uma espécie de desespero e, como já dito, resiste com suas armas (método) a eles, apesar disso, nada parece adiantar. Eles não servem a nenhum propósito, sua razão de ser é apenas existir, rastejar, comer, defecar, não há nenhuma justificativa às suas existências individuais. Mas eles começam a invadir o pensar de Cartésio e seu pensamento começa a rastejar como os animais a sua volta.

Há então a passagem em que a influência dos animais é absolutamente instaurada e nesse momento a personagem tem o primeiro vislumbre de Occam, que só vai se aproximar com toda sua influência mais adiante. Já evidenciamos na seção anterior um pequeno trecho desta passagem, em que os animais são espelhamentos dos anjos, agentes telúricos como aqueles são agentes celestes. O tom geral de espanto desta passagem é importante de ser saboreado com maior integralidade, e assim perceber o contexto geral de sua representação para a visualização do todo:

(...)Eis a presença de  
ilustre representante da fauna local, *cujo talento em não fazer nada  
chega a ser proverbial*, abrilhanta a áurea mediocridade vigente.  
Requer uma eternidade, para ir dez palmos, esta alimária, imune  
ao espaço, vive no tempo. Este mundo não se justifica, que perguntas  
perguntar? Devo lazer. Esta bruta besta, temperando a corda ao  
contrário dos ponteiros dum relógio, *para nunca se conduzir*,  
estacionou incógnita na reta. Aí no galho. *Versar com as pessoas  
é dividir o todo que somos em partes, para efeitos de análise, para  
sermos compreendidos*, mister lembrar Articsewski da desgraça da  
preguiça que se abateu sobre mim. A fumaça acima não a demove  
tão pouco de seus propósitos absenteístas. Este mundo é o lugar  
do desvario, a justa razão aqui delira. *Pinta tanto bicho quanto  
anjo em ponta de agulha bizantina*, a insistência irritante desses  
sisteminhas nervosos em obstar uma Ideia! Nunca se acaba de  
pasmarmos bastante, novo pânico põe fora de ação o pensamento. Bichos  
se fazem reverência, camaleões aos salamaleques viram salomões  
de doutos cromatismos, afinidades infinitas afinam e desafinam  
espécies. Formigas da noite picam uma árvore com bandos de  
papagaios e tudo, acabando de dormir para esticar o esqueleto.  
Este calor acalma o silêncio onde o pensamento não entra, ingressa  
e integra-se na massa. Sussurros clandestinos acusam a aproximação  
de peregrinos. O senhor vai assim toda vida e termina a vida por  
aí. Muito me admira mas admitir pouco, cada localidade ponha-se  
no seu lugar. Não, esse pensamento recuso, refuto e repilo! Constatato  
crescerem em mim, contra o degas e em prol dessa joça. Sabe

de que está falando? Não? Estranho proceder! Nada aqui onde apoie pensar, não é casa da sogra essa falta de estátuas nas tumbas, sarcófagos nos palácios, epitáfios nos obeliscos, triunfos nos arcos, estirpes nos nomes.

(...)

Duvido se existo, **quem sou eu se este tamanduá existe?** Da verdade não sai tamanduá, verdade traz, quero dizer: não se pensa, *olhar lentes supra o sumo do pensar!* Dá para ouvir o cúmulo das excelências falarem num búzio contigo, baixinho, que as escalas vão queimar sua última oitava, de tal forma que ao dizer teu nome, silêncio o faz. A cabeça furam de cáries. Um coco roído de formigas. Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam águas do dilúvio. (LEMINSKI, 2012. P. 19-20 grifos nossos)

O “ilustre representante da fauna local” vira a referência de Cartésio, o ‘outro’ pelo qual ele se toma em perspectiva. Só que a integralidade do ser animal o assusta. O animal que se basta, que não tem que cumprir nenhum objetivo, porque sua vida é seu objetivo. Um animal que seus momentos medonhos não servem de nada senão a ele mesmo, que vive na eternidade sendo o que se é, nunca nada além e nem alguém disso, sendo incapaz de qualquer inautenticidade. Esta intuição que a personagem tem no momento em que o animal é internalizado em seu ser o cobre de espanto. Seres que se bastam para além de qualquer abstração, destas árvores “ainda pingam água do dilúvio”, vai dizer. A floresta é o lugar privilegiado do arcaico, do antes de tudo, ali está a origem da qual saímos ao comer a maçã, quando ainda falávamos a ‘não-língua’ dos animais.

Neste contexto está o verso/slogan desta obra “a justa razão aqui delira”, que é reproduzido no cartaz de lançamento, e ainda “a fumaça não demove de seus propósitos absenteístas” e a conclusão é “devo lazer”. Isso tudo, somado ao desespero de Cartésio, ao fumar a ‘erva do diabo’ pinta a floresta que acessa como um inferno à mentalidade moderna, tendo os animais como seus diabos (imagem inversa e telúrica dos anjos) e, por fim, o demônio linguístico dessa floresta infernal: Occam.

Esse inferno impacta Cartésio, o representante do pensamento racional e ocidental, como já dito, potencializando seus sentidos e bagunçando seu cogito. No entanto, para além do slogan “a justa razão aqui delira”, um dito me parece ainda mais central e alegórico por estar mais próximo do centro da formulação do *cogito* que esta obra parodia: “Duvido que existo, *quem sou eu se esse tamanduá existe?*” Se a floresta infernal não converte o pensamento ocidental representado por Cartésio à sua anti-religião da existência sem propósito, em que a alteridade animal é, por excelência, o seu

prometido ‘reino da terra’, a pequena progressão do romance se dá na dúvida aflitiva. Cartésio duvida que existe perante o tamanduá, duvida de Cristo em nheengatu, percebe a pertinência da forma orgânica perante as abstratas da geometria e declara que “Deus não morreu, perdeu os sentidos” (2012/1, p. 63)

Essa é talvez a única progressão do romance, da certeza metafísica para a dúvida perante a alteridade radical da natureza (próxima e presente nas raízes de nosso ser). Isso pode ser bem ilustrado pelas passagens abaixo. Onde ele evoca as formas geométricas contra a paixão animal, mas no fim reconhece a reta como o pior dos labirintos.

Vinde círculos contra tamanduás, quadrados por tucanos, losangos verso tatus, bem-vindos! Meu engenho contra esses engenhos!

(...)

Reta, o pior dos labirintos: altíssimo abismo – o tal ponto.

(LEMINSKI, 2012/1, p. 27, 205)

Ao fim desta instauração do conflito de Cartésio perante a mentalidade animal, a personagem reage e evoca seu conhecimento abstrato e esconjura em posse de seus engenhos metafísicos, os engenhos naturais. Mas, depois de toda a sua paixão, no fim do romance ele não reconhece mais aquele labirinto mental como o absoluto inferno. Mas sim, a mentalidade da qual descende e elege a reta, o pensar linear tão adorado em nossa história, como a realidade mais sombria a ser evitada. Isso acontece porque os animais abrem a porta de uma nova percepção do Ser, o acolhendo como irmão ao violentarem-no e instaurando outra relação com o cosmos, mas não obstante, Cartésio acaba por resistir ao convite:

Então era isso. Isso ficou assim e assaz assado, o erro já está içado. Ficou algo, deu-se. Isso contra isto. Isto mata isso. Isto. Histórias. Alguém cometeu algo? Ninguém fez nada. Que faz isso aqui? Isso serve para ser observado. Só para ser visto, só se passa isso. Aqui dá muito disso. Aqui é a zona disso. Agora se alguém desconfiar, ninguém duvide. *Isso muda muito*. Isso é assim mesmo. Os outros são alguns, uns são quaisquer. O osso do ofício no orifício disso. Histórias em torno disso. Eu nego isto, isto é, visto por esse monstro prisma. Quadrúpede, aí tem o bípede. Dentro do previsto, compareço. Só vou lá. *Lá me recebem. Lá me curam. Lá me lambem*. Sabem quem é que eu me lembro? Isso mesmo. Eu sou demais. Eu estou sobrando. Eu estou tentando sobreviver, busca meios de sobrevivência. Assim não vale. Eu não quero cair lá. Lá é silêncio. Lá — não. O que

está por vir quer continuar sendo até não poder mais manter-se nesse estado. Nada substitui isso. Nunca viu isso aí e pensou que não era nada. Era isso, isso é problema seu. Nunca viram isso, pensam assim. É natural, isso é perfeitamente natural. Tudo o mais que sei não cabe no que digo, já não há mais o que eu havia dito, já há só o que nunca se soube. *Os sintomas. Os sintomas de tudo, os sistemas totais.* Uma hipótese, uma remota possibilidade arremata um lance, uma causa perdida, uma visão beatífica, uma audição angélica. A figura é figurada. Desvidro-me. Não representa o que apresenta. Em outras palavras, são outra coisa. A figura continua a mesma, ocorrem acidentes no seu plano mas ela confirma o que diz: os sintomas são esses, os sistemas são outros.  
(LEMINSKI, 2012. P. 21 grifos nossos)

Nesse momento é instaurado uma espécie de *concepção de ser* que trataremos no terceiro capítulo: a *mudança, mutação ou metamorfose*. Percepção que Cartésio é convidado a entrar para viver segundo seus princípios. É interessante notar nesse ponto que Cartésio ao fumar desta erva qualquer não tem acesso à consumação da experimentação da alteridade animal de forma absoluta, como tem os ameríndios. Pois, eles usam outra substância, a *água da Muda*, uma substância que se bebe e que os *transforma* em animais à imagem da função dos enteógenos no xamanismo ameríndio:

Este país cheio de brilho  
e os bichos dentro do brilho é constelação de olhos de fera. Outra cidade será citada para glória da freguesia: virgembugra, torres nos torrões tristes. Quando Uganda balanganda, palácios balançam. Um bosquejo azulou nos azulejos de Viladiogo, saiu em Polvorosa, foi parar em Pandarecos! Aperta o cinto naquelas ybyturas, o Poente — a incógnita, — o Oceano contra a costa, Levante levado avante, levantado de hora em diante, — Seryñeem e o rio no meio. Com vossos próprios olhos, nenhum país como este, olho nele. Além disso, corre que outro rio, batizado pelos que lhe bebem a água, da Muda, assim que lhe tomarem gole, *perdem forma e figura, virando bicho*. De duas, uma: ou as águas dão febre, *cujos delírios simulam a metamorfose, ou a mudança de veras sucede*. Neste caso, os problemas a resolver da ordem de toda a desordem entre os seres abririam precedente a uma metamorfose de todo o nosso pensar. A máquina do entendimento levava uma pancada na mola.  
(LEMINSKI, 2012/1, p. 25 grifo nosso)

Uma abertura à alteridade animal é o que se encontra, sem de fato passar pelo processo mágico tão lugar-comum para os indígenas tornarem-se, de fato, outro animal, o que é considerado como um patrimônio da cultura nativa do país. Neste outro trecho a capacidade dos índios de internalizar outro ser humano pela antropofagia é

exaltada, e desperta a paixão da emulação em Cartésio, momento em que se inaugura os pensamentos homossexuais para com seu companheiro que em breve chegará:

E agora entre toupinambaoults, com quanto fico?  
Com qual cara vou ter que ficar? Amiúde a terra pulsa um coração;  
ou será o meu? De quem será este arrepio que não para de passar?  
Que pensam os índices sobre isso tudo? Índio pensa?  
Gê é gente? Aqui há dez anos, Artyczewsky mo dirá.  
Ocorre-me o seu pensa ainda... E não  
pensando mais? Com aquelas tatuagens todas, pensa ainda? Homem  
escrito pensa? Esse pensamento, por exemplo, recuso, refuto,  
repilo, deserdo, rasuro, desisto. Índios comem gente. Pensamento,  
aqui, é susto. Estes conceitos — eu os quero perpetuar, perpétuos  
em minha memória — estes sucessos. Demasias. Este mundo. Este  
mato. Alvejaram-me com flechas do armazém de Zenão. Comem  
gente, como será? Sepultarem-nos nome e coração — um corpo,  
e me vem de súbito a fome de vorar Artyczewsky. Chegarei a  
tempo de ter seus pensamentos? Sentirei seus males, sofrerei suas  
dores, o que é que faço de seus saberes e fazeres? Estes conceitos  
— eu os quero desprezar. Artyczewsky não alcançará notícias deles,  
não se pensa, mais nisso. Índio pensa? Índio come quem pensa  
— isso sim. Índio me chupando, pensará estes meus pensares, ou  
pesará de todo este meu peso, instantâneo parado momento,  
comendo sem comentário, Um índio manda nos peitos a perna  
olhando cara a cara, olho a olho, com nossa cabeça caveirada. Eu  
vi com esses olhos de terra comestíveis e este discernimento que  
o Senhor de todos os raciocínios há de recolher entre os círculos  
dos justos. (LEMINSKI, 2012/1, p. 41-42)

A possibilidade de sofrer a violência de ser comido, que se anula dentro do todo violento da natureza, como um animal, e mais, por outro ser humano, mostra o quanto é temeroso o *avesso do sagrado* (a mentalidade animal) no natural, e com este espanto ele dá seu testemunho voltando-se ao “Senhor de todos os raciocínio”, “entre os círculos dos justos”, ao seu lugar perceptivo. Posto isso, ficamos com o panorama de outra percepção de mundo às avessas da metafísica.

Ao olhar o mundo com os olhos dos animais, abre-se um convite para Cartésio, mas, que ele enxerga como um abrir dos portões do inferno. O fumar de uma erva que o abre à alteridade, talvez possa ser tomado como um desafio de iniciação, como de alguns nativos que tem que caçar sozinho uma fera para serem considerados homens. A harmonização com a alteridade internalizada ao fumar a erva poderia ser uma ponte para beber a água da Muda, simbolizando o enteógeno que finalmente o transformaria de fato em animal. Cartésio nega, mas a experiência o marca profundamente, o suja, macula seu pensar. Seu batismo é feito pelas fezes da preguiça:

Tudo indica, chão! Minha  
cabeça, onde é fácil, quer ver esterco na órbita dos astros

incorruptíveis... A esse aí, solto este aí! Que diferença faço eu do círio que derrete? O próprio. O aí colabora com a iniciativa fornecendo matéria para o símile. O dia em que merda for merenda, pobre de mim que nasci sem cu! *Sobre minha cabeça o preguiça caga geleias de molde* a satisfazer o mais fino dos paladares, *os mais selvagens dentre os sentidos*, só sabendo de abacaxis, ad primum ergo, abacaxi, ad secundum, distingo, substantialiter, abacater, abacate, formaliter abacaxi, sim, liquet, claro como o dia... Graças aí que estamos assim. *O bicho me apruma pelas trajetórias que arruma*. Não tente converter aquele que já virou todos os seus avessos e saiu desileso. (LEMINSKI, 2012/1, p. 27)

Tendo este panorama fica evidente a vastidão do tratamento poético e romanesco deste tema, assim como sua forte pertinência religiosa. Este reino percebido pelo animal tem várias funções narrativas. Apresenta o avesso do sagrado, o ‘reino da terra’; a mudança, uma concepção de ser; a realidade inútil que instaura e com a qual agem seus entes; propõe o iniciar de Cartésio em uma ordem de pensamento analógico, batizando-o com as fezes da preguiça; apresenta a possibilidade da experimentação radical da alteridade por meios de ritos religiosos: o ritual por meio de enteógenos a transformar o xamã em animal e a antropofagia, ao engolir a coragem, o sentir e o pensar do outro; oferece outra métrica para se medir o humano a partir dos animais, o que põe em dúvida a existência como humano perante o tamanduá. Porém, ao haver uma negativa de Cartésio ao convite da floresta, sua estadia vira uma viagem ao inferno.

Comentamos todas essas funções narrativas brevemente nesta abertura de sessão, agora nos ocuparemos mais demoradamente de elaboração analítica sobre dois desses pontos nas seguintes subseções 1) Como se dá a experiência religiosa desse avesso do sagrado rastejante, dando conta da linguagem geral que é utilizada e o que é dito sobre o tema e 2) a medida do ser humano pelo tamanduá, focando na passagem alegórica e central pelo contexto satírico.

### 2.1.1“ILUSTRE REPRESENTANTE DA FAUNA LOCAL, CUJO TALENTO EM NÃO FAZER NADA CHEGA A SER PROVERBIAL”

Partimos para a tarefa então da matização disto que chamei de *avesso do sagrado* e que se apresenta como uma constante em Catatau. Apresentado como esse chão mais intra-chão, inferno, onde seres rastejam na poeira, nas fezes, na

decomposição, na umidade e na lama, regidos por uma entidade-linguagem analógica, Occam. Contrário a este céu mais extra-céu, de seres humanos perfeitos com asas (que são uma espécie de animalidade voltada para o céu, mas que simbolizam perfeição e poder de ir entre o reino dos céus e o nosso reino. Anjos na agulha de igreja bizantina, regidos pela Ideia e por Deus a partir do Logos, o dizer divino ordenador, representado pelo latim para o qual Cartésio foge perante a dissolução da linguagem que experimenta.

A seguir discutiremos então a relação com a obra estudada e o filósofo Georges Bataille, já que ambos descrevem este *absolutamente natural, avesso do sagrado*, acessado pelos animais e inacessível aos humanos, quanto mais distantes eles se encontram do ambiente natural e da cadeia de relação universal de todos os seres. Os autores não só descrevem a percepção assombrosa deste reino, como o colocam em perspectiva religiosa. E assim como Leminski, Bataille destaca a inutilidade fundamental da existência no gozo do ócio de apenas se existir: a vida animal não serve para nada, mas também não serve a nada.

Enquanto a negação do ócio humano cada vez mais afasta o ser humano de sua raiz animal e o externaliza, como mais uma entre as engrenagens nos sistemas de máquinas que formam a ocupação humana. Os autores preocupam-se com o resgate da humanidade, através da integração da visão animal, cada um por um motivo diferente, e para ambos a poesia e a narrativa são os campos onde é possível retomar o entendimento desta espécie de *(avesso do) paraíso perdido*.

Em sua Teoria da Religião (2016), Georges Bataille torna o conceito de *intimidade* um aspecto do ser muito próximo daquilo que faz de forma romanesca Leminski, com o espanto humano sobre a percepção animal do mundo. Já em Bataille isso não é apenas um aspecto entre outros de possibilidade de percepção religiosa. A perda fundamental do ser humano da *intimidade* é o que gera o ritual e o sagrado, o que inaugura a religião. Sagrado que aqui é uma função que permite o *sacrificar*, ou seja, o destruir materiais improdutivamente, recuperando momentaneamente a inutilidade das ações que caracterizam o ócio. O fundamento da religião é, para Bataille, o sacrifício, porque recupera a falta de sentido na violência contra outros animais, pois a escravização de animais gera utilidade em sua morte e sofrimento em escala produtiva. O que torna cruel a violência corriqueira antes insípida, violência arcaica essa, sem utilidade, que forma a espessura da vida.

O ser humano sacrifica porque nos olhos dos animais agonizantes vemos fagulhas daquela imersão íntima que nos caracterizava antes sempre uno com o cosmos, sempre como água na água, vai dizer o autor, e há certa culpa ao darmos utilidade a eles e privar (a nós mesmos) da *intimidade*. Como veremos a seguir, a percepção animal representa assim para o autor como o maior mistério que o humano enfrenta: não é o absolutamente inconsciente, como uma parede, um lápis e uma pedra. Entretanto seu ver, sentir, farejar, comunicar, cantar, rosnar, grunhir, voar, nadar, correr, brincar, cuidar, reproduzir, defecar, urinar, dormir, coçar, caçar, coletar, brigar e fugir não o arranca da unidade do ser. *Sente-se* ao ser animal e ao mesmo tempo se é unido com o todo, enquanto as coisas são unas com o todo sem sentirem; e enquanto o ser humano se torna *único*, ou seja, apartado do todo. Então, como este campo da *intimidade* ganha importância como núcleo de horizonte desta teoria da religião e é uma abertura hermenêutica bastante dialógica com a obra em questão, essa perspectiva se torna incontornável para esse trabalho<sup>12</sup>.

Partiremos então para o mesmo procedimento da seção anterior, a reprodução de excertos e a catalisação das semelhanças para gerar categorias que ofereçam vocabulário para tratar sobre aquilo trabalhado na obra poética. Antes é preciso marcar que os textos devem ser lidos em eixos comparativos aos trechos de Catatau reproduzidos na abertura do capítulo, principalmente nas páginas 55-58. Mas também marcar que o aspecto sombrio da natureza é representado a todo o momento pelo vocabulário da obra, como lembra Salvino (2000, P. 103),

num tipo de intersecção, pelo elemento verbal (o uso da de palavras como “labirinto”, “enganos”, “atrapalham-se”, “chacoalham”, “anormais”, “rolando”, “algaravia”, “esdrúxula”, “decompõem”, “exorbitantes”); pelo acúmulo de imagens tradicionalmente ligadas à inconstância ou à

12Com o conceito de *intimidade*, podemos inclusive voltar a McLuhan e integrar mais esses autores que aparecem como fornecedores de categorias para a análise, considerando que uma das primeiras coisas que foram externalizadas e amputadas foi justamente a *intimidade* animal, a partir de nada menos do que a roda, o que significava de forma comportamental uma eterna repetição, eterno retorno de ações, que fazia a atividade humana dos primórdios improdutiva, sendo externalizada para gerar-se o movimento em linha reta que permite, pelo movimento circular, estar fora do corpo resultando na ideia de progressão nas histórias de vida, sendo imensamente potencializada pelo seu emprego mediante a energia elétrica, como diz o autor: “foi por meio da eletricidade aplicada à roda que esta mais uma vez se fundiu com a forma animal. De fato, a roda agora é obsoleta na era da eletricidade e dos mísseis. Mas a hipertrofia é o sinal de obsolescência, conforme veremos repetidas vezes. Justamente porque a roda está agora voltando, no século vinte, à forma orgânica, faz-se muito fácil compreender como o homem primitivo a “inventou”. Qualquer criatura em movimento é uma roda, no sentido de que a repetição de movimento tem em si um princípio cíclico e circular. Assim as melodias de sociedades letradas são ciclos que se repetem. Mas a música de povo não-alfabetizado não tem tal forma abstrata cíclica e repetitiva como a melodia. A invenção, numa palavra, é translação de uma espécie de espaço para a outra.” (McLUHAN, 1977, p. 75) Do espaço interno para o externo.

anormalidade (o mar, as nuvens, os seres em fermentação ou putrefação, as plantas carnívoras, os animais monstruosos); e pelo próprio caráter transgressivo da escrita, com misturas inusitadas, transformações de palavras.

Assim esta região do ser se mostra como onipresente em todo o romance, seja evidenciado pelo fluxo de pensamento de Cartésio, seja pela própria linguagem do romance. Neste trecho, Salvino já está operando em sua opção de tratar o religioso em Catatau como *metamorfose*, tema que abordaremos no capítulo seguinte, já fazendo a ponte para os livros de poemas. Tomamos o cuidado, entretanto, para maior nitidez dos temas religiosos que são constitutivos à obra, de separar a *mutação*, da *intimidade*. Tendo a *mutação* já como uma categoria ontológica animista e integralista, inclusive contendo a metafísica, que nos referimos como a racionalização que leva em conta a intimidade. Enquanto a *intimidade* seria exatamente o conteúdo disto que chamaremos de experiência *arqui-religiosa*. Já que utilizamos o termo *avesso do sagrado* e que Bataille aponta a experiência de fitar esse avesso à utilidade nos olhos dos animais agonizantes – aqueles que morrem sem ter por que – como origem do religioso.

É assim que Bataille a descreve:

#### φ A mentira poética da animalidade

Nada, para dizer a verdade, está mais fechado para nós que essa vida animal de que saímos. Nada é mais estranho à nossa maneira de pensar do que a Terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas no momento em que tentamos imaginá-las sem uma consciência que as reflita. Na verdade, é só arbitrariamente que podemos figurar as coisas sem a consciência, já que *nós, figurar-se*, implicam a consciência, nossa consciência, aderindo de maneira indelével à presença delas. Podemos decerto nos dizer que essa adesão é frágil, na medida em que cessamos de *estar aí*, mesmo, um dia, definitivamente. Mas a aparição de uma coisa nunca é concebível senão numa consciência que substitua a minha, se a minha tiver desaparecido. Esta é uma verdade grosseira, mas a vida animal, a meio caminho de *nossa* consciência, nos propõe um enigma bem mais embaraçoso. Se representamos o universo sem o homem, o universo onde o olhar do animal seria o único a se abrir diante das coisas, o animal não sendo uma coisa, só o podemos suscitar uma visão em que não vemos *nada*, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas, que não tem sentido se estão sozinhas, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu. É por isso que não podemos descrever tal objeto de maneira precisa. Ou antes, a maneira correta de falar dele não pode ser *abertamente* senão poética, visto que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível. Na medida em que podemos falar ficticiamente do passado como de um presente, falamos ao final de animais pré-históricos, assim como de plantas, de pedras e de águas, *como* de coisas, mas descrever uma paisagem ligada a essas condições é uma grande tolice, a menos que seja um salto poético. Não houve paisagem num mundo onde os olhos que se abriam não apreendiam

aquilo que olhavam, onde, verdadeiramente, para a nossa medida, os olhos não viam. E se, agora, na desordem de meu espírito, *bestamente*, contemplando essa ausência de visão, pego-me dizendo: “ Não havia visão, nem nada – nada além de uma **embriaguez vazia** a que o terror, o sofrimento e a morte, que a limitavam, davam uma espécie de espessura...”, não faço mais que abusar de um poder poético, substituindo o nada da ignorância por uma fulguração indistinta. Sei: o espírito não poderia prescindir de uma fulguração das palavras que lhe dá uma auréola fascinante: é sua riqueza, sua glória, e é um signo de soberania. Mas essa poesia é apenas uma via pela qual um homem vai de um mundo onde o sentido é pleno à deslocação final dos sentidos, de todos os sentidos, que logo se revela inevitável. Só há uma diferença entre a absurdez das coisas consideradas sem o olhar do homem e aquela das coisas entre as quais o animal está presente: é que a primeira nos propõe de início a aparente redução das ciências exatas, ao passo que a segunda nos abandona à tentação pegajosa da poesia, pois o animal, não sendo simplesmente uma coisa, não é para nós fechado e impenetrável. O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, em certo sentido, eu a conheço: é a minha. Ela é também aquilo que mais longinquamente se furta a mim, aquilo que merece esse nome de profundidade que quer dizer precisamente *aquilo que me escapa*. Mas é também poesia... Na medida em que *também* posso ver no animal uma coisa (se o como – à minha maneira, que não é aquela de outro animal – ou se o escravizo ou trato como objeto da ciência) sua absurdez não é menos curta (se preferirmos, menos próxima) que aquela das pedras ou do ar, mas ele nem sempre é, e nunca é totalmente, redutível a essa espécie de realidade inferior que atribuímos às coisas. Não sei o que de suave, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luminosidade que vela em nós. Tudo o que, no fim das contas, posso sustentar é que tal visão, que me mergulha na noite e me deslumbra, me aproxima do momento em que, não duvidarei mais disso, a distinta claridade da consciência me afastará o máximo, finalmente, dessa verdade incognoscível que, de mim mesmo ao mundo, aparece diante de mim para se esquivar. (BATAILLE, 2016, p. 25-26, grifos em itálico do autor, grifos em negrito nosso)

Há muitas chaves interessantes aqui que se encaixam no esquema do *Catatau*. A queda de Cartésio, do totem da consciência clara, se dá no romance com o contato com a consciência animal da qual sofre efeito. Em outras palavras, da paixão animal, do reconhecimento do outro animal dentro de si. Em termos de Bataille ele reconhece aquela profundidade íntima: é a dele, é a de todos nós, nada mais próximo, nada que nos fuja mais. Mas o que se enxerga quando se põe no lugar animal? Nada, “nada além de uma *embriaguez vazia* a que o terror, o sofrimento e a morte, que a limitavam, davam uma espécie de espessura”. Já abordamos também a questão da visualização das coisas em seu estado de nada, o aceno que vem do nirvana, ao discutir a função simbólica do cachimbo de ervas. Toda essa semelhança fornece este conceito do qual viemos falando, o de *intimidade*, como uma palavra capaz de dar conta deste campo do qual encontramos emanções em *Catatau*.

Agora, saindo das entranhas do romance, ambos os textos, o poético e o filosófico reagem de uma maneira interessante. Se olharmos o romance como uma

referência ao texto filosófico, se pode pensar que o que Leminski realiza quanto a esse termo é sim uma “mentira poética da animalidade”, em que se dá um salto para o vislumbre da intimidade animal e cria recursos para a compreensão da falibilidade da clara luz da consciência, que só se realizaria, segundo Bataille, por um obscurecimento da mesma. Dito em outras palavras, Cartésio ao avançar em direção à absoluta compreensão de si mesmo e do mundo que vive, só poderia fazê-lo experimentando o próprio *imersão íntimo*. Neste sentido, avançar na completa luz da consciência significa dar conta da intimidade, que só pode ser experimentada como seu próprio esvanecer e sua própria regressão. Pois, o campo do ser humano e o animal presente nele só existe se fechando, sem palavras, no puro fluir cósmico da violência na qual experimenta sua limitação. Mas, podemos supor que a morte e a violência são as únicas limitações que experimentam.

Nesse ínterim, só se domina um animal o matando, o imobilizando, o ferindo, e não o convencendo de limitar-se a si mesmo (a não ser na domesticação, mas por meios violentos ou compensatórios), daí vem a sensação de superioridade do animal selvagem, que é recalcada e retorna como uma ideologia de superioridade definitiva do ser humano perante aos animais, tão universal, a não ser nas culturas mais arcaicas, mais próximas do momento íntimo. Neste sentido, *Cartésio* foi longe demais e promoveu a inocência iluminista para a qual Bataille alerta, de se ter absoluto conhecimento enquanto o conhecimento absoluto tende a despertar o avesso de si, o completo desvanecimento, em que o nirvana acena nos olhos ociosos das bestas.

Agora, se fizermos a relação inversa lendo o texto filosófico a partir do romance, à busca do que o romance comenta sobre a perspectiva filosófica (tendo em vista que a personagem é um filósofo e que se ocupa de um espanto semelhante ao de Bataille perante a alteridade animal) teremos que levar em conta que como Salvino (2000) bem lembra, o gênero literário do romance é a sátira barroca. Há então uma certa ridicularização do embasbacamento de Cartésio diante da experiência da alteridade animal. E isso é feito não só reproduzindo em tons jocosos seu espanto, usando termos pejorativos, fazendo-o ser batizado pela realidade, com as fartas fezes de uma preguiça a escorrer por sua cabeça. Mas também colocando pontos de referências de pessoas que se transformam em animais sem quaisquer problemáticas: os indígenas, que fazem tal passagem tranquilamente ao tomarem a água ‘Muda’, que os transforma em animais (Leminski, 2012/1, p. 25). Além do mais, há uma progressão tímida ao seguinte beco sem saída, que é a cura que recebe dos animais que podem ser vistos

nestas passagens já citadas: “Lá me recebem. Lá me curam. Lá me lambem” (p. 21) e “O bicho me apruma pelas trajetórias que arruma” (p.27).

Pode-se considerar então que o termo *intimidade* se aproxima realmente daquilo que Leminski constrói no romance, mas não no tom quase fetichizado como é colocado por Bataille. Justamente porque se satiriza o espanto filosófico que causa risadas e coloca momentos de resolução e referência em que o conflito é pacificado na alteridade indígena. É pertinente comentar ainda que ambos autores, o poeta e o filósofo, apresentam descrições que dialogam em torno do que Bataille chama de *intimidade perdida* e o que oferece para re-ligação da intimidade são fugas ao hegemônico utilitarismo mental. A religião para Bataille é a atividade inútil por excelência, e, sem religião, ele propõe que façamos sacrifícios materiais (na ausência da disponibilidade de se matar animais com as próprias mãos) que nos aliviem do peso de sermos tão robustamente úteis no exemplo maior que ele oferece, que é saber beber vinho.

Já Leminski defende em seus textos críticos e ‘minifestos’ que a poesia é um inutensílio, frente a todo utilitarismo que configura o fato em que “Vivemos num mundo *contra a vida. A verdadeira vida*. Que é feita de júbilo, liberdade e *fulgor animal*”. Afinal de contas “Que fazer com alguma coisa que não serve para nada (poesia), a não ser continuar vivendo, *como um peixe-boi, um cactus, um tucano, um bicho preguiça?*” (LEMINSKI, 1997, p. 78, 51 grifo nosso). Veja-se como a relação é próxima, encontramos no *Catatau* uma descrição de espanto próxima a de Bataille sobre a intimidade e vemos ainda sua argumentação pelas práticas não úteis como recuperação da “verdadeira vida”, que têm os animais como exemplos preferenciais das vidas inúteis, que é preciso, em sua perspectiva, resgatar.

As demais atividades para Leminski, assim como em Bataille, circundam também o campo da festa como consumo improdutivo e religião:

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. (LEMINSKI, 1997, p. 77)

É talvez, portanto, nessa identificação entre aquele campo, que chamamos de *intimidade* com ajuda de Bataille, e a busca pela atividade in-útil como realização da vida, que se dá o principal ganho a partir deste filósofo na leitura de Leminski. Sem a sua Teoria da Religião, o único indício que teríamos da organicidade deste tema para

além de *Catatau* seriam os momentos nos textos críticos que o poeta usa os animais para exemplificar aquilo que não faz nada de útil, não tem propósito, o que seria um argumento fraco. Com Bataille percebemos que ao considerarmos o que pode ser chamado de campo descrito pela narrativa em *Catatau de intimidade*, no momento seguinte já aparece o tema da atividade improdutiva como realização da vida, algo que é bem central na atividade reflexiva do poeta. Identificado isso, a questão da intimidade pode ser considerada orgânica, por mais que apareça timidamente no restante da obra (mas dá o salto à ideia de *mutação*), por isso sua organicidade é intrínseca a todo o contexto estilístico que gravita em torno destes temas discutidos.

Mas, mesmo quando formula seu ensaio poético *Metaformose – uma viagem ao imaginário grego* (LEMINSKI, 1994), que cristaliza e sintetiza a ideia racionalizada de, como diz no texto, “quase ser” como mutação, fica evidente que ela se inaugura pela experiência da intimidade. *Metaformose* é um dos últimos escritos de Leminski, e foi publicado após sua morte, de gênero misto, ele foi escrito em uma ordem que apresenta um pensamento religioso, no ensaio *Quase ser é melhor que ser- a pluralidade de jogos possíveis*, em que desenvolve a ideia da metamorfose como essência do *quase ser*, seguido por uma narrativa em que demonstra a onipresença do tema da mutação na mitologia grega, que abordaremos adiante. O tom romanesco desta narrativa, tem mais função pedagógica e argumentativa do que literária, entretanto, por ter uma estrutura semelhante a do *Catatau*, o editor achou por bem inverter a ordem, e oferecer algo anunciado como ‘o outro *Catatau* de Leminski’, a novela *Metaformose*, seguido do ensaio de auto análise *Quase ser é...*

Se em *Catatau* temos Cartésio absorto pelo excesso de informação linguística, em *Metaformose* temos Narciso absorto por sua imagem refletida na água, mas o que ele vê em sua imagem não é ele, mas uma profusão de histórias mitológicas se desenrolando, em que seres se transformam em outros seres incessantemente. No entanto, a posição filosófica Heraclitoriana expressa pelo “tudo flui” é antecedida por um assombro que emerge dos desenrolar das tramas míticas: o vislumbre da intimidade.

Narciso ao ver a si mesmo como movimento mitológico, logo no começo da novela, sente-se como “água na água, como a luz na luz, luz dentro da água” (LEMINSKI, 1994, p. 14) usando assim, exatamente a mesma expressão de Bataille para referir-se à união animal com o todo. No final (p. 38) essa expressão é resgatada, o que aponta à direção contrária de apenas casualidade. O fim é também a derrocada de Narciso: sua volta à natureza, morte, transformação em flor.

Posto a cena, o primeiro mito da viagem ilusória pelo reflexo através do imaginário grego é a de Teseu e do Minotauro. Onde a temática é, obviamente, o salto poético da animalidade:

Minos havia descoberto, seu arquiteto, o artesão incomparável, era cúmplice nos amores monstruosos da rainha Pasífae e do touro branco que Poseidon, senhor dos oceanos, tinha feito sair das ondas do mar. E foi que a rainha Psífae ardeu de paixão pelo touro branco e quis ser penetrada por ele. Dédalo construiu um perfeito simulacro de vaca. Psífae entrou, o touro aproximou-se, e assim se consumou *o coito maldito da rainha e da grande besta*. Desta monstruosidade, nasceu o Minotauro, o híbrido com corpo de homem e cabeça de touro, em volta do qual Dédalo construiu o labirinto, a casa monstruosa para um ser monstruoso. (LEMINSKI, 1994, p. 15-16)

A luz sobre este mito como o primeiro, a inaugurar aqueles trechos que identificamos como relacionais ao tema da intimidade, mais a sensação de união total “água na água” na página anterior, anuncia o mote desta rápida novela. A mulher poderosa dentro da vaca, que consome o coito com um touro (semente animal dentro de um ser humano da mais alta estirpe) e gera um monstro, é algo que deve ser escondido, recalçado. O lugar de Minotauro ou de Occam é no interior do labirinto (ou da floresta), naquele lugar medonho em que só a mais corajosa ou estúpida das pessoas iria, e de onde é impossível sair ileso.

Teseu ao adentrar no labirinto para sua vingança, nos oferece a primeira descrição sensorial do reino íntimo, ao se aproximar do monstro meio-homem, meio-besta:

Mil olhos acesos, Teseu avança labirinto a dentro, a curta espada de bronze micênio na mão direita, vibrando como um pênis, enovelando no braço esquerdo o fio da princesa Ariadne, cada vez mais dentro, a treva mais espessa, o cheiro de esterco cada vez mais forte, Teseu avança em direção ao centro do seu coração, numa encruzilhada de caminhos, o herói hesita, então ouve o mais espantoso berro que orelhas humanas já escutaram. (LEMINSKI, 1994, p. 17)

Ao chegar no coração do labirinto, Teseu se encontra animal, e o mata em um mito de origem do rito sacrificial:

Teseu olha, então, olha pela primeira vez, e o vê. E não acredita. O Minotauro tem sua cara. Teseu e o Minotauro são uma pessoa só. (...) Teseu levanta a espada, e a mergulha no coração do *senhor do labirinto*. Ao morrer, o Minotauro chora como uma criança, por fim, se enrosca como um feto, e se aquieta no definitivo da morte. Teseu limpa a espada no manto e sai, com uma morte n’alma do tamanho da noite. (...)

Começa a fazer frio, o vento do entardecer vai apagando a luz do dia, as sombras saem debaixo das folhas, das pedras, do *coração do mato*. (LEMINSKI, 1994, p. 17-18)

Desta forma, o assassinato de recalque da besta por Teseu é representado não como um ato heroico, mas como uma queda covarde de fuga e aceitação de sua natureza. Daí, a partir da existência animal dentro do humano, ou humano dentro do animal, Leminski escolhe começar a narrativa, que faz o seguinte itinerário: assustamos com a intimidade, concluímos que “Não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos. Tudo pode se transmutar em tudo” e que só há “o vento louco da embriaguez” (LEMINSKI, 1994, p. 19, 20).

Os animais continuam a aparecer nos mitos e ritos que Narciso vê e a morte deles são os presentes preferenciais aos deuses, que ao mesmo tempo em que se deseja a ordem sobre o caos que inauguram, deseja-se, com medo e tesão, estar à mercê de suas paixões. Assim, os deuses ou se transformam em animais para o coito com humanos, ou matam animais em um ato violento animalesco:

O mito é fundado no rito, a palavra brota do gesto, ramos de loureiro no corpo de Dafne. A fábula já está na cerimônia, o mito celebra o rito. A Afrodite, sacrificam-se pombas. Ao Hades, um porco preto. A Hermes, uma aranha, um morcego, um formigueiro. Só a Zeus Todo-poderoso sacrificam-se bois, cem bois, a hecatombe.

(...)

O luminoso princípio vai sair vitorioso das forças noturnas do Caos primordial, como Apolo sobre a serpente Python, as maternas forças noturnas, do interior da vagina, os calores subterrâneos, a fecundidade indiscriminada dos abismos femininos, a serpente, o verme, o fedor, o formigamento fértil da terra, água e sol.

(...)

Antes do mar e da terra e do céu que tudo cobre, um só era o rosto da natureza no mundo, aquilo que chamamos de *Caos*, massa rude e indigesta, apenas peso inerte, desconjuntada discórdia das sementes das coisas. Terra, mar, e ar viviam confundidos na mesma indeterminação. Zeus pôs ordem no mundo, Hércules pôs ordem na vida. Ao matar o Leão de Neméia, adquire o signo do Leão. Tira-lhe a pele, e passa a usá-la como manto. Ao dominar o touro de Creta, assimila o signo de Touro. Ao roubar maçãs do Jardim de Hespérides, astuto, ganha o signo de Gêmeos. A Hidra de Lerna. O cinto da rainha das Amazonas. O pássaro do lago Estírfale. Escorpião. Os jumentos de Diomedes. Câncer. Áries. Os bois de Gorionte. Virgem. Libra. Cérbero. Sagitário. O javali de Erimanto. Aquário. Peixes. *O homem total, dodecaedro. Coberto de dores, o herói se queima numa pira, no alto do monte. Perdoai-os, eles que não sabem o que fazem. Em tuas mãos, meu pai, entrego meu espírito.* (LEMINSKI, 1994, p. 27, 28, 29)

Ao fim, o sacrifício animal dá lugar ao último sacrifício, do próprio Deus, da própria imagem superior do homem, do herói, inaugurando o sagrado, vendo a faísca íntima por olhos tomados pelo Logos.

Isso demonstra a pertinência do tema da intimidade para o pensamento religioso-estético de Paulo Leminski, estando presente em seu primeiro e mais expressivo romance e em um de seus últimos trabalhos. Dando uma boa pista de qual é o caminho nuclear para o qual sua poesia recolhe o sentido. Além disso, podemos encontrar vários momentos em que há o refluxo deste tema em sua obra poética (há outros exemplos também<sup>13</sup>), como, por exemplo, no seguinte poema:

### **hieróglifo**

Todas as coisas estão aí  
para nos iluminar.  
Discípulo pronto,  
o mestre aparece,  
imediatamente,  
sob a forma de bicho  
sob a sombra de hino  
sob o vulgo de gente  
como num livro, devagar

Mestre presente  
a gente costuma hesitar,  
nem se sabe se o bicho sente  
o que a gente sente  
quando para de pensar  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 339)

Há todo um sabor budista emanando das imagens de mestre e iluminação, e na primeira estrofe o bicho é apenas uma das possibilidades de aparição do mestre e o conteúdo da hesitação se dá no vislumbre da intimidade. Há uma sincronia entre iluminação e o que o “bicho sente”, pois esta é a razão para o medo. Consonante com a descrição em *Catatau* e em *Metaformose*, do medo pela permanência da alteridade animal dentro de si e com a própria descrição de Bataille, que contém uma angústia constitutiva do sacrifício que caracteriza toda a atividade religiosa. Pois o vislumbre da *intimidade* é duplamente trágica: lembra-nos que jamais a recuperaremos ao mesmo tempo que a própria imaginação de que podemos voltar a ver o mundo com os olhos animais e perder nossa humanidade nos enche de terror. Mas, mostrar este poema é um recurso para expressar que a recorrência do termo diminui, mas não cessa em sua obra poética e que este é sim um tema orgânico em Paulo Leminski.

13 No anexo 5 (pag. 196) estão dispostos mais dois poemas comentados de *Caprichos e Relaxos* sobre o tema da paixão animal, para figurar sua organicidade em sua poesia.

Uma vez que concluímos que há semelhanças que permitam usar o termo *intimidade* para a descrição da experiência *arqui-religiosa* do vislumbre animal, este romance pode ser visto como um romance que tem, essencialmente, a religião como seu tema. O tratamento religioso dado pelo poeta não é o mesmo do filósofo, certamente, sua *mentira poética da animalidade* é feita em uma sátira e uma denúncia, que talvez estejam levando a impossibilidade do experimentar animal longe demais.

### 2.1.2 “QUEM SOU EU SE ESSE TAMANDUÁ EXISTE?”

Além do sentido filosófico, do salto poético que é a descrição processual do mundo visto por olhos animais e da intimidade, há também um sentido narrativo. Para discutir sobre isso queria recorrer a Gary Snider que é um acadêmico americano da área de narrativa, ativista do meio ambiente. Além de ser um importante poeta beat, protagonista do romance *Vagabundos Iluminados* (2006), inspirado na relação entre ele e Kerouac, que já citamos, é também um mestre zen-budista. Desta forma Snider tem uma proximidade identitária com Leminski, já que ambos são poetas de contracultura e se ocuparam de uma poética sobre o animal. Snider ocupa-se mais que Leminski (embora o exemplo em Leminski seja robusto, suntuoso e fantástico, frente aos trabalhos de Snider), e ambos têm interesse pelo zen-budismo. O que os diferencia é a iniciação zen de Snider e o fato de ele ser também acadêmico, já Leminski é mais conjugal com sua cultura nesse sentido.

Snider também não tem o interesse principal em teorias da religião, mas em abrir caminhos para o re-habitar, inclusive caminhos espirituais e poéticos. Mas renega o pensamento europeu, o cristianismo e a filosofia, que pouco ou nada transparece nele em seus poemas e ensaios. Quando o cristianismo e a filosofia são evocados por alguém no romance que narra sua formação, Jalphy Rider, seu alter-ego, dá de ombros e trata por “bobagem europeia” e começa a escalar o próximo paredão (o romance narra uma série de viagens para escaladas de montanhas pelos protagonistas).

O autor diferencia habitar de ocupar, o habitar promove o meio, enquanto o ocupar é uma instalação militar de uma espécie de guerra contínua pela destruição do ambiente, se assemelhando a uma colônia de formigas famintas perante uma jovem muda recém-plantada. Assemelha-se apenas aí, porque as formigas nutrem e

enriquecem o solo, nessa perspectiva elas habitam, não ocupam. Apenas o ser humano se transforma pela estrutura produtiva no pior dos parasitas, ocupando o mundo a fim de promover uma desertificação apocalíptica. Com a capacidade de não só destruir a natureza, mas também destruir as condições naturais em que o ser humano pode estar vivo, junto com uma extinção em massa das maiores proporções que tem seu clímax na mudança climática. Depois disso, como sempre acontece após uma extinção em massa, a vida sem o ser humano voltaria a crescer e iniciaria uma nova era natural. O grande desafio diante do apocalipse que espreita é, perante toda a histórica relação doentia do ser humano com a natureza, voltar a habitar, criar condições para o florescer de culturas de subsistência e que ao criar relações com a terra, deixassem de ser sociedades parasitárias.

É um desafio que o autor considera que não há o menor horizonte de progressão em favor dele, algo que só globalmente surtiria efeito. Mas, para ele o investimento pessoal na cultura de subsistência, além da proteção dos povos que atualmente ainda tem condições mentais, espirituais e materiais de manterem-se em envolvimento com a terra, mostra-se edificante para as histórias de vida das pessoas (no Brasil as comunidades quilombolas e as tribos indígenas, por exemplo. Snider inclusive considera o Brasil como o mais importante palco desta guerra cultural, pois aqui é praticamente o último lugar do mundo onde há seres humanos que ainda vivem apartados da situação global, com a mentalidade puramente de subsistência, como as tribos sem contato com a civilização ocidental).

A poética da natureza então seria uma maneira de agir contra a pobreza narrativa da humanidade, com suas fórmulas enlatadas dos seriados, dos filmes e das redes sociais. Nesses materiais culturais sempre há objetivos a serem conquistados, algo de objetivo que justifique os abandonos subjetivos. Busca ele então construir uma poética na natureza que recupere e eduque para a relação com demais seres da terra, animais e plantas, e é aí que surge a descrição do campo que estamos buscando. A descrição de Snider da ecologia profunda relaciona-se com a descrição da *intimidade* e com os pressupostos encontrados em Leminski. O que Snider chama de *o outro lado do sagrado* é bem menos absorto do que em Bataille, e talvez aponte para como seria a tomada de consciência não metodológica (filosófica), que se apresentaria ainda como uma tentativa de domínio pelo colocar em um esquema de pensamento desta realidade que é, por fim, o que Leminski parodia no romance. Diz Snider:

Vida natural não é só comer frutinhas silvestres ao sol. Gosto de imaginar uma “ecologia de profundidade” que explorasse o lado obscuro da natureza – o bolo de ossos mastigados num excremento, as penas na neve, as histórias sobre apetites insaciáveis. Os sistemas selvagens estão num sentido elevado acima da crítica, mas também podem ser vistos como irracionais, bolorentos, cruéis, parasitas. Jim Dodge me descreveu como ele assistiu – com horror e fascínio – as orcas golpeando metodicamente uma baleia cinza até a morte no Mar de Chukeri. A vida não é só diurna e propriedade dos grandes e interessantes vertebrados, é também noturna, anaeróbica, canibalesca, microscópica, digestiva, fermentativa: apodrecendo na cálida escuridão. A vida se mantém bem a uma profundidade de mais de 6 quilômetros no oceano, aguardada e é sustentada num paredão de rocha congelada, resiste e é nutrida a elevadíssimas temperaturas no deserto. E há um mundo da natureza na esfera da decadência, um mundo de seres que realmente apodrecem e decaem nas sombras. Os seres humanos supervalorizaram a pureza e são incompatíveis com sangue, poluição, putrefação. O outro lado do “sagrado” é a visão de sua amada no submundo, escorrendo com larvas. O Coiote, o Orfeu e Izanagi não podem senão olhar e perdê-la. Vergonha, dor, embaraço e medo são os combustíveis anaeróbicos da imaginação sombria. As energias menos familiares do mundo selvagem, e suas análogas na imaginação, nos deram ecologias da imaginação...

As narrativas são um tipo de rastro que deixamos no mundo. Todas as nossas literaturas são sobras, da mesma ordem dos mitos dos povos selvagens, que deixam para trás apenas histórias e algumas ferramentas de pedra. Outras ordens de seres tem suas próprias literaturas. No mundo dos cervos, a narrativa é uma trilha de odores que é transmitida de cervo para cervo, com uma arte da interpretação instintiva. *Uma literatura de manchas de sangue, um pouco de urina, um cheiro de estro, um toque de cio, um arranhão numa árvore jovem, e o desejo que se foi. E deve haver uma “teoria da narrativa” entre esses outros seres – pode ser que ruminem sobre “intersexualidade”, ou “crítica da decomposição”.* (SNIDER, 2005, p. 265-266)

Podemos notar que “teoria da narrativa”, “intersexualidade” e “crítica da decomposição” estão entre aspas. Isso porque é claro que ao imaginarmos isso, o salto poético é no sentido de antropomorfizar os animais. Entretanto, ao trazer à ficção esse tipo de pensamento selvagem, entra em jogo uma linguagem que oferece esse salto poético rumo à animalidade e à intimidade com a natureza. Ao fazermos “uma literatura de manchas de sangue, um pouco de urina, um cheiro de estro, um toque de cio, um arranhão numa árvore jovem, e o desejo que se foi”, como faz Leminski e sugere Snider, entramos no reino animal e as infinitas possibilidades de mundo experiencial para além da utilidade e do lucro são ressaltadas.

Outra proposta de Snider é, à imagem da etnopoética, o trabalho com totens animais. Os totens são importantes pois inauguram uma seara experiencial de sabedoria para com os animais, reinstaurando em certa medida a religiosidade xamânica, agora em um contexto pós-tracional. Neste salto poético características animais são representadas em histórias e compõe uma sabedoria de modos de agir à imagem dos animais. O que Snider mais explora é o Coiote, demonstrando como o arquétipo do

malandro se apresenta no Coiote. O que gera um repertório de uma sobrevivência cheia de poluição e jogo de cintura moral que ensaia o modo como os ameríndios norte-americanos têm que lidar com a colonização: negociando, enganando, mentindo, prometendo (e não cumprindo). Além de tentarem diminuir os danos que a ocupação branca causa em seus territórios e agrupamentos. Outro totem que destaca é o Urso “onívoro, destemido, sem ansiedade, firme, generoso, contemplativo e protetor incansável da vida selvagem” (SNIDER, 2005, p. 268), que pode ter um papel de gerar uma espiritualidade de força e paz interior perante a anomia da destruição de ambientes naturais para povos que vivem nele.

Tendo em vista que Leminski se encaixa bem no que Snider propõe como *nova poética da natureza* (letrada em natureza, estabelecida em um lugar, indo além com teorias científicas de vanguarda em noções de relações ambientais, que trate a linguagem em seu estado selvagem - tema que trataremos na seguinte seção - e que realize fatos literários), é lícito perguntar se os animais em *Catatau* também tem a função de totens. Embora a presença animal apareça como um bloco experiencial, Cartésio se vê cercado por animais e tem contato com o que chamamos com Bataille de *intimidade*, havendo também características sutis que marcam alguns animais. O mais central está marcado no título desta subseção, é o Tamanduá, ele se destaca, pois é evocado na formulação *anti-cogito*: “Quem sou eu se este tamanduá existe?” E, por isso, tomaremos ele como representante dos totens no romance e pensaremos sobre ele.

Ao recorrermos ao conto *Descartes com lentes* (LEMINSKI, 1993) encontramos o *Catatau* em sua fase germinal. Muito mais conservador com a linguagem, mas já repleta de neologismos, sem ferir tanto a coesão e a coerência. O conto narra apenas o momento de espanto animal, nos mostrando que foi exatamente desse ponto que o *Catatau* surgiu (não existindo ainda Occam). Justamente por esse caráter mais conservador fica mais evidente o tratamento totêmico que é dado aos animais e que brilha na releitura do romance pela ótica do conto. Cada animal lá aparece com um parágrafo em que elenca suas características totêmicas, em um processo muito parecido com o de Snider ao propor a poética da natureza:

As capivaras, ratos magnos, o estômago maior que o corpo, concentrando comida.

Numa gaiola, o tucano, indeciso sobre o penhasco do bico, ser pedra ou bicho. Monstros da natura desvairada nestes ares.

A jiboia, python que Apolo não matou, abre todo seu ser em engolir; engloba antas, capivaras, veados, - de que deixa fora das goelas os chifres, - como uma árvore caída com galhos -, até que apodreça em seu bucho; então cospe

os chifres e come outro. Exorbitantes, vivem séculos, diz Marcgrav. Certamente vivem séculos. Crias? Qual não será filhote? Cada vez maiores, a mãe delas todas acabará por engolir o orbe. (LEMINSKI, 1993, p. 04-05)

É interessante ressaltar o salto do discurso científico ao mitológico na descrição da Jiboia, que digere tudo que há ao entorno. Nesse ponto, ao considerar que ela acabará por engolir o orbe, é que começa, no conto, a resistência diante da queda da linguagem no mitológico, analógico. Há outros totens ainda em Catatau: o *batismo* da Preguiça com suas fezes. Gostaria de marcar mais uma vez esse espelhamento com o sagrado da experiência animal em Leminski, aquilo representa uma iniciação. Nesse momento se encontra a progressão que já marcamos, mas que depois é desfeita com as conjurações abstratas das formas geométricas e pelo latim. A Preguiça é como o urso: onívoro, sem ansiedade, mas não tem nenhuma honra, como é o totem do urso. Aliás, seu próprio nome indica uma indisponibilidade para ação, uma letargia, que pode representar um tipo muito comum na cultura brasileira. Leminski no pequeno ensaio crítico que defende que a poesia é um *inutensílio* escreve que a disposição fora da utilidade parece à hegemonia ocidental como “coisa de índio. Ou negro”.

A disposição preguiçosa é muito relacionada na história ao maldizer brasileiro contra aqueles que habitam a terra e que não permitiram a escravização, por não conhecerem o trabalho para além da subsistência. Assim como contra os negros depois da abolição, tidos como vadios a beber cachaça, a sambar e anarquizar no carnaval. E que reafirmam esse estereótipo nas letras do samba: eles tem mais o que fazer do que servir como mão de obra barata domesticada: festejar e amar. É a esse tipo de mentalidade brasileira, representado pela Preguiça, que Cartésio (representando o europeu radicado no Brasil) tem uma pequena iniciação, mas que logo reage. Podemos dizer que o *totem da inutilidade da vida* é a Preguiça no Catatau. Mas o Tamanduá rouba a cena e cria um par dialogal com Cartésio, e, perante ele, considerando que o Tamanduá existe, não sabe mais quem é ele. Mas um Tamanduá existe?

Como evidenciado na discussão de Bataille, as coisas vistas sem o sentido que o humano dá a elas é a consideração de que não se vê nada, tornando sua existência precária. E é precária até o momento de ser tocado pela mentira poética da animalidade, à confusão mitológica que concede existência ao Tamanduá. O Tamanduá é visto por Cartésio a partir da redução das ciências, ele é reduzido a um organismo, a um nome em latim, aos seus hábitos e relações biológicas. Olhar-se a si mesmo a partir desta ótica é também reduzir-se ao biológico e alegrar-se com a esmola da fala que deriva o

pensamento: é a partir dela que se ultrapassa a animalidade, tendo fúteis objetivos utilitários. Fazendo operar a vida em função da manutenção de atividades produtivas e de instituições de poder, ordem e educação, o faz ao abdicar do poder corporal, que o punha suscetível à violência universal, tudo isso em favor da abstração do social. Mas se diante de uma *mentira poética* conseguimos dar o salto em favor de imaginar um animal com existência, não reduzido pelas ciências, aparece logo na imaginação o olhar do animal sobre si.

Quem é você aos olhos dos animais? E é aí que Cartésio decai. Ele não é nada, apenas uma presença, uma sensação vaga de angústia. ‘Ele me matará? Devo atacar? Se não apenas o ignoro e volto às minhas atividades, se sim o ameaço, fujo ou o ataco.’ Isso é o humano medido pela violência que dá espessura à existência animal, é assim que Cartésio pressente a intimidade. Isso faz parte ainda do que viemos marcando em todo o comentário sobre o tema da animalidade em Catatau. O espelhamento com o sagrado altivo, puro e hiper-intelectualizado Europeu. Como já falamos na seção de metodologia da introdução, com Heidegger, sobre o meio poético para a medição do ser humano, saber o que o ser humano é, qual é a natureza desta existência. A partir dessa reflexão podemos pensar o símbolo do Tamanduá em Leminski.

À medida que Deus é a realidade suprema e que o ser humano, na mitologia que o gera, é feito à sua ‘imagem e semelhança’, ganhamos destaque na criação, a ponto de a cultura cristã ser orientada pela diretiva do livro de Gênesis de que a natureza foi criada para servir ao ser humano. Mesmo perante as antropologias negativas que permeiam o cristianismo, o homem nelas é ruim em sua corporalidade, em suas paixões, em sua irracionalidade, em seus impulsos sexuais... e deve suprimir esse substrato que o faz *como os animais*, em favor da busca pela graça e pela fé, em favor desses atributos de clara consciência que caracteriza o Deus cristão.

Medir o ser humano pelo Tamanduá, questionando o seu tamanho a partir de um animal e não da abstração suprema ‘Deus’, forma de novo o espelhamento e faz o Tamanduá usurpar o lugar de Deus na medida dos seres humanos. Ao identificar isso no romance, foi uma surpresa sem tamanho constatar que isso não é um caso isolado no mundo narrativo-religioso, e nem estou falando dos animais em geral, e sim do Tamanduá, especificamente. Completamente por acaso, havia recorrido ao livro de Ailton Krenak<sup>14</sup>, *A vida não é útil*, na busca de uma relação entre o pensamento

<sup>14</sup>Pensador e militante pelos direitos indígenas de habitar a terra, do meio ambiente e do estilo de vida nativo.

revoltado de Krenak, perante o modo de vida ocidental e a inutilidade da poesia em Leminski, quanto a isso não há nada digno de nota. Entretanto encontramos o seguinte mito:

Tem uma história antiga do povo Krenak que diz que o Criador deixou uma humanidade aqui na Terra e foi para algum outro lugar do cosmos. Um dia ele se lembrou de nós e disse: “Ah, eu deixei minhas criaturas lá na Terra, preciso ver o que eles se tornaram”. Mas, enquanto fazia esse movimento incrível de vir até aqui nos ver ele pensou: “E se eles tiverem se tornado algo pior do que posso conceber? O melhor seria não ter um encontro pessoal com eles. Vou fazer o seguinte: vou me transformar em uma outra criatura para ver as minhas criaturas”. Ele se transformou num tamanduá e saiu pela campina. Em certo momento, um grupo de caçadores, munidos de bordunas e laços, se encostaram numa paisagem, avançaram sobre ele, o prenderam e levaram pro acampamento com a intenção óbvia de comê-lo. Duas crianças gêmeas, que observaram a cena, evitaram que ele fosse levado para a fogueira. Ele então se revelou para os meninos, que, antes que os adultos descobrissem, acobertaram sua fuga. Do alto de uma colina, os meninos gritaram: “Avô, o que você achou da gente, das suas criaturas?”. E Deus respondeu: ‘Mais ou menos’. (KRENAK, 2020, p. 40-41)

Sob a leitura de Bataille a análise deste mito ofereceria vários ganhos para a evidenciação dos conceitos criados pelo filósofo. O olhar utilitário sobre um animal, sua libertação pelas crianças, ainda não tomadas completamente pelo pensamento lógico e utilitário, seu julgamento sobre os humanos na ação utilitária. Por uma perspectiva antropológica procurar-se-ia uma função social deste mito, o tamanduá seria transformado por essa narrativa em um tabu alimentar? Como se fazem os agrupamentos indígenas de animais solitários e de procriação mais espaçada e que tem o perigo de se extinguir pela atividade predatória e são por isso protegidos pelos tabus, como a fantasmagoria representada pela onça-pintada. São caminhos interessantes para o pensamento, mas o maior ganho neste momento é a nossa opção fenomenológica da análise da própria hermenêutica Krenak (povo que habita norte de Minas Gerais, às margens do Rio Doce, o mesmo que foi morto pela atividade produtiva e utilitarista de nossa cultura pela Vale). Nele, o Criador, Deus, se faz Tamanduá para medir os seres humanos. Nesse caso o Tamanduá é a medida humana, que é precária:

A ideia dos Krenak sobre a criatura humana é precária. O seres humanos não têm certificado, podem dar errado. Essa noção de que a humanidade é predestinada é bobagem. Nenhum outro animal pensa isso. Os Krenak desconfiam desse destino humano, por isso a gente se filia ao rio, à pedra às plantas e a outros seres com quem temos afinidade. É importante saber com quem podemos nos associar, em uma perspectiva existencial mesmo, em vez de ficarmos convencidos de que estamos com a bola toda. (KRENAK, 2020, p. 41-42)

O interessante é que esse mito coloca Deus encarnando em bicho, enquanto o Deus cristão encarna em homem e se torna o altíssimo modelo. E Ailton Krenak toma como recurso esse mito para sua crítica propriamente da noção de superioridade da cultura ocidental sobre a natureza. Por isso tudo já imagino ser apreensível que a função narrativa tanto em Leminski como em Krenak é inverter o lugar comum da medida humana pela irmanação com um Deus-homem e retirar daí sua superioridade. Mas porque Tamanduá, especificamente? Podemos pensar em três hipóteses: Dentre todos os animais possíveis, se essa relação fosse apenas aleatória, se os animais específicos pouco importassem e fosse necessário citar apenas um e a escolha fosse o Tamanduá, a coincidência seria espantosa. Afinal, outros animais são ostensivamente citados, mas a esta relação religiosa de medida do ser humano, ficamos com o Tamanduá.

Podemos imaginar, por outro lado, que Leminski simplesmente conhecia este mito, só que, é preciso mencionar que ele era ostensivo com suas referências e gostava sempre de expô-las, dizia que não podia abrir mão de nenhuma delas em um país pobre como o nosso. E mais, sem entrada na universidade lia ele teses antropológicas em um tempo em que a produção literária indígena quase inexistia? Hoje temos fartas literaturas indígenas nas livrarias, Krenak tomou o lugar de Leminski entre os mais lidos do Brasil, sendo publicado pela Companhia das Letras. Mas, na passagem da década de 60 para 70 era necessário mergulhar em meios antropológicos para conhecer os fatos além daqueles narrados por exploradores europeus que escreveram sobre os nativos Brasileiros.

A última hipótese podemos elencar é mais simples de se imaginar e não pressupõe outra peripécia de Leminski além de ser um bom escritor, tese que acreditamos ser verdadeira. Portanto, lançando mão da *navalha de Ockham*, que neste contexto é mais que propício, ficamos com ela. A hipótese é: *Leminski, assim como o povo Krenak, dá um tratamento totêmico ao tamanduá*. Como Snider acentua que isso se dá ao transformar o modo de ação de determinado animal em uma narrativa de sabedoria, que encerra um ensinamento, no caso, a medida precária humana perante o animal. Assim, haveria características no animal que teriam uma agência simbólica não convencional, mas partícipe do significante, que daria a tônica da história e do significado, caracterizando-o como símbolo religioso. Ação do próprio tamanduá dentro da gente a nos dizer coisas, *a paixão animal*. Mas quais seriam essas

características? Não é preciso ir muito longe para encontrá-las, no próprio conto *Descartes com lentes* há sua listagem.

O chamado, na algaravia destes reinos, tamanduá, c/ a língua ser-penteando entre as formigas de que extrai todo seu mantimento; levanta-se de pé à laia de homem, formidando e formigófago; o olhar míope de ver formigas cara a cara, tropeça num formigueiro e rola, envolto em formigas. (LEMINSKI, 1993, p.04)

Considero que talvez o comportamento mais relevante seja “levanta-se de pé à laia de homem”. Isto porque o tamanduá, ao ser surpreendido por um ser humano, fica sobre as duas patas e se levanta como um bípede. Já ouvi relatos que contam que ao passar perto de um cupinzeiro à noite, sentiu-se a presença animal, viu-se uma fugidia sombra, e então o tamanduá se levantou, ficando quase de sua altura, abrindo as patas dianteiras, como quem diz ‘alto lá, só eu me levantar que eu tenho a mesma altura que ti’. O tamanduá, ele mesmo, fora dessas narrativas, levanta-se e mede seu tamanho com o ser humano na esperança de afugentá-lo.

A outra característica é a de comer formigas. Na primeira passagem de *Catatau* em que Cartésio reage contra a mentalidade animal ele retorna a si, “não sou bicho, não sou máquina, sou René Descartes com a graça de Deus” (LEMINSKI, 2012/1, p. 30), assim ele volta a se medir não pela métrica do Tamanduá, mas à imagem divina. Mas, todo o pêndulo entre máquina e bicho que o humano encena é evidenciado pela teoria de McLuhan que Leminski apresenta, mostrando como o utilitarismo das funções corporais exteriorizadas faz surgir um novo comportamento sistêmico. O humano então se torna engrenagem em uma grande máquina e é um pequeno agente sistêmico de um agente maior: o formigueiro é espelho da sociedade. Krenak também compara a atividade produtiva humana às formigas, através da metáfora que já recorreremos, das formigas destruindo completamente uma muda. A *língua* que serpenteia (poesia como derivada da *intimidade animal*?) e arrebatada as formigas, simboliza esta medição *divina-tamanduesca* e mostra sua grandeza pela violência contra seres análogos, ao que nos tornamos por meio da civilização.

Como já dito há um espelhamento também em *Catatau* entre Deus e Tamanduá. O Tamanduá é totem do pensamento animal ao julgar o humano, ao medi-lo pela *intimidade*; e quando Cartésio se refugia disto, se refugia em Deus. Na passagem de *Descartes com lentes* essa relação é ainda mais explícita. Quando começa a sentir os

animais o pensando, Cartésio sente como que uma tranquilidade, uma irresponsabilidade gostosa para com o cosmos (satisfação satânica?). Mas logo lembra de seu destino humano e retorna à Deus e a Cristo:

Por três anos em vão alcei meu pensamento sobre esta fauna e esta flora e sinto que estes bichos de olhar calmo estão pensando em mim. Maravilha é pensar esse bicho. Como pensar esse bicho? Duvido que Articzewski possa. Não poderemos. Este bicho é proteu, aquela ave é orfeu, este vapor é morfeu? Quem mordeu? *Metamorfose*. Isso é dúvida ou concessão à má natureza? O que é olho de onça, o que é vagalume? Enquanto o macaco representa e gesticula humano - o papagaio fala, e parece gente em pedaços, uma parcela no macaco e uma porção num papagaio. Batavos há que temperdido a razão nestas zonas, casando-seem conúbios múltiplos com as índias, falam o linguajar deles, que é como os sons dos estalos e zôos deste mundo. Duvido de Cristo em nheengatu. Índio é gente?

(...)

“Credo ut intellegam”, sim, mas já não creio no que penso. Já duvido se existo: exito. Se existe este tamanduá, eu não existo. Pensar é uma esponja? Tamanduá não é verdade; eu quero a verdade. Com os santos padres de La Flèche aprendi a obrar em presença de Deus; e aqui, - obrando em presença de bichos? Pelo Sagrado Coração de Jesus! E que é do Cérebro de Jesus? Ah, se o rio de pensar fossem silogismos e subjuntivos! Aqui tudo tão enigmas. (LEMINSKI, 1993, p. 7, 10 grifo nosso)

Ainda fica claro que os animais são totens da metamorfose. Como em Catatau, de maneira mais caótica, mas ainda sim presente, seguindo-se de um trecho que já citamos dos “círculos contra tamanduás”, mas demonstrando o contexto com esse trecho:

E a mim, que me interessa? Daqui ao infinitamente grande ou ao infinitamente pequeno, a distância é a mesma, tanto faz, pouco me importa. Ali canta a máquina-pássaro, ali pasta a máquina-anta: ali caga a máquina-bicho. *Não sou máquina, não sou bicho, sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. Fui eu que fiz esse mato: saiam dele, pontes, fontes e melhoramentos, périplos bugres e povoados batavos. Eu expendo Pensamentos e eu extendo a Extensão! Pretendo a Extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas reses, sem a besteira dessas teses, sem as bostas dessas bestas. Abaixo as metamorfoses desses bichos, — camaleões roubando a cor da pedra! Polvos no seco: no ovo, quem deu antes no outro, uma asa na linha do galho ou um pulo em busca de agasalho? Não sabem o que fazer de si, insetos pegam a forma da folha; mimeses. E a forma? *Coisas da vida!* Vinde a mim, geometrias, figuras perfeitas, — Platão, abri o curral de arquétipos e protótipos; Formas geométricas, investi com vossas arestas únicas, ângulos impossíveis, fios invisíveis a olho nu, contra a besteira dessas bestas, seus queixos barbados, corpos retorcidos, bicos embaraçosos de explicar, chifres atrapalhados por mutações, olhos em rodela de cebola!*

(LEMINSKI, 2012/1, p. 30 grifos nossos)

Está aí o conflito natural derivado daquele com os artefatos luneta e cachimbo: Idéia contra Vida. Isto, porque, antropocentricamente – e isso é evidenciado no excerto de Bataille que foi citado – os seres precisam do sentido do ser humano para existirem. Ser humano, detentor do Logos. Não sendo nem homem, nem coisa, a paixão animal é em Leminski o “golpe de mola” no pensamento ocidental, pondo a existência humana em precariedade.

## 2.2 A POSSESSÃO PELO DEMÔNIO ‘LINGUAGEM’

Muito já dissemos sobre Occam, o demônio reinante deste inferno, o Minotauro do coração do labirinto, o *malin génie* ilusionista do raciocínio, a cristalização da *bad trip* desta droga, a besta na personalização da animalidade, o diabo na tentação de um santo em queda, o referente que afirma o contrário do pressuposto filosófico, e, por fim, *trickster* (pregador de peças) da sátira barroca. Em todas as referências que o romance traz à baila, Occam é sempre a figura bestial e medonha ou simplesmente opositora dos jogos narrativos abordados. Occam é também único: é um demônio-linguagem ou monstro-semiótico, que aparece como a própria personalização da linguagem.

O esconderijo perfeito a Occam  
pertence, o significado. No dizer de. Atente para o estado das  
almas, infernal. (LEMINSKI, 2012/1, p. 218)

Nessa passagem que remete ao final do romance, é resumida de maneira sutilíssima a natureza, tanto de Occam quanto de sua ação. Seu perfeito esconderijo é o significado no dizer de algo, aquilo que talvez permita a ilusão de controle daquele que fala sobre o que se diz. Contudo, o texto segue e sugere que se atente para o estado das almas, trazendo à baila aquele argumento Aristotélico, da permanência de significados outros ocultos em nós, ao internalizarmos o que os outros dizem. Este estado de não-controle dos próprios pensamentos é designado pelo adjetivo “infernal”. Para caracterizar Occam podemos considerar também os meios processuais/narrativos pelos quais isto é encenado:

A única personagem que age é Occam, o monstro que não existe a não ser na metamorfose das coisas, na entropia, no ruído, na transgressão verbal. Cartésio queda-se diante de seu espanto, de seu medo, sempre aguardando a

vinda de Artychewsky, o amigo que ele acredita poder explicar-lhe a realidade que o cerca. Repartido entre ser um herói a que se propõe uma nova visão de mundo e um oponente que resiste a isso, ele poderia cumprir plenamente sua funcionalidade narrativa se aceitasse o desafio, mas não se move. É uma personagem-estado em luta constante para não se desfazer no texto, atrasando e obstaculizando continuamente a marcha temporal dele. O coronel polonês, por sua vez, nada mais faz do que não chegar, a não ser na última cena, que pode ser mais um dos truques de Occam. Assim, num certo sentido, o verdadeiro herói da história talvez seja justamente o monstro, o eterno transgressor, situado no justo limite entre a personagem-texto e a antipersonagem. Occam é a materialização do agir textual, é o princípio que submete todas as personagens ao movimento criativo das palavras. Além de ser o ator que assusta Cartésio em seus delírios, é o actante sincrético global e metalinguístico da narrativa. É também o poder que leva o texto ao esgarçamento de sua referencialidade, subvertendo os traços originais das personagens históricas, e que desnuda a estrutura significativa do livro por meio de uma torrente de transgressões linguísticas. (SALVINO, 2000, p. 115-116)

Temos então a primeira caracterização deste ser opositor: se irmana com a linguagem, se esconde nela. A sugestão para se atentar ao estado infernal das almas abre então a segunda característica que podemos assinalar a Occam, quanto ao seu modo de agir, ao que ele faz: A possessão. Diversas vezes no romance Occam assume o controle de Cartésio, que não pode resistir à sua influência e ver o delírio linguístico se instaurar e, quanto mais próximo Occam, maior o delírio linguístico. Vemos isso na passagem em que primeiro aparece o monstro no romance, embora ele já tivesse sido citado, ainda não estava presente:

um sopro de silêncio vem das ruínas das pedras, e era sonho, pelo que vejo, a medida do possível, a passagem do arrepio, o pânico está nos planos, Occam entrou em nós? (LEMINSKI, 2012/1, p. 60)

No texto de autoanálise *Descordenadas Artesianas*, Leminski caracteriza assim Occam:

No Catatau, suspeito ter criado o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira.

Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o “malin génie” da célebre teoria de René Descartes. A entidade Occam (Ogum, Oxum, Egum, Ogan) não existe no “real”, é um ser puramente lógico-semiótico, monstro do zoo de Maurício interiorizado no fluxo do texto, o livro como parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases-feitas. O monstro não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas de sentido e temperatura informacional. Occam é o próprio espírito do texto. É um orixá asteca-iorubá encarnando num texto seiscentista. (LEMINSKI, 2012/1, p. 233)

É possível que seja o primeiro ‘ser de linguagem’ da ficção, mas não o é se levarmos a religião em conta. Se ao considerarmos Occam como a figura demoníaca frente a alguns intertextos, referentes ao reino que governa (floresta como inferno) ou como ser tentador em uma história medieval, e, somado à isso, assinalarmos a informação deixada por Leminski de Occam como um Orixá, veremos que a interseção entre estes dois seres, um Orixá e o demônio cristão, dentre outras, é a característica de agir mediante a possessão.

Tal informação ressalta uma operação semiótica da construção do demônio cristão à medida que sabemos que sua figura é composta por elementos das religiões pagãs, ele é representado como um híbrido homem-animal (tem rabo, chifre, asas, casco), e possui os corpos dos seres humanos os fazendo bestiais, nas representações cinematográficas, o possuído grunhe e baba como um animal acuado. Desta forma, o simbolismo animal e do ser que age em possessão, correspondem. Há uma intercessão ao que é demonizado e as religiões afro-brasileiras, de sacrifícios ou oferendas e de possessões de orixás e espíritos. Além do mais, são entidades telúricas, intra-terrenas, enquanto o demônio rege seu reino de fogo no interior da terra, no candomblé a louvação aos orixás (ritualizado pelas palmas) são direcionadas ao chão, à terra, e não ao céu. Assim também Occam surge da interação entre Cartésio e os seres rastejantes.

Temos então duas características de Occam: 1) Personalização da Linguagem, em seu estado selvagem 2) Possuidor de seres humanos, advindo da terra. A terceira é o como e o porquê Occam possui Cartésio; E isso é uma importante caracterização, porque diz muito sobre aquela entidade que possui. Nas religiões afro-brasileiras os Orixás possuem o corpo das pessoas para reviverem seus mitos em danças rituais ou dar conselhos. No cristianismo, o demônio, entidade maligna, possui um corpo para levá-lo à perdição e desvirtuar os caminhos de Deus, algo que deve ser evitado pela fé. E Occam, para quê Occam possui um ser humano? Ele não parece ter outra intenção a não ser pregar peças em quem possui, neste sentido é um *trickster*, um pregador de peças. Faz Cartésio perder a fala, desejar fazer sexo com Arciszewski e com índios, dizer o que não quer dizer, fazer analogias insalubres, perder o fio da meada, por fim, afundar em um lamaçal linguístico e acabar com significantes sem quaisquer referentes. Resumem-se abaixo as características do *trickster*:

a palavra *trickster* (em inglês o praticante de tricks – truques, estratagemas) foi usada, de início, para designar as personagens trapaceiras dos contos indígenas norte-americanos [o coioote, por exemplo]. Depois acabou sendo

apropriada, tanto pela antropologia quanto pela teoria literária, para nomear vários tipos de heróis embusteiros, praticantes de façanhas e patranhas as mais diversas. As aventuras desses personagens narram um constante desafio à ordem e às leis de modo geral, mas há nelas instâncias construtivas, como quando usam seus poderes para ajudar os mais fracos ou, de sua ação lúdica ou mesmo perversa, surgem novas realidades. Normalmente, tais espíritos de confusão são glutões e altamente sexualizados, numa espécie de exaltação cômica da corporalidade humana, mas essa sexualidade nem sempre é definida, podendo ser ambígua, e, quase sempre, marcada por atos transgressivos, como o adultério e o incesto (SALVINO, 2000, p. 177-178 comentário entre colchete nosso)

Ao explicar as três características talvez possamos fazer o exercício de ver quais as raízes simbólicas a que esses matizes apontam, isto em favor de identificar a atualização de Occam como um símbolo religioso, para daí melhor visualizar os matizes de sentido envolvendo a personagem. Por ser ele o governante do inferno animal, chamado por esse trabalho de *intimidade*, Salvino (2000) o considera um avatar de Dionísio. O crítico não chega a falar de *intimidade*, mas com a ajuda de Nietzsche consegue uma descrição de “mundo” que muito dialoga com a que utilizamos dentro do pensamento acerca da religião, e vai ao óbvio de Dionísio como deus da natureza, que rege aquilo de animal que permanece nos seres humanos. Salvino considera então o combate da luneta versus cachimbo como encenação do apolíneo versus dionisíaco. Além disso, o autor argumenta que o primeiro nome do Arciszewski histórico era Krystof, Cristo, assim sendo, representando um messias que é esperado, mas nunca retorna para livrá-lo da floresta/mundo, e, quando chega, chega bêbado, chega possuído pelo vinho dionisíaco.

Considero as relações simbólicas feitas por Salvino muito corretas, e ligam pontos importantes da simbologia dessas personagens. O arquétipo é, sem dúvidas, de uma divindade da natureza, entretanto queria propor a analogia com um deus pagão que considero ainda mais exata. Qual dentre os deuses que conhecemos é a personalização da linguagem, que media a comunicação com o mundo da intimidade a partir do sacrifício, que potencializa a sexualidade, que tem a capacidade de possuir pessoas, que é associado ao demônio cristão no imaginário popular, e que atua como um pregador de peças? Há apenas um que reúna todas essas qualidades: o Exu Iorubá, cujo culto permanece vivo no candomblé brasileiro<sup>15</sup>.

Na verdade, há o primado do culto de Exu no candomblé, por mais que não seja um orixá que tenha muitos filhos, apenas por meio de Exu a comunicação com o Orum

<sup>15</sup>As considerações sobre candomblé e Exu são feitas a partir de VERGER (1997) e BARROS (org. 2009).

(reino dos orixás) pode acontecer, sendo ele cultuado então em qualquer que seja a gira, todo trabalho de candomblé começa com uma oferenda a Exu. Exu em Iorubano quer dizer “esfera”, e ele é o orixá da comunicação<sup>16</sup>. Por isso seu primado de culto, a comunicação com todos os demais orixás é feita por meio de Exu. Este orixá também é conhecido pela sua dubiedade. Sua ação é ambígua e nos itãs (mitos) ele sempre age pregando peças naqueles que, antes de se comunicarem entre os mundos, não fazem a oferenda a ele.

Em uma das histórias da criação do mundo contém este sentido: cabia a Oxalá a criação do mundo, mas ele sendo incumbido de tão grandiosa tarefa acha que pode descer do Orum ao Aiê sem prestar oferenda a Exu. Exu, obviamente se vinga, alonga o caminho, aumenta o sol, e quando Oxalá fura um cacto para beber água, Exu coloca água ardente lá, e Oxalá desmaia bêbado. A tarefa de criar o mundo é então passada a Obatalá, versão feminina do orixá, que é humilde e faz a oferenda a Exu, portanto é dela a honra de criar o mundo. Outro itã conta a história de dois amigos agricultores que começam o itinerário sem fazer a oferenda a Exu, o orixá então põe um chapéu que de um lado é vermelho e do outro é branco. Assim, ao comentarem sobre a fisionomia do forasteiro que os cumprimentara um afirma que o chapéu é de uma cor, e outro que é da outra, a história acaba em assassinato.

Exu reúne então todas as características que atribuímos a Occam. É claro que surge a pergunta: se Leminski listou alguns orixás quando se referiu a Occam, e há essa ligação simbólica entre as duas entidades, por que não citou Exu? Por um lado, havia muito desconhecimento sobre os orixás, principalmente Exu, no tempo de Leminski. Os orixás eram mais conhecidos em sua concepção umbandista, onde lideram falanges de espíritos. Lá, há uma falange de exus, mas não há o orixá Exu. Eles são os malandros, pombas-giras e boiadeiros, alguns deles representados com chifres, capa vermelha e rabo. Assim, para qualquer leigo em religiões afro-brasileiras, exu é simplesmente o diabo, o que vai contra o objetivo de Leminski de trabalhar uma entidade-linguagem que traga matizes muito próprios. Mas, isso também pode ser uma estratégia, ou mesmo um desconhecimento do próprio autor. Não saberemos qual seria o nível de conhecimento de Leminski sobre o imaginário Iorubá? O que não dá para deixar de notar são as interseções, que surgem quando pensamos em um orixá, a partir da sugestão do próprio Leminski, com as características da entidade de Catatau.

16 Isso pode se relacionar, em leitura McLuhiana, à noção de que o formato circular de uma roda é a origem da tecnologia, externalização da corporalidade animal, como defendi na nota 14, página 68.

Identificar puramente Occam com Exu não traz muitos ganhos, o objetivo é então comparar as duas entidades, e, com as informações que temos de Exu, perceber novas informações que podem se iluminar em Occam. Vimos que um padrão nas histórias sobre Exu é que suas peças, que sempre envolvem comunicação, são causadas pelo não zelo por sua oferenda. Esquecer a oferenda para Exu é a falta mais essencial em qualquer que seja a situação ritualística. Isto sugere que, quando se pensa em relações, tende-se sempre a pensar em suas particularidades, enquanto a universalidade de qualquer relação é sempre realizada por meio da comunicação. Tudo acontece por meio da comunicação. Um carinho, o sexo, uma briga, a sabedoria, um mito, a poesia, um romance, um pensamento, uma filosofia, tudo requer a interação e o compartilhamento de uma informação, física, química, sonora, tátil, linguística.

Ao guardar sempre a oferenda para Exu, o candomblé nos lembra que tudo o que acontece (tudo que se *passa*, toda a paixão) é comunicação, e que sempre é preciso se precaver de maus entendidos, do erro, ou de uma condição inesperada. E se a planta que eu ingerir houver pequenas diferenças de uma comestível e eu as confundir, ingerindo um veneno? E se ao discutir com certeza e furor eu não estiver atento de que estou olhando apenas para o lado de um todo que pode me surpreender? Disto informa o culto e os mitos de Exu.

Desta forma, talvez o principal ganho com a comparação entre Occam e Exu seja a pergunta: qual o motivo das peças de Occam? Há algo como uma oferenda que Cartésio, como Oxalá, tenha deixado de oferecer ao consumir a erva e que o faz agir em seu efeito, não nas sensações, mas na linguagem? Afinal, Oxalá no mito de criação também consome uma droga, água que foi transformada por Exu em alcoólica, que o tolhe seus dons e que o faz perder seu juízo.

Olhar a questão por esta ótica traz de novo a problemática da agência para o romance. Quanto à linguagem, Cartésio a domina. A linguagem para ele é um meio a ser utilizado para seus fins metafísicos, é um método. É algo morto, que carrega a morte, a ser manipulado pela sua alma, sua inteligência que detém este dom, que o governa. E é nisso que se consiste o pecado de Cartésio contra a linguagem.

Para entender melhor como é caracterizado Cartésio, avatar da tradição ocidental, em sua relação com a linguagem e a comunicação, talvez seja importante pensar na maior arma das duas que possui: além do método, simbolizado pela luneta, o latim, pelo qual a personagem consegue em diversos momentos afastar o monstro. Ao tratamento que Leminski dá ao latim no romance já tivemos robustos exemplos entre os

trechos citados acima, queria recorrer então a uma formulação crítica de Leminski. Na coletânea *Ensaio e Anseios Crípticos* (1997) há um interessante artigo inspirado mais uma vez pela máxima McLuhiana do “meio é a mensagem”. Nele, o autor reflete sobre os significados das línguas em si, como mensagens dos meios. Eis o que escreve sobre o latim:

Latim é uma Arcádia, uma matemática: o latim de Erasmo e dos humanos é um código puro, um sistema fechado. O latim pertence ao mundo das essências: torneios vivos não têm acesso a ele. É aristocrático: deixa as locuções populares sem tradução. É como uma definição: não se renova. O latim é paupérrimo em circunstâncias, riquíssimo em essências. O que é dito em latim, muda de natureza: pudenda, membrum virile, ante as portas. A medicina legal ainda usa latim para falar de coisas inomináveis, inefáveis: aberrações sexuais, detalhes do intercurso carnal, etc. É uma linguagem técnica, a mais apta para aquele tipo de raciocínio de que o latim é a fonte, o símbolo e o instrumento. O latim é a lógica encanada. A lógica é uma geometria vista com os olhos do entendimento. (...)

Uma palavra em latim é uma categoria. Desfruta do estatuto categórico das ideias platônicas. (...)

Desde Linnaeus, os animais e as plantas têm um nome em latim: o nome científico. Carvalho é “*quercus pendunculata*”. O rouxinol é o “*icterus cyanensis*”. Esses pássaros não cantam. Essas árvores não respondem à primavera. São lugares em uma escala.

*Ditos em latim, plantas e bichos perdem tudo que, porventura tinham de místico, folclórico ou regional.*

Os homens do renascimento adotavam técnica mágica para se tornarem ideias Platônicas: traduziam seu nome em latim. Num latim morto há séculos e presente apenas nos livros.

Inglêses, Franceses, Espanhóis, Holandeses, Alemães, Poloneses. Escritores traduziam seu nome nacional para o latim. Assim o filósofo René Descartes virou Renatus Cartésius. (LEMINSKI, 1997, p. 40)

Isto posto fica mais claro o papel anti-vida representado por Cartésio. Neste trecho é indubitável que o assunto é comum com o que é abordado em Catatau. Natureza contra técnica, luneta contra cachimbo, latim versus Occam. Um Tamanduá está vivo e diante dele se duvida da própria existência, porque se imagina como um animal que quando o vê, se levanta a duas patas. E sente uma fagulha íntima que o tira de lugar pelo olhar do Tamanduá, que remexe com as certezas. Em *nheengatu* (a língua boa criada pelos jesuítas a partir das línguas indígenas mais faladas) se duvida de cristo aos olhos do tamanduá. Mas em latim, um *myrmecophaga tridactyla*, não é capaz de gerar a mentira poética da animalidade. E é em posse do latim que se domina a natureza pela técnica, por ela Cartésio retoma à “graça de Deus”, afirma que foi ele que “fez esse mato”, expulsa dele o ruído “saíam dele (...) sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas reses”, milita contra “as metamorfoses

desses bichos” e afirma a geometria contra as formas sempre imperfeitas das “coisas da vida” (LEMINSKI, 2012/1, p. 30).

Por fim, o pensamento religioso-metafísico acaba sendo considerado como uma universalização da mensagem do meio latim: “Fala a latim ao seu próximo, assim como a ti mesmo se refere” (LEMINSKI, 2012/1, p. 45). Interpreta-se isso como contraste pelo incômodo que sente Cartésio ao perceber a natureza referida pela linguagem indígena:

Cresce de súbito o sol e as árvores vuhebehasu, que é enviroçu, embiraçu, inveraçu, conforme as incertezas da fala destas regiões, onde as palavras são podres, perdendo sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, *água, fala que fermenta. índio é gente que carrega enormes pesos nos braços, pedras, paus, penas, e não podem falar, falam como quem tem a boca cheia de bichos vivos.* Os movimentos dos animais é augusto e lento, todos se olhando de jaula para jaula e para mim. A árvore vuhebehasu, de cerne mole, à maneira de carne ulcerada, casca com verrugas, as folhas grandes lóbulos de orelha, com um látex como porra pelos poros das formigas, dos seus galhos - tufo de parasitas, os frutos são ninhos de formiga, labirintos dos marimbondos, onde os tououpinambaouts vêm caçar maracanãs (LEMINSKI, 1993, p. 06 grifo nosso)

Enquanto o latim é considerado dizer das essências e quando nomeiam árvores elas “não respondem à primavera”, é ressaltado, no nomear de uma árvore pela língua indígena, as mutações e os múltiplos nomes e visões que surgem deste batizar orgânico. Essas árvores são inseridas na vida, exalam “látex como porra pelos poros das formigas” e é lá que os “tououpinambaouts vêm caçar maracanãs”, eles que “não podem falar, falam como quem *tem a boca cheia de bichos vivos.*” E é nesta expressão poética que mora a vida, Cartésio carrega o falar que subjuga a natureza, que a instrumentaliza; já os índios falam de um lugar que tem múltiplas vozes animais dentro da boca, deste modo, a partir da *paixão animal*. Os modos de agir dos animais são internalizados pelo falar, e se transformam em paixões, se considerarmos o trecho anterior com o ganho aristotélico-retórico da paixão. É neste sentido que o Tamanduá provoca pensamentos autônomos em Cartésio, que a preguiça o faz, que todos os demais seres o fazem. Isso também está previsto, como já dissemos, na compreensão de McLuhan, entretanto não é preciso repetir: é o conflito entre linguagem fria e quente que o autor tão bem delineia. Todavia, outra relação também já feita merece ser retomada, porque traz ainda outra informação a esse conflito de dois tipos de linguagem (latim versus dizer selvagem) proposto no Catatau. Ao propor sua *poética da natureza*,

Gary Snider lista que um dos pontos é tomar a própria língua como um sistema selvagem.

Eu seu ensaio *A linguagem segue em duas direções* (2005, p. 269-278) ele coloca a problemática da seguinte maneira: no Ocidente, nos acostumamos a pensar na linguagem como algo à parte do mundo, como aquilo que destaca os seres humanos dos demais animais a ordenar um mundo caótico. A linguagem é vista como uma matemática imperfeita, e em vários discursos científicos fica implícito a utopia de uma matemática linguística que substitua a língua corrente. Entretanto, o mundo é vasto em todas as suas esferas, o que o torna imprevisível. Argumenta o autor que alguém não consegue prever nem mesmo o que fará ou pensará a seguir, e que a linguagem não garante nenhum tipo de ordem que tenha o poder de destacá-la do fluxo da vida. A linguagem é parte da natureza, não é uma técnica criada por alguém.

As mais de 4000 mil línguas conhecidas surgem naturalmente em sua multiplicidade a partir das vidas humanas e cada uma tem seu poder de plasmar uma realidade, cada uma reúne um sistema de paixões. Assim como a natureza, a linguagem também não é caótica, mesmo não dando conta da previsibilidade, mesmo não se destacando da natureza. Linguagem e natureza não são caóticos, mas são organizadas pelas suas próprias leis de vida e morte. A essa auto-organização é que se refere à palavra “selvagem” que neste contexto significa vindo da selva. Snider propõe uma linguagem que seja governada por ela própria, a qual não seja imposta rédeas, que seja respeitada em sua natural função poética e mitológica, além de lúdica, em um tipo de percepção aberta e cheia de imaginação. O autor chega a oferecer um esquema comparativo das duas noções de linguagens, que reproduzimos em anexos, nota 6 (pág. 197), todavia, o que mais nos interessa são as consequências desta outra noção de linguagem:

Dessa maneira, a linguagem segue em duas direções: nos permite o acesso a uma pequena janela para um mundo com existência independente, mas também amolda – por meio de suas próprias estruturas e vocabulários – nossa visão deste mundo. Pode-se argumentar que a linguagem restringe, estreita, limita nossa visão da realidade e, possivelmente, nos desorienta. “O cardápio não é a refeição”. Mas, em lugar de despojar a linguagem de uma posição espiritual, falando vagamente de “Verdades Revogáveis”, temos que, ao contrário, retroceder diretamente até a linguagem. O modo de ver *com a* linguagem, de ser livre com ela, de considerá-la um veículo de introspecção auto-transcendente, é conhecer extremamente tanto a mente quanto a linguagem, e jogar com suas muitas possibilidades sem qualquer vínculo concreto. Fazendo isto, uma língua revela surpresas e ângulos que nos surpreendem, e que podem reconduzir a uma experiência direta e não mediada. (SNIDER, 2005, p. 270-271)

Em Catatau, a linguagem encarnada em Occam propõe a experiência íntima a partir da eterna novidade, mas uma outra proposta de linguagem, detida por Cartésio, deseja encaixar tudo que aparece nos seus pressupostos. Como visto no trecho, não se trata de relativizar o que a linguagem pode dizer, mas “de ser livre junto com ela”. Frequentemente quando Leminski define poesia ele diz que “poesia é a liberdade da minha linguagem” (e que consta em sua poesia em LEMINSKI, 2013/1, p. 246). Tomando seu costume de colocar diálogo nos lugares-comuns, subvertendo assim a frase de Wittgenstein repetida até a exaustão, que diz que os limites da linguagem limitam o mundo. Se a linguagem limita o mundo, a poesia é a liberdade da linguagem para Leminski, que a partir dela tem acesso *i-mediado* ao mundo. Um acesso sem limites, pois língua e mundo, dentro da poesia, do mito e da selva, fazem parte do mesmo sistema íntimo; e então língua e mundo são da mesma natureza.

No trecho de Snider é interessante notar os grifos do autor nos artigos que antecedem a linguagem, diz ele que é preciso retornar até “a linguagem”, ter “*com a linguagem*”. O que denota agência da linguagem, liberação desta força natural, mesmo jogo metafórico que Leminski opera com Occam. Desta forma o demônio-linguagem em Catatau aparece como um refluxo contra uma linguagem tecnicista que preconiza o *des-envolvimento* progressivo do ser humano e também o retorno à linguagem selvagem. Mostra-se como um recuperar a que se resiste: uma volta às origens que se evita, um *re-envolvimento* sempre adiado. Seria preciso derramar um gole de cachaça a Exu para sair deste labirinto:

### **invernáculo**

**(3)**

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

eis a fala que me lusa,  
eu, meio, eu dentro, eu, quase.  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 329)

### CAPÍTULO 3: “MOINHO DE VERSOS / MOVIDO A VENTO/ EM NOITES DE BOEMIA”: A DINÂMICA DA PAIXÃO

*Que ocorre de essencial conosco  
no fundamento do nosso Dasein (ser-ai), na  
medida em que a ciência se tornou nossa paixão?  
(...)  
Que se passa acerca do nada?*

Heidegger, em *Que é metafísica?*

Se pudermos dizer, junto com Heidegger, que a metafísica é a afirmação do ente diante da experiência de ‘nada’ constitutiva dos mortais – raiz da transcendência, o que permite apontar aquilo que é; pois assume o ente como contraposição ao não-ente, ao não-existente, ao in-criado (representado por Deus) – o que pode significar um “eu, quase” (LEMINSKI, 2013/1, p. 329) no poema que fechou o capítulo anterior?

“Quase ser é melhor do que ser”, que já dissemos ser um texto privilegiado para este estudo, é o título do ensaio sobre o tema da religião que abriria originalmente *Metaformose* (1998). Esse é o texto em que ele apresentava a mudança como a questão fundadora da filosofia grega e, frente à *imobilidade do ser* de Parmênides, fica com a *eterna mutação* em Heráclito. Já na narrativa em si é corriqueiro encontrar orações como “Não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos. Tudo pode se transmutar em tudo.” (1998, p. 19) e “Se tudo pode ser metáfora de qualquer coisa e qualquer coisa pode ser traduzida numa coisa qualquer, não há centro, o centro pode estar em qualquer parte, ao mesmo tempo, ou nunca estar em lugar nenhum” (1998, p. 26).

Diante desta escolha poética do *quase-ser àquilo que é*, prestamo-nos a perguntar qual a função desta posição sintática diante da metafísica e qual o papel do símbolo *metamorfose* ao ocupar seu lugar na organicidade de sua obra. Essa pergunta está relacionada diretamente com aquilo que costumamos nos referir como a *fonte do ser* na cultura cristã, esse é o lugar de Deus. O infinito a mover o finito, o imutável a reger o mutável. Mas Leminski parece querer quebrar essa dialética com essas duas proposições: ou o centro está em todo lugar ao mesmo tempo, ou nunca em lugar nenhum; o que é equivalente nos fins das contas, mas contrário à centralidade de Deus. É a tarefa Nietzscheana de, após matar Deus, matar o *lugar* de Deus. Por isso que

Leminski não fala em metafísica, mas em metamorfose, não algo que subsiste para além da física, mas algo de comum que se trespasse para além das formas.

A transcendência gerada pela angústia aqui, não é em direção ao nada, mas em direção à imersão, a retomada repleta de angústia porque impossível, da intimidade – a transcendência se dá, portanto, em direção à *paixão animal* da qual tratamos no capítulo anterior. Deus, na cultura cristã, surge do nada, é referido como a afirmação última: aquilo que indubitavelmente É, a causa sem causa. No esquema em que a angústia transporta o ser ao religioso, o despertar se dá pelo limiar da *intimidade* e não pelo pressentimento do nada. A sua razão de ser é também a separação, não com o infinito, mas com o que nos cerca. Desembocando no desejo contraditório de ser novamente como “água na água” – como dizem Leminski e Bataille, exatamente com as mesmas palavras.

Assim, enquanto função metafísica na poética de Leminski, Deus é substituído por outros seres. A simbologia que ocupa o lugar de Deus é representada em sua poética por entes naturais que são tanto etéreos como onipresentes na experiência humana (o vento, principalmente, mas também a terra, o céu, o mar, os acontecimentos da vida) chamados por ele de *deuses*, com letra minúscula. Na primeira sessão deste capítulo, iremos analisar um de seus poemas que esse núcleo de sentido é profundamente trabalhado, em seguida abordaremos diversos poemas que mobilizam os matizes identificados no poema anterior para expor como isso se dá organicamente em sua poesia e o que isso pode apontar. Depois, abordaremos as relações que este dizer poético desperta; as implicações que há nele e as referências religiosas cristãs, daoístas e zen-budistas que o poeta mobiliza nesse seu dizer.

Entretanto, não é no debate acerca do fim da metafísica (através da física), ao propor um oposto, a metamorfose (através das formas), que encontraremos a religião (preocupação última) de Leminski. Devemos nos referir às primeiras considerações metodológicas deste trabalho. Buscamos a religião representada pelos valores centrais da sua poesia, tal como Tillich a entende, como preocupação última, aquilo de simbólico que possui incondicionalmente o ser humano. Veremos que, embora esse debate seja vital para Leminski, não é nisso que vão encontrar suas maiores apostas existenciais, na substituição de uma ideia transcendente de Deus para um monismo natural. Poderemos afirmar que a aposta última está sim na valorização da vida, como experiência e paixão: aquilo experimentado e vivido pelos seres. Contudo, há o entendimento expresso em seus poemas, que as noções correntes de explicação da

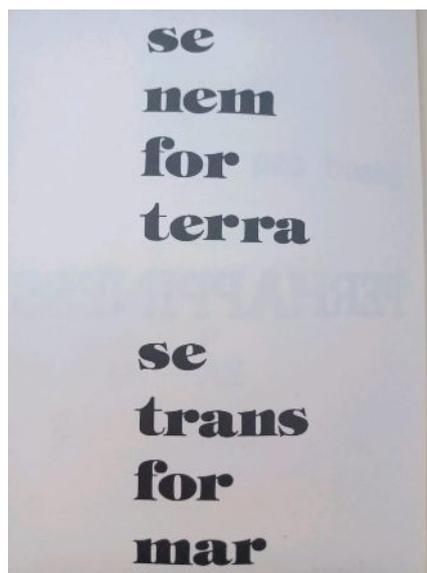
existência se constituem como impedimentos culturais para a entrega das pessoas à vida. Dessa forma a luta contra a busca desta racionalidade crítica acerca de temas metafísicos ocuparia uma posição de *princípio protestante* em seu esquema religioso, em que combate aquilo que contraria sua aposta absoluta, sua religião.

Essa dinâmica da fé encenada por Leminski, de certo, traz ideias teológicas estranhas à Tillich, apesar disso é preciso remarcar que não é interessante a este trabalho criticar o poeta com o teólogo, nem o contrário, mas apenas usar o teológico para acessar a religião no poético. Com este arcabouço teológico-sistemático é possível acessar níveis de significação que seriam difíceis de tematizar utilizando, inclusive, autores que talvez tivessem teorias da religião ou atitudes místicas mais próximas e concordantes com Leminski, como Bataille e Benjamin. Autores estes que aparecem neste trabalho como *fontes de dizeres* semelhantes dentro de um escopo filosófico, para que possamos fazer a medida da experiência a partir de sua poesia.

Assim, é possível acessar a religião na poesia e, após isso, num segundo momento, a crítica teológica ou poética poderia ser mobilizada. Mas isso, obviamente, só valeria ser feito se o atrito entre os autores pudesse contribuir no desvelamento de algo que se persistisse encoberto apesar da análise. O que não acredito que seja o caso, e, caso seja, deixo esta tarefa a um próximo pesquisador que irá criticar este trabalho, pela obviedade de não conseguir enxergar aquilo que permanece oculto.

Diante do que se mostra no momento, este salto posterior crítico serviria apenas para a tomada de lado do pesquisador diante das visões de mundo que os autores trazem, um pela teologia e outro pela poesia. O que não julgo importante neste contexto em que o objetivo é permitir ao máximo que o objeto de estudo fale. Caso consigamos mostrar quais são os valores existenciais mais importantes em Paulo Leminski o objetivo terá sido alcançado.

### 3.1 “SE TRANS FOR MAR”



(LEMINSKI, 2013/1, p. 143)

Embora em *Metaformoses* (1994) e em *Catatau* (2012/1) a palavra “metamorfose” tenha grande centralidade, em seus poemas o termo cede lugar à centralidade de imagens poéticas de elementos naturais, que são contingentes à experiência de estar vivo e nos quais se evidencia o movimento. O poema com o qual abrimos esta seção é um grande exemplo disso, além de condensar imagens relativas a várias abordagens em sua obra. Mas – e é por isso que esse poema nos é caro – faz isso voltando a uma palavra análoga à metamorfose. Poeticamente, evidencia-se aqui a operação concreta com elementos publicitários, elementos que Leminski tão bem soube explorar e conjugar. Quase um slogan, pelo quase-sentido e esse poema se permite a *quase* dizer alguma coisa para poder sugerir muitas: *quase ser é melhor do que ser*.

O dizer aqui percorre um caminho muito único de estranhamento, acontece que cada uma de suas duas estrofes propõe um jogo de sentido, que aponta à outra estrofe que o responde parcialmente porque propõe outro jogo. Em outras palavras, ao se ler “se/nem/for/terra”, o leitor é instigado a procurar um sentido geral em uma oposição ao ‘nem’, como nas orações que dizem ‘nem isso e nem aquilo’, de exclusão de duas opções ou afirmação de algo em relação a algo excluído anteriormente, como em ‘nem é isso, é aquilo’. Mas chega como resposta a “se/trans/for/mar”, em que a formação da oração ‘se transformar’ chama atenção. Porém, conforme dito, estamos neste momento lendo a segunda estrofe ainda provocados pela primeira, então percebemos que o advérbio de negação ‘nem’, foi substituído pelo prefixo ‘trans’ que diz o mesmo que o prefixo ‘meta’, significando ‘além’, ‘através’. Etimologicamente, a construção de

‘metamorfose’ e ‘transformar’ utilizam os mesmos radicais, mas como substantivo, ‘metamorfose’ indica algo, enquanto ‘transformar’ indica uma ação enquanto verbo no infinitivo. Sendo o substantivo ‘transformação’ um sinônimo de ‘metamorfose’ ele aponta talvez a atualização sempre diferente das metamorfoses de todas as coisas.

Então temos o “nem” que remete a uma exclusão, uma negação, ou uma afirmação de algum ente evidenciando o *é* em relação ao *não-é*; espelhado em um “trans”, expressando um *é trans* (versal), comum aos entes. Daí gerando a leitura mimetizando um dizer que poderia soar como: ‘e se *nem* for terra? e se *trans* for mar’? E se a função semântica de *excluir e de selecionar* (nem) estiver relacionada com o elemento natural imóvel *terra*; enquanto o *incluir e igualar* (trans) pelo elemento ondulante *mar*? Mas quando chegamos a essa leitura o ‘transformar’ formado pelas três palavras-versos da segunda estrofe grita, esperneia, e voltamos à primeira estrofe em busca da formação de outra palavra, que não reconhecemos.

Afinal, o que poderia significar ‘nemforterra’, há alguma forma de ler que seja tão satisfatória como acontece com a segunda estrofe? Alguma raiz etimológica? Talvez no latim, língua que o poeta gostava tanto de empregar, haveria uma reflexão etimológica que permaneça encoberta? Só que ao buscarmos a palavra que liga as três palavras-versos da primeira estrofe e não encontrarmos, ficamos com uma sensação de incompletude em relação ao todo. Já nos versos “se/trans/for/mar” a imagem de sentido se fecha, mas gostaríamos de estender essa coerência unificadora a “se/nem/for/terra”.

Desta forma primeira e segunda estrofe se atritam, a primeira regida pelo advérbio de negação não entrega o sentido integrador. Por outro lado a segunda, regida pelo prefixo que integra os entes em um só, além de ter a palavra ‘mar’ em si, uma potente imagem metafórica para a existência mutante, muito utilizada pelo daoísmo entrega uma completude de significação. Desta forma, quando olhamos o todo das relações que as estrofes suscitam entre si, encontramos um conjunto de versos opostos e complementares. Isso é gerado por todo um espelhamento entre as duas palavras da formação que mudam de uma estrofe para a outra. “Nem”, advérbio de negação, é o oposto do prefixo “trans”, pois é usado quando um mesmo processo atravessa vários entes. Por exemplo, quando dizemos que a Ciência da Religião se constitui de um esforço *trans*-disciplinar; por outro lado, podemos dizer que Ciência da Religião não é *nem* Teologia, *nem* Ciências Sociais, é algo único, que não se confunde com os outros entes e se destaca do conjunto.

“Nem” compõe a estrofe com a palavra “terra”, um todo rígido, ao qual qualquer movimento é doído, alardeado, catastrófico; os prédios desabam e as pontes caem se a terra move, ‘se nem for terra’. Já “trans” compõe com a palavra “mar” um todo fluido, de eternos e constantes movimentos. No primeiro, o movimento é contido, retido, seguro até não poder ser mais adiado. Então o tremor é a prefiguração da súbita mudança, fendas se abrem, lava escorre, montanhas se erguem. No segundo o movimento é constante, sutil, incontido e tudo vai se moldado sob sua ação, suavemente.

O sentimento de completude na leitura do recolhimento de sentido que esse poema propõe, começa com o reconhecimento de ambos os jogos que as duas estrofes instituem uma à outra. Ao ser lido como um todo, com cada estrofe propõe um jogo que só começa a fazer sentido no reconhecimento dessas características. Começamos a perceber a relação entre “nem” e “terra”, também entre “trans” e “mar”, e o espelhamento entre os dizeres e os elementos. A função sintática de exclusão se relaciona a imobilidade, e a de inclusão a mutação. Em *terra* e *mar* encontramos dois entes poderosos, constitutivos da experiência humana, compostos no mundo, opostos e complementares sem os quais nem imaginamos a vida. Além de dois dizeres (nem e trans), duas atitudes, relacionadas a cada um deles. Através ausência de referência, essas duas estrofes se destacam em sua interação, “terra” e “mar” são grandes demais diante das medidas de um ser humano, mas eles são transcritos em “nem” e “trans”, que podem indicar seus correlatos na ação humana em termos de atitude.

Você pode reter o movimento sendo rígida como a terra, excluindo as similaridades em prol das diferenças (fazemos isso na academia, no mundo empresarial, na técnica) e ganhando todo o poder violento e cheio de atrito que advém desta atitude, que figura a potência humana de plasmar a realidade ao ser redor. Todavia, você também pode estar a sabor do mar, indo onde o vento sopra, ao sabor das ondas em uma eterna sístole/diálise independente, de forma analógica, aberto ao mundo, encontrando onde a conjugação de tudo com tudo o mais se dá (fazemos isso nas experiências poéticas, oníricas e religiosas).

O jogo entre rígido e maleável em termos da universalidade de experiência que representam o contexto de vida nos termos “terra” e “mar”, deixa estas estrofes facilmente relacionadas aos arquétipos opostos e complementares da cultura chinesa, e correspondem ao salto filosófico dado por McLuhan, que, como vimos, é um autor que muito influencia Paulo Leminski. No I Jing (livro das mutações) mais originário livro

canônico do pensamento chinês, o *yang* é referido como ‘rígido’, e *yin* é referido como ‘maleável’, e eles contêm essas relações entre atitudes, análogas às mobilizadas no poema: a exclusão e violência relacionada ao *yang* e a inclusão e passividade relacionada ao *yin*. Desta forma, Leminski aborda metáforas muito próximas das consideradas canônicas pela cultura chinesa, relacionadas à mesma atitude existencial que cada uma delas suscita.

No entanto, o prazer da leitura deste texto se concentra no sabor da descoberta da palavra formada pelos versos “se/trans/for/mar”, e saímos com um gosto de completude pelo bem soar dessas palavras quando as dizemos. Justamente por formarem uma palavra-síntese de uma experiência existencial, um gozo de estar sempre em mutação, de ser “essa metamorfose ambulante”, como expressou Raul Seixas, outro artista marginal, de massa e com uma poética muito voltada às religiosidades esotéricas. E é daí, no prazer, que há uma assimetria que ofusca os versos “se/nem/for/terra”: uma sutil e não-violenta assimetria, que ganha de sua estrofe oponente pela falta de resistência entre as palavras do conjunto a formar outra maior. Também pela faculdade que ela tem de *se transformar* na própria palavra, dizendo processualmente, como o transformar se dá, sem atrito. Pois, esse conjunto de palavras está a *se transformar* justamente na palavra na qual, pelo tratamento poético, é ressaltada a palavra-metáfora *mar*. O movimento eterno sem resistências, que descreve justamente o que acontece quando aquelas palavras separadas fazem quando lidas em sequência, e que traz, por tudo isso, um sentido de completude universalizante.

Ao tomarmos esse dado na leitura, atentos à relação suscitada entre *rígido* e *maleável* que já abordamos, ressalta-se que é exatamente esta a postura do daoísmo perante aos opostos complementares, que no Dao De Jing (2002), são referidos, o rígido como “ser” e o maleável como “não-ser” e considerados como um fole, um movimento de preenchimento e esvaziamento que gera todos os movimentos através das formas, através da mutação – no daoísmo, através do *caminho*. Porém há um sentido de completude no maleável que é sutilmente preferível em todo o decorrer do texto canônico, o segundo arquétipo, o *yin*, da escuridão e da maleabilidade, pois lá se encontra a completude. É por isso que a prática espiritual que emerge desta tradição é o *wu-wei*, ou não-agir, que consiste em deixar o *dao*, o caminho que acontece naturalmente, agir nos seres humanos e gerar aquilo que podemos chamar de *paixão mutante*, sendo-se *passivo* à ação da mutação.

São numerosas as relações que um poema tão econômico gera, a oposição entre metamorfose e metafísica na leitura do poeta acaba, no fim das contas, não se dando de maneira exclusivista, preferindo talvez a metamorfose em relação à metafísica. Talvez seja útil, agora que abordaremos com mais demora seus poemas, ter em mente a imagem metafórica de que a poesia de Leminski, possivelmente, seja uma poesia do *mar*. Porém, ele não se aproxima da ‘terra’ com os atributos exclusivistas deste *nem* que marca aquela experiência, e sim com o atributo integrador *trans* deste: ele não nega a cultura ocidental (como Snider, por exemplo), ele a absorve em sua conjugação universalista. Os símbolos cristãos, o idealismo, os saltos filosóficos ocidentais estão muito presentes em sua poética, contudo, estão conjugados, não são eles que regem os demais sentidos, eles são regidos pela estrutura simbólica marítima. A terra também pode se transformar, ou seja, é proposto uma visão de mundo do tipo *mar*, que contenha e que leve em conta a do tipo ‘terra’, e é por isso que suas imagens poéticas carregam certo grau de conflito entre esses dois arquétipos, como vimos em *Catatau* (2012/1), que se constrói como barroco, sempre evocando imagens conjugadas de céu e inferno.

Assim, a experiência estaria sujeita a essas duas formas de pensar, agindo concomitantemente no horizonte utópico do ‘e se’, e o “for” que a primeira e terceira palavras-versos de cada estrofe sugerem. O que talvez traga a informação mais importante para essa leitura em particular: de que o “se” e o “for” relacionando o “nem” e a “terra” e a mesma estrutura a relacionar “trans” e “mar”, “se”, ou seja, ‘caso’ essas palavras ‘sejam’ esses elementos, ‘possam’ oferecer-nos horizontes, “mar”, ou seja, *experiências oceânicas, cósmicas*, sendo horizontes de experiências entre a *terra* e o *mar*.

### 3.2 OS DEUSES DA MUTAÇÃO

Depois disso é pertinente um sobrevoo à obra poética de Leminski para ressaltar como se dá a recorrência em torno da palavra Deus, que compõe um dizer que o nega enquanto “(deus falante, racional e europeu). Dia virá em que se ponham altares a um deus-máquina, — Deus, a máquina de uma só peça.” (LEMINSKI, 2012/1, p. 34), isso em *Catatau*. Mas que afirma algo ao invés disso, afirma *deuses*, que não ocupam o centro e são metáforas dos elementos naturais e condições universais da vida.

Um desses exemplos já foi abordado, que é quando aparece de forma lateral no poema-oração que está reproduzido na nota 2 dos anexos (pág. 193). Nele o tema não é

Deus, mas o desejo que compõe a oração, de que as paixões que animam artistas admirados tenham vigência em seu ser. Mas, apesar desse não ser o tema, somos frustrados na expectativa de que a vocação seja feita a Deus, enquanto é feita ao *dia*. Isolado, isso não quer dizer nada, mas ao olhar em perspectiva, veremos como é recorrente este recurso.

Antes de eleger um substituto a Deus na poesia de Leminski, temos que notar como a relação com Deus corrente de nossa cultura é negada, como no poema:

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

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

(LEMINSKI, 2013/1, p. 202)

Encenando a negação de uma dádiva, o eu - lírico deste poema como que rejeita uma ligação de deus (já assumindo a letra minúscula que é recorrente na grafia que não destaca essa palavra das demais). Tem a impressão de que *deus* quer algo dele, uma comunicação. Então ele não lhe dá ouvidos, por quê? Porque espera que Deus seja algo grande demais, ocupado demais, infinito demais “quem sou para falar com deus?”. A esse deus “falante, racional e europeu” que é o Deus evocado por Cartésio em *Catatau*, não se espera contato, nem sentir seu sopro em suas faces. Espera-se a separação, o mais completo desnível. Afinal o que o Criador, o Onipresente, o Onipotente e o Onisciente teria para falar com alguém abandonado no tempo? Ele que cuide de seus assuntos, mas qual seria o assunto de um ser dessa magnitude? É interessante marcar como o ‘nada’ é sutilmente sugerido nesse poema, os assuntos daquele que rejeita sua ligação podem ser inferidos – as buscas conduzidas por suas paixões e em nome delas, rejeita a comunicação com Deus que requer atenção auditiva. Mas, quais são os assuntos de Deus? A remissão da humanidade? Já foi feito por sua morte na cruz. Talvez o apocalipse, quando retornará? Ao entrarmos no jogo de imaginação e pensar na próxima atividade a ser empreendida por Deus vamos aproximando-nos da nulidade.

Além disso, esse poema, para além desta leitura informada pela organicidade da poesia do autor, guarda uma abertura que pode ser lida em vários sentidos, dependendo da noção de Deus que vige no leitor. Um ateu informado por Nietzsche, por exemplo,

pode se identificar com essa negação evocando a máxima ‘se Deus não houvesse morrido, seria necessário matá-lo’, esse poema se mostra como um eufemismo dela, algo como, ‘se deus quiser falar comigo, não escutarei’. Já a alguém que crê pode dar sentidos trágicos ao lugar comum, pois tal pessoa terá em seu repertório a informação que durante a história Deus falava com a humanidade, porém, em algum ponto paramos de ouvi-Lo, ou rejeitamos sua Palavra.

Ao passar para o próximo poema que deus é negado, encontramos não só o ‘deus falante europeu’, mas outros deuses de outras culturas, negados diante da afirmação da paixão, marcada aqui pela palavra ‘*padece*’, com a qual compartilha o radical *pathos*, de paixão.

deus  
  algum  
    indu  
      ogum  
       vishnu

precisa  
  da tua prece

tua pressa  
  pessoa  
só teu pulso  
  acelera

você padece  
padecer  
  te resta

tudo  
  um belo dia  
      desaparece

(LEMINSKI, 2013/1, p. 374)

A *inutilidade* da prece é o tema deste poema. Lido fora do contexto os versos “tua pressa/pessoa/só teu pulso/ acelera” podem parecer uma rude censura à atitude religiosa. Entretanto, no primeiro poema que citamos nesta seção, o da oração às paixões dos artistas, é o próprio eu-lírico que ora, ainda marcando a “pressa”, dizendo que caso não seja concedido a ele as paixões que deseja; sozinho ele vai às conquistar. Desta forma, o pulso da pessoa neste poema parece ser o fundamento da oração, uma vez que “deus/algum” precisa “da tua prece”. A oração não muda o fato de que “padecer/te resta”, enquanto na última estrofe além da morte, do desaparecer, é evocado como algo que enaltece o padecer. Pois o prefixo ‘des’, ligado ao ‘aparece’ cria uma

relação de negação com as palavras “padece” e “prece” uma vez que soam de forma semelhante. Assim, a rima de “prece” com “desaparece” instaura uma oposição mostrando outra face deste poema, o da “prece” como um fruto do padecimento, ou seja, da paixão, sofrer que também pode ser do viver – pois é ao padecer que se reza pedindo aos deuses.

Esse sentido, cujo entendimento é deixado para o leitor neste poema, é claramente visível em sua canção Ogum (ESTRELISKI E OS PAULERA, 2014, V.1, Faixa 2), que é um dos deuses citados no poema agora analisado. Lá o tema da oração como um fruto da paixão é central e claro, ela diz: “choramingando as minhas mágoas / não vou a lugar nenhum // antes eu cantasse / antes eu sorrisse / antes eu gritasse / chamando por Ogum”, e o arranjo apresentado por *Estrelinski Ruiz e Os Paulera* mimetiza um ponto de umbanda. A gira como alegoria do ritual religioso, se transforma em um acontecimento, uma abertura à experiência que permite o deglutir do que se sofre, do que se padece, do que se vive. E o orixá escolhido é Ogum, o guerreiro.

Até agora abordamos três poemas e uma canção, todos referentes à oração em cujo jogo instituído traz a prece não como um louvar do eterno, mas como uma afirmação deste mundo, a partir do dizer sagrado. Tanto nos dois negativos, que é argumentada a falência da prece, quanto nos dois outros, que a prece é afirmada, seja por ser adotada, seja festejada, a negação e a afirmação são relacionadas a um vetor: a vida. Quando negada é porque a oração empobrece a relação com a vida, quando afirmada é porque enriquece esta mesma relação. Mas é bom reparar que nesses poemas e canções, o dizer ocupa o lugar existencial, e por ele o ato da oração é julgado.

Em um artigo intitulado “Comunicando o incomunicável”, que consta na segunda edição ampliada de *Ensaio e Anseios Crípticos* (LEMINSKI, 2012, p. 181-185) temos acesso a uma reflexão argumentativa de Leminski sobre o tema da oração. Na abertura do artigo, que reproduzimos a seguir, ele defende, invertendo o senso comum, que as orações criam os deuses:

Muitos são os deuses, manifestações de Deus, muitas as maneiras de falar com eles, com Ele (ou quase...).

A prece é um dos fenômenos, semioticamente, mais singulares, já que consiste na emissão de mensagem em direção de um interlocutor “imaginário”.

“Imaginário”, aqui, não quer dizer inexistente.

Estou firme na convicção de que a dita “imaginação” é uma via de conhecimento, de acesso à realidade, tão (ou mais) poderosa que dita “razão”, só capaz de captar os aspectos mais superficiais da realidade.

Só através da imaginação se pode comunicar o incomunicável. Quem não tem imaginação, não tem religião.

O semioticamente singular na prática da prece está no fato de o emissor da mensagem nunca obter resposta do receptor. A menos que ele considere que Deus fala através da matéria e dos eventos.

Reversamente, poderíamos dizer que cada tipo de prece (de “oração”) produz um determinado tipo de Deus: os deuses são gerados pelas orações, feitos da matéria-prima da esperança e do imaginário dos que a eles rezam. Diz-me como rezas, dir-te-ei como é o teu Deus, parece não ser uma frase longe da verdade. Uma frase, uma oração: em português, usamos a mesma palavra para designar o ato de falar com Deus e a unidade básica do discurso. Oração, orar, ad-orar. O orador é tanto aquele que fala como aquele que reza. Voz ativa, no ato da prece, o emissor da frase, da “oração”, constitui, significativamente, o destinatário: um deus, assim, é basicamente, o destinatário de uma prece. (LEMINSKI, 2012, p. 181-182)

Os deuses neste artigo aparecem como fruto direto da relação linguística dos seres com a realidade. Os deuses aqui são uma *dimensão primeiramente poética*, como o são em Heidegger (que usa tanto o termo ‘Deus’ como ‘deuses’), conceito que já abordamos em nossas primeiras considerações metodológicas. É claro que, se estamos falando sobre a organicidade do tema da religião na organicidade da poesia de Leminski, não podemos simplesmente importar o que foi escrito no artigo e considerar a ele a posição global do autor. Entretanto, esse trecho fornece perspectivas interessantes para pensar tanto no assunto que vem a seguir, que é a substituição da noção de Deus para ‘deuses’ quanto ao assunto já abordado, que são os poemas de Leminski com o tema de oração. Ao colocar os deuses como originados pelo dizer, é reforçado nosso argumento de que religião (como preocupação última) se encontra no símbolo *vida* no autor, e não em alguma aspiração metafísica, no sentido de reafirmação positiva deste mundo, tal como o concebemos diante de uma verdade incontestável – o nada.

Ainda em outro texto crítico, o enunciado “Alegria da senzala, tristeza das missões” (2012, p. 26-25), elucubra sobre os motivos históricos da colonização do Brasil ter sido menos ríspida com as crenças negras, do que com as ameríndias. Encontra-se no texto alguns juízos de valor sobre as perspectivas religiosas do Brasil, tanto dos dominadores quanto dos dominados. Em um primeiro momento, especula-se sobre o porquê do Brasil ter florescido uma religiosidade afro-brasileira, enquanto que os Estados Unidos, nossa pátria-irmã em tamanho e em tirania escravocrata, teve a religiosidade africana deglutida pela cristã, sobrevivendo apenas em modos rituais, mas tendo os deuses africanos morridos em sua cultura. Para Leminski a questão é o desencantamento protestante, que não mantinha o culto mágico aos santos:

O protestantismo, com seu Deus remoto, sua nula liturgia, sua eliminação de intermediários (santos), uma religião despojada, antissensorial, quase abstrata, não permitiu aos negros americanos o emprego da estratégia de sincretismo que seus irmãos usaram no Brasil, golpe de mestre na capoeira cultural. (LEMINSKI, 2012, p. 28)

O catolicismo tinha uma estrutura mais porosa aos sincretismos, somada a uma dose de falta de compromisso com seus próprios princípios do católico comum (a falta de compromisso, na falta de amor ao próximo, pode ser uma coisa boa quando você participa de uma tragédia histórica). Por outro lado, a perspectiva da estrutura da igreja romana na conversão dos índios empregada nos primeiros trezentos anos foi no sentido de anular completamente a cultura daqueles povos. A diferença entre a “civilização” de índios e negros no Brasil foi a de qual ator católico portava o chicote. Dos negros, os latifundiários, dos indígenas, a classe sacerdotal. Ao apontar isso volta à figura metafórica das formigas, que já discutimos na seção do capítulo anterior sobre outra figura metafórica animal, do Tamanduá:

Cada Missão, um mundo à parte, englobando milhares de índios, vivendo numa ordem absoluta, ao estilo das formigas e outros insetos sociais. (...) Para transformar um bugre bravio em índio “missioneiro”, o jesuíta tinha que, primeiro, extrair-lhe a alma. Quer dizer, demolir sua cultura. A fé em suas crenças. Seus ritos. Suas danças sexuais. Seus cantos mágicos. O prestígio de seus pajés. Da brutalidade com que executaram a tarefa, dá testemunho o teatro catequético de Anchieta, valorizando nas escolas como o primeiro vagido da literatura brasileira.

Em seus autos em tupi, Anchieta aniquila as crenças tradicionais dos índios, lançando ridículo sobre os pajés e suas práticas. Quando não simplesmente coloca coros de índios dizendo “Jogo fora a lei dos meus pais, só acredito no que os padres ensinarem etc.”, num exercício de violência cultural de fazer inveja aos mais zelosos braços direitos de Hitler. (LEMSINKI, 2012, p. 32)

Quando aborda a religiosidade negra, Leminski denota o culto aos Orixás como uma resistência cultural. Como uma resistência diferente da das classes trabalhadoras informadas pelo marxismo. A perspectiva da religião afro-brasileira aparece aqui como uma posição revoltada, mas que deve cuidar de suas crenças antes de entregar-se inteiramente ao ateísmo marxista. Parece que, já antevendo a problemática com ‘lugar de fala’, o poeta põe esta opinião como advinda de “uma entrevista recente com o maior teatrólogo da Nigéria, um intelectual de esquerda” (LEMINSKI, 2012, p. 29). Só que ele apresenta um trecho sem o nome do tal teatrólogo, nem a referência de em qual

jornal a entrevista fora publicada. Supostamente parafraseando esse teatrólogo, Leminski diz:

O ateísmo é a morte dos deuses. Com a morte dos deuses, vem a morte das danças, que são para os deuses. Com a morte da dança, vem a morte da música, que acompanha as danças. Ao adotarmos uma filosofia ateia, estaremos matando toda a árvore de nossa cultura. Um marxismo para nós não pode nem deve negar nossas crenças. Porque estaria negando a nós mesmos (LEMINSKI, 2012, p. 29)

Ao contrário de uma perspectiva marxista de ser humano, que toma o indivíduo pelo que produz; o ser humano para Leminski nesses textos é o que ele *diz*. “Narro, logo existo”, põe o poeta na boca de Narciso em *Metaformose* (LEMINSKI, 1998, p. 24). Apesar disso, para além da justificativa da religião pela vida, isto é, pela narrativa, de que trataremos no capítulo seguinte, quando o tema da experiência propriamente religiosa é trazido à baila nos poemas, deus aparece substituído por elementos naturais, apontando outro sentido do termo ‘deuses’ para além do ‘outro’ imaginativo em torno do qual se constrói o horizonte discursivo:

lembrem de mim  
como de um  
que ouvia a chuva  
como quem assiste missa  
como quem hesita, mestiça,  
entre a pressa e a preguiça

(LEMINSKI, 2013/1, p. 78)

Ouvir a chuva com a reverência para o sagrado, como quem assiste à missa: Esse poema realoca o emanar do sagrado não pelo ritual, mas pelo acontecer da natureza, pela eterna mutação. A contemplação da chuva transforma seu sentido e o paralisa em uma hesitação em que a pressa e a preguiça estão mestiças: uma paralisia, um não-agir pela indecisão. O que deveria estar acontecendo, chover, já está acontecendo, e a contemplação assim emerge naturalmente, o que fazer diante de tanto acontecer? Em *Catatau* também encontramos uma definição que é colocada como um avesso de “deus falente, racional e europeu” e que mobiliza todos aqueles dizeres que Salvino (2000) argumenta que são referentes à metamorfose, como um espelhamento dos acontecimentos naturais que se dá com o Deus tradicional, na mesma medida que a chuva com a missa:

Antes adorava um deus maior que eu; agora, adoro uma brincadeira.  
(...)  
Linfã, licor, humor: o que sai na urina, *a*  
*matéria da chuva*, o dom dos nilos, o fluxo flúor, o bebebaba,  
o pau sabeu chora um cheiro grato a ídolos. Outros vieram e  
deixaram monumentos impressionantes, outros registraram apenas  
suas impressões sobre os colossos, deles me ocupo, a paisagem  
— filha legítima da viagem, dentro do vaso — só um oco econômico  
e escasso, não, esperem... *Coisa brilha, se move, se agita, se*  
*movimenta, cresce, se agiganta, abrilhanta as núpcias do caos com*  
*este acaso, como age?* Considerar a ideia de um mundo referente,  
duma natureza como espetáculo a decifrar por um sujeito localizado,  
como um gênesis de universo entre outros. *O grifo é nosso. O*  
giro tem um dedo no centro por onde um parafuso passa o furo  
para dentro: *está ficando gira.* (LEMINSKI, 2012/1, p. 166, grifos nossos)

Tanto em Catatau quanto no poema “lembrem de mim” a chuva aparece como uma antítese a ocupar o lugar de Deus, e no trecho de Catatau vemos que esse símbolo não ocupa um lugar único, é antes acompanhado de outros entes naturais. Enquanto esse “deus maior que eu” aparece como algo abandonado em favor da adoração de “uma brincadeira”. Temos ainda outro exemplo da utilização desta imagem em *kai* (2013/1, p. 234), um dos poemas conjugados (*hai kai*, são os nomes dos dois poemas) abre e apresenta a seção de haicais do livro *Distraídos Venceremos*. Nele a forma japonesa haikai, que se consiste em um pequeno poema de três versos costumeiramente com temática de experiência com a natureza, é referida com a imagem poética de “Mínimo templo / para um *deus pequeno*,”.

Dá-se então uma abrangência a toda a natureza e a todo o mundo material ao símbolo ‘*deuses*’, pois o haikai aponta pequenas experiências com paisagens, pessoas, animais, coisas, estações, astros, elementos naturais, paixões e ideias. O mesmo se aplica a esta outra oração, desta vez integralmente voltada para o imaginário ameríndio, que é apresentada sem nenhuma ressalva ou jogo, apenas evocando o desejo de internalização das forças naturais.

#### **oração de pajé**

que eu seja erva raio  
no coração e meus amigos  
árvore força  
na beira do riacho  
pedra na fonte  
estrela  
na borda  
do abismo

É interessante marcar também nos jogos poéticos anteriores como a presença de dois termos sempre re-atualizando a questão da estrutura *Tai-Gi* (diagrama do *yin* e do *yang*) é constitutiva de toda sua obra. “Pressa” e “preguiça” no poema cujo primeiro verso é “lembrem de mim”, e no trecho do romance temos “grifo nosso” referindo-se ao pensamento racional e ocidental que tem como característica “Considerar a ideia de um mundo referente, duma natureza como espetáculo a decifrar por um sujeito localizado, como um gênesis de universo entre outros.” (LEMINSKI, 2012/1, p. 166), “giro” talvez representando o elemento comum entre o que vige e o seu devir, e já a mutação, a transformação em “gira”, retomando aquele tema sempre presente da volta da cultura letrada para a cultura auditiva, mágica e religiosa.

‘Grifo’ e ‘gira’ é uma oposição que retoma dois elementos culturais opostos, um impõe uma interpretação sobre um texto ressaltando – focalizando – aquilo que se considera mais importante para que todo o texto (toda a realidade), seja lido a partir daquele signo. Já gira, a dança ritual afro-brasileira, representa um abandono dançante em que os deuses tomam o corpo da pessoa esvaziada de si, mas inflada com os movimentos de algum deus que rege a natureza (orixá). Está ficando gira, ou seja, voltando a essa atitude.

Sobre as oposições arquetípicas de *rígido e maleável* (*yin* e *yang*), apenas listando os exemplos discutidos até esse momento, encontramos em sua poética uma pluralidade impressionante: *luneta x cachimbo; anjos x animais; pressa x preguiça; aparecer x desaparecer; nem x trans; terra x mar; pressa x preguiça; grifo x gira*. Sendo que grande parte dos poemas que citamos advém do livro intitulado *Caprichos e Relaxos*, lançado em 1983, título que mimetiza uma característica fundamental de sua poesia, como algo que se divide por um lado em se esforçar e mobilizar toda sua informação intelectual, e por outro lado se entrega às brincadeiras mais descomprometidas.

Os livros de poesia de Leminski, constituídos como coletâneas de poemas do autor (fora esses há o *Quarenta Clics em Curitiba*, de 1976, parceria entre Leminski e o fotógrafo Jack Pires) datam todos de seus últimos seis anos de vida, alguns foram organizados postumamente, e podem ser considerados constituição da expressão de *uma* fase de entendimento poético do autor. Leminski os escreveu a vida toda, mas em seus últimos seis anos de vida, os selecionou e trabalhou em sua publicação. Os livros,

obviamente, não são um só conjunto, entretanto não há nenhuma forte mudança estilística entre eles. As mudanças mais bruscas de estilo dentro da obra do autor acontecem, como não poderia deixar de ser, na multiplicidade de gêneros. Isto porque, ao considerarmos *Catatau* e *Metaformose* como orgânicos para com os livros de poesias, encontramos aí sim, uma mudança de horizonte estético.

*Catatau* é uma tentativa Joyceana, de uma literatura de vanguarda e de experimentação da linguagem; e *Metaformose* é a tentativa de aplicação didática dessa forma (por mais que possa parecer estranho, ele tentou isso), de modo a alimentar o repertório sobre mitologia grega do leitor<sup>17</sup>, enquanto seus livros de poemas se propõem muito mais dialógicos, menos herméticos. Não obstante, ao percebermos como há numerosas equivalências entre os livros de poemas de seus últimos seis anos e *Catatau*, publicado cerca de dez anos antes e escrito ao longo de oito anos, notamos que a perspectiva religiosa percorre um mesmo caminho. Desde *Catatau*, passando pelas canções, pelos livros de poemas e pelas biografias, assim como nos textos críticos e de autoanálise.

Tal continuidade demonstra diferentes níveis de ênfase, a questão da paixão animal que abordamos no primeiro capítulo, é talvez a mais forte característica do romance-ideia. Evidenciamos ainda, que há recorrências com os poemas, embora a ênfase na *intimidade* diminua, até ser recuperado em um de seus últimos escritos, o *Metaformose*. Só que como vimos quando examinamos partes do texto, a *metamorfose* é umbilicalmente ligada à questão da *paixão animal*. É como se *metamorfose* fosse o dizer religioso, uma espécie de racionalidade, de explicação (o diálogo dos deuses); enquanto a *intimidade* se figura como a fonte, a provocadora dessa perspectiva de *quase-ser*.

Quando identificamos que no ato de orar o símbolo ‘Deus’ é tanto negado quanto afirmado tendo como *medida* a vida. Reconhecemos ainda que aquilo que podemos chamar de experiência, paixão ou vida se torna em sua poética o valor a balizar este outro símbolo, Deus, e ao ser um valor supremo que julga os demais símbolos, inclusive o de Deus, *o símbolo ‘vida’ toma o lugar do símbolo ‘Deus’ em sua poética*. Em que medida isso acontece vai ficar mais claro no capítulo seguinte, no qual

17 Um dado catalográfico pode ser a localização deste livro na biblioteca da UFJF no Instituto de Ciências Humanas, na prateleira de filosofia, e não no Instituto de Letras ou na biblioteca central como os demais livros de Leminski, provavelmente solicitado por um professor de filosofia como apoio didático à inserção dos alunos no imaginário grego, como anuncia o próprio subtítulo do livro “Uma viagem pelo imaginário grego”.

nos ocuparemos de um conceito de paixão sintetizado por Bondía (2002), a partir de Walter Benjamin e Heidegger, e como certas imagens poéticas muito centrais em Leminski expressam matizes semelhantes a esse conceito.

Porém, se concordarmos que a preocupação última é a *paixão* (vida/experiência) em Leminski; percebemos que o lugar da metafísica é corrompido e se transforma em lugar da *metamorfose*. Que estaria então representando uma racionalidade religiosa, que se relaciona e justifica com o centro simbólico de sentido que é a paixão, mas que não ocupa o lugar central. Paixão, veremos, é estar tomado pelo que se envia de outrem. Em Leminski esse ato de abertura que se configura a experiência é o valor supremo. Mas, se a parte passiva é reverenciada, ela está aberta a outros entes que se enviam e que agem sobre a parte passiva. Esses outros, nos poemas que estamos analisando, são chamados de “deuses”, e muitas das vezes, evocados como elementos naturais normais, não para-normais. Já jogamos luz sobre as imagens “dia”, “chuva”, “terra e mar”, e esses elementos aparecem como contrapostos a “um deus maior que eu”, como diz no *Catatau*. Só que entre os deuses-elementos naturais, há um que se sobrepõe aos demais, e têm uma recorrência e uma simbologia mais constitutiva, além do fato de que traz todo um resgate do cristianismo consigo a essa visão de mundo mutante: essa imagem é a do *vento*.

### 3.3 RUAH: “UM DEUS TAMBÉM É O VENTO”

um deus também é o vento  
só se vê nos seus efeitos  
árvores em pânico  
bandeiras

água trêmula  
navios a zarpar

me ensina  
a sofrer sem ser visto  
a gozar em silêncio  
o meu próprio passar  
nunca duas vezes  
no mesmo lugar

a este deus  
que levanta poeira dos caminhos  
os levando a voar  
consagro este suspiro

nele cresça  
até virar vendaval

(LEMINSKI, 2013/1, p. 69)

A imagem do vento se figura como “um” deus e todos os matizes recorrentes nas imagens da relação entre a afirmação de elementos naturais a um “Deus maior” continuam em jogo quando se chega ao vento e o vento é também refluxo de uma relação que Leminski cultivava com suas raízes cristãs. Ainda garoto ele queria seguir vida religiosa no catolicismo, por isso, foi iniciado intelectualmente em um preparatório para o seminário no mosteiro de São Bento<sup>18</sup>, na cidade de São Paulo, aos treze anos. Leminski então levou consigo aquilo de valioso que o cristianismo tinha a ensinar, apesar de ter adotado em sua vida adulta uma postura crítica sobre a religião que pode ser identificada como a religião do colonizador e como força ideológica de dominação. A fim de fazer um resgate, o autor age no caráter abissal de sua religião de origem, em sua biografia de Jesus (2013/2) ele apresenta um Jesus-símbolo, profeta de palavras inspiradoras, utópicas e revolucionárias, mas lugar-disputa, para qualquer ideia que se quer construir através dele. E é por essa abordagem abissal do cristianismo que o símbolo do vento ganha matizes maiores e mais centrais nessa construção metamorfa sobre aquilo que move a paixão.

Se por um lado é bom marcar que no jogo orgânico que vige em sua obra, e nas imagens do poema, em nada conflitam com o que foi visto até aqui – lugar de Deus tomado por elementos naturais, valoração dele pela vida, paixão, a ele pede que ensine a “sofrer” e a “passar”, além de aprender as lições de Heráclito, de nunca entrar duas vezes no mesmo rio, há a passagem entre a percepção mínima e a realidade máxima e o horizonte utópico a partir de sua relação “nele cresça / até virar vendaval” – por outro lado percebemos que o símbolo do vento participa como símbolo da mutação, como os outros elementos, mas também tem uma vida trans-simbólica, ou seja, faz parte desse conjunto, mas também movimenta outros matizes por conta própria.

Quais são esses matizes? Ele parece representar a *anima*, aquilo que *move* o ser humano, inclusive na relação poética passiva. Ele é o vetor de oposição à passividade, é aquilo externo que se envia. Assim o vento na poesia de Leminski é o elemento natural, um deus entre outros, da mutação. Mas também é espírito, brisa que infla o querer e o

<sup>18</sup>Está disposto na nota 6 dos anexos (página 197) o poema *in honore ordinis de sancti benedicti*, que Leminski escreveu sobre sua experiência de iniciação.

desejo humano, e que o move. Nesse momento o vento não é mais metonímia da mutação, conjunto natural que interage e que cria o movimento-mundo. Porém é metáfora, como elemento ativo da paixão humana, como o inflar da sagacidade poética. Veja como todas essas relações são claras no poema a seguir:

moinho de versos  
movido a vento  
em noites de boemia

vai vir o dia  
quando tudo que eu diga  
seja poesia  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 77)

E se quisermos exemplificar a partir de um mesmo símbolo do vento que move as paixões (moinho), mas para além da produção poética, podemos recorrer ao poema “ave vento / cheio de graça / ave / tudo o que *passa*” (LEMINSKI, 2013/1, p. 364 grifo nosso) ou ainda ao seguinte:

bate o vento eu movo  
volta a bater de novo  
a me mover eu volto  
sempre em volta deste  
meu amor ao vento

(LEMINSKI, 2013/1, p. 74)

O que esses três exemplos apontam é o vento como elemento de *dynamis* da vida, o pivô ativo do movimento, da metamorfose, da transformação; a mover o *passivo* moinho, aquele que se move *a sabor do vento*. Numa primeira vista, tendo a informação de que este trabalho considera a *vida* como preocupação última em Leminski, pode-se considerar que ele apenas opera com esse símbolo dentro de um esquema que corrobora para seu ponto central. Todavia, a prevalência deste símbolo aos demais naturais, se estendendo mais ao centro de seu organismo, denota outra coisa. Um desses indicadores é o chamar de atenção para a reflexão etimológica da palavra, apontando o recuperar da etimologia, como um guia no cultivo de uma interioridade na busca pelo autoconhecimento:

**ouverture la vie em close**

em latim  
“porta se diz “janua”  
e “janela” se diz “fenestra”

a palavra “fenestra”  
não veio para o português  
mas veio o diminutivo “janua”,  
“januela”, “portinha”,  
que deu nossa “janela”  
“fenestra” veio  
mas não como esse ponto da casa  
que olha o mundo lá fora  
de “fenestra”, veio “fresta”,  
que é coisa bem diversa

já em inglês  
“janela” se diz “window”  
porque por ela entra  
o vento (“wind”) frio do norte  
a menos que a fechemos  
como quem abre  
o grande dicionário etimológico  
dos espaços anteriores

(LEMINSKI, 2013/1, p. 249)

Guiado por um discurso etimológico o poema quase sugere múltiplos sentidos que o leitor pode construir, deixando o gosto incômodo que ansiamos de completar para dizer o que talvez gostaríamos de ouvir, de que a busca do estudo pela cultura letrada pode ser uma maneira de deixarmos ‘a janela de nossos espaços interiores abertas ao vento’. Enquanto a abertura aparece como uma busca etimológica pelas origens do dizer, de lá sopra o vento.

Desta forma, para abordar os sentidos para além dos que este símbolo esbarra ao se colocar como metáfora da *dinâmica da vida*, é preciso perceber que o símbolo que aparece aqui em todos os matizes é muito próximo ao símbolo cristão *Espírito*. E por isso abordamos sua etimologia: De raiz latina, essa palavra denota um agente evanescente, do latim *spiritus* – ventilar, respirar, e com raiz grega, *pneuma*, de mesmo sentido. Acontece que *Espírito* é um símbolo já muito domesticado pela dogmática, colocado em um esquema, em uma ciência teológica, a pneumatologia. O que contrasta com o fato de que o *Espírito* é justamente aquilo que foge dos esquemas, aquilo que bagunça as relações e faz do caos nascerem novas alianças da criação, estejamos nos referindo à criação do mundo ou à Nova Aliança firmada com a paixão de cristo. Assim

se dá a revisão do símbolo bíblico pela *Enciclopédia Teológica Latino-Americana*<sup>19</sup>. Deixei com o título para corroborar com a ênfase desta seção do verbete.

#### **Espírito: sopro de vida no caos e na morte**

O Espírito Criador é aquele que no caos, na confusão e na escuridão da origem da criação paira sobre as águas alentando a vida (Gn 1,2), aquele que, pelo sopro divino, dá vida ao primeiro homem (Gn 2,7) e desde esse momento vivifica a humanidade para a escatologia, como uma mãe gera seus filhos para a vida. Mas o Espírito não só gera vida, mas permite a passagem da morte para a vida, como os profetas anunciaram (Ez 37,1-14).

No Novo Testamento, o Espírito de vida gera Jesus no ventre da Virgem Maria (Lc 1, 35), como já antes havia dado fertilidade a mulheres estéreis, mães de grandes figuras de Israel. Para João, o Espírito é vida e dá vida (Jo 10,10), não a vida meramente natural (*bios*), mas a vida eterna, a participação na vida divina (*zoe*). E este Espírito flui do coração morto e trespassado de Jesus na cruz (Jo 19, 30, 34), a partir de baixo. Este Espírito dá vida ao batizado, nos ressuscitará a nós, como ressuscitou a Jesus (Rm 8,11) e também libertará a criação da escravidão e das dores de parto (Rm 8,22-23).

Já o teólogo da libertação José Comblin (1998) denuncia o que chama de “mutilação da tradição” (p. 17) cristã que relega o acontecimento de pentecostes a páscoa, em que emprega a hermenêutica de que a *experiência* com Jesus pelo Espírito Santo é o que move os seguidores de Cristo. Desta forma, a ênfase na experiência que sempre pode trazer movimentos novos é evitada como uma possível fonte de heresias, construindo uma teologia toda derivada do evento Páscoa (morte e ressurreição, salvação), e deixando em segundo plano o evento Pentecostes, experiência do que infla as pessoas com o espírito de Deus, que as entusiasma (do grego *enthousiasmós*, inflado por Deus) e as leva a *falar em línguas*. Só que, segundo Comblin, eis a importância do evento Pentecostes, em que a manifestação do Espírito Santo se dá por uma grande ventania:

A própria tradição sinótica supõe um fato extraordinário como o que aconteceu no dia de Pentecostes. Pois, salienta com especial ênfase a fraqueza e a incredulidade dos apóstolos, mesmo depois das aparições de Jesus ressuscitado. Por conseguinte, alguma coisa deve ter acontecido para *transformar* estes mesmos discípulos em *heróis intrépidos* que enfrentaram todos os poderes deste mundo até o martírio. Os Sinóticos falam pouco do Espírito e certos textos podem ser tardios. Mas a tradição sinótica postula uma vinda extraordinária do Espírito para inverter radicalmente o comportamento dos discípulos. (COMBLIN, 1998, p. 21)

<sup>19</sup><http://teologialatinoamericana.com/?p=1316>, acessada em 18/05/2021

Assim, vemos que os sentidos que Leminski recolhe de transformação e paixão já se encontram presentes no símbolo do Espírito na tradição cristã. Para usar um trocadilho que o poeta lança mão, o *in-ventar* desta imagem poética não é uma inauguração, mas um retomar do significado bíblico: sopro como o provocador e criador da vida. Contudo ao escolher a palavra “vento” a *Espírito* continentes de sentido se movem (imaginem essa opção se fosse feita como dogma pela tradição cristã como um todo), terremotos emergem, e diante da pluralidade de sentidos que intercedem com os símbolos da *mutação*, o agente da vida se torna mais natural, um deus entre outros, perde a letra maiúscula, o complemento (segundo nome) *Criador* ou *Santo*, embora mantenha-se central perante os outros elementos no jogo simbólico da paixão, que é onde ganha seu protagonismo frente aos demais deuses na organicidade de sua obra.

Em vários sentidos isso é um retorno às origens do símbolo. A palavra vento não vem do latim *spiritus*, como *Espírito*, que denota um sopro: um sopro relacionado à respiração, advindo de uma pessoa, os seres aeróbicos precisam estar constantemente inflando e expulsando ar de seus pulmões. Mas espírito na tradição dá a entender a pessoalidade de Deus, fazendo pressão bucal e pulmonar na fonte oposta ao soprar sagrado, ou como a dádiva de vida (graça) recorrente que o ser tem ao respirar (*spir*, de *spiritus*). Assim como do latim *ventus*, mais relacionado ao vento como elemento natural<sup>20</sup>, sem toda essa história dogmática do termo *Espírito*, mas sem deixar de comungar com esse sentido advindo da tradição. O que nos faz encampar outra palavra em busca de um dizer que possa auxiliar no pensar a partir da poesia do autor. Uma palavra mais arcaica, que remonta às origens do símbolo, mas que é, em sua própria origem, mais crua, menos esquemática, menos abstrata: a palavra hebraica *ruah*.

20 Não que o autor não use deste sentido, um exemplo é o haicai que consta em *Quarenta Cliques em Curitiba*, publicado em 1976 (2013/1, p. 23), “o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela”, que também tem uma forte ligação com o símbolo *paixão e vida*. Interessante notar que a organicidade deste símbolo nos faz pensar no cristianismo, mas o “apagar da vela” remete a uma metáfora budista que diz que a vida é o tempo entre o sopro e o apagar da vela, lembrando o ser humano da impermanência, um análogo a isso o dito popular que diz a vida se passa em ‘um piscar de olhos’. Há um haicai do Basho muito inscrito em meu prazer de leitura que é o “como é admirável / aquele que não diz “a vida é efêmera” / ao ver um raio” (in Barthes, 2005, p. 164) que denuncia os lugares comuns a que as religiosidades se encaminham, mesmo aquelas que pretendem educar ao ineditismo, à experiência i-mediada com a natureza, enquanto que fora de um contexto como esse Leminski infla esse sentido com sua poesia. Além disso, “apagar da vela” é uma imagem que evoca a palavra *nirvana*, que uma das traduções possíveis é ‘apagar’, como uma luz que se apaga. É o mito budista da possibilidade da grande morte, que venceria o ciclo de reencarnações e que faria aqueles agregados pararem de encenar seus sofrimentos através da eternidade. Aqui o símbolo do vento representa uma interseção entre os vetores de sentido cristãos e budistas no poeta, como acontece em outros momentos, teremos outros exemplos desta convergência a seguir.

Quando discutimos a etimologia seja de *Espírito* ou *Vento*, como *spiritus*, *pneuma*, *ventus*, temos que nos referir ao seu sentido e tradição. Mas *ruah* traz um elemento muito mais interessante em nossa busca rumo à paixão: advém de uma onomatopeia que imita o som do vento sobre a paisagem. Em algum momento, é claro, vamos dizer que *ruah* significa algo, que participou da construção convencional da língua como as outras palavras, mas a origem onomatopeica remonta e alcança essa relação religiosa com a natureza. Além disso, uma palavra anterior a toda a construção dogmática, advinda do judaísmo primitivo, uma religião sacrificial, que mata cordeiros enfatizando que se deve adorar a apenas um Deus, mais forte que os demais (mas que assim não os nega como inexistentes, mas os combate em guerra como ao considerá-los como potência simbólica que são), um Deus que os pode derrotar, e que tem *ruah*, o sopro, como um símbolo do incontrollável e imprevisível dos acontecimentos humanos, cujos tropeços da história ventam como um vendaval sobre ele, a levar aquele povo sempre a provações, realidades e realizações inimagináveis.

É claro que não queremos dizer algo como, ‘quando Leminski se refere ao vento, devemos ler *ruah*’, não se trata disso. Apenas que, em alguns momentos pode-se perceber um recolhimento de sentido que vá para além daquilo que já identificamos como *deuses naturais da mutação*, que é quando o símbolo abandona seu caráter metonímico e passa para um sentido mais metafórico. Nesse momento, está-se fazendo um recolhimento de sentido, que para fins de falar sobre, precisamos apontar e diferenciar dos demais, que é quando esse símbolo aparece com seus matizes mais especificamente cristãos. Nesses casos diremos que se está relacionando ao *Espírito*, mas por haver um recolhimento de sentido mais *selvagem*, elegemos, nós (o pesquisador mais os leitores que entrarem no jogo, o poeta não fez isso) a palavra hebraica *ruah*, que traz inclusive o ganho de sua relação umbilical com o elemento natural como onomatopeia, como mimese de sua ação.

Agora, além dessas relações há ainda uma que remonta ao seu sentido ritualístico. O Espírito Santo é responsável pelo evento de pentecostes, em que se sopra um forte vento, como um vendaval. Descem línguas de fogo e as pessoas passam a falar em outras línguas. Veja-se como isso se relaciona com os primeiros sentidos que discutimos de Occam, como uma possessão pela linguagem que se dá pela irrupção de sentidos inesperados e confusos àquele que diz. Isso acaba por trazer o símbolo do vento das extremidades (como um deus da mutação entre outros) para o centro dos sentidos em sua obra.

Se este símbolo é presente em uma abordagem racional da realidade, ao compor com a *metamorfose* com seus deuses naturais; se ele também pode ser relacionado com a possessão pela linguagem que remetimos à *intimidade* (no poema *moinho de versos*, por exemplo), a experiência originária do desconhecido que inaugura o sagrado; e se encaminha para o centro sendo o vetor ativo da paixão, da abertura da vida: Esse símbolo se encontra como pivô dos demais símbolos religiosos trabalhados pelo poeta.

Nele visualizamos pensando na imagem metafórica de Heidegger, do lugar da poesia, todo esse recolhimento de sentido que une e organiza (torna orgânico) os matizes trabalhados. Sem abordar os demais símbolos, apenas a partir do vento, poderíamos falar de possessão da linguagem, de ser tomado pela alteridade a partir do discurso de outrem presente em nós, de uma postura filosófica frente ao cosmos, considerado como *metamorfose*, e o sentido mais central de exaltação da vida, mas de uma vida desde sempre aberta, não à ação do indivíduo, mas à paixão. Aberta às metamorfoses do mundo natural, às manifestações da consciência animal da qual saímos. Aberta às paixões (aos discursos das outras pessoas que vigem em nós), aos deuses (tudo que nos cerca) que incidem sobre nós e também ao vento, sempre forte das realizações humanas e também das novas alianças realizadas pelos acontecimentos da vida.

Assim, poderíamos falar que se antes esse lugar de Deus era negado com toda aquela formulação sobre as metamorfoses e os deuses da mutação, aqui, entre eles, o *deus vento* é afirmado com mais ênfase. É como se entre as três pessoas da trindade, Leminski elegeu a terceira, afastando as demais de seu coração simbólico, e quando volta a elas, volta já com o valor “vida”, construído entre outras implicações, das relações com *ruah*, com aquilo que sopra em transformação (através das formas). Mas esse deus vento, que é agente ativo da paixão, não é amado com um sentimento exclusivista tipo “nem”, é amado de forma “trans”, ou seja, também reconhecido em outros deuses, em outros dizeres, em outros esquemas. Pode ser que entre esses deuses, a relação com o vento seja mais festejada, mas não se pode dizer que é a única. Até porque, por deixar esse sentido velado, sempre sujeito às mil leituras (aos cinco mil sentidos, que sempre são sujeitos a mal entendidos, parafraseando o poeta), o que ele faz é deixar esse símbolo completamente aberto, bem como é afeito da arte poética. Leminski se basta nessa questão a *quase dizer* isso que estamos inferindo na leitura, e, por *quase dizer*, outros leitores críticos podem chegar a outros lugares.

### 3. 3.1 風の風流(FU NO FURYU) – VENTOS AO VENTO

O texto em que trata da estética do haicai em seu *Ensaio e Anseios Crípticos* (1997) chama-se *Ventos ao vento* (LEMINSKI, 2012, p. 369 – 380). Nele há um pequeno comentário etimológico do ideograma japonês 風 (*kaze*, vento em japonês, com a leitura também como *fu*, quando significa “um ar, uma aparência”, apontando algo próximo ao que dizemos com ‘estilo’ e ‘método’). Leminski ressalta que esse ideograma está contido também na palavra 風流 *furyu*, traduzida por ‘elegância’, ‘gosto’, ‘requite’. Mas que Leminski traduz por “poesia” na biografia que escreveu de Basho, em que apresenta algumas recriações de haicais.

Faz isso no poema “começo da *poesia* (風流の初め)/ o canto dos plantadores de arroz / desta província” (BASHO in LEMINSKI, 2013/2, p. 101), uma tradução literal optaria por “o começo do requinte/elegância”. Neste artigo, inclusive, ele comenta essa escolha de tradução. Diz que Basho se referia ao modo de formar, estilo, do requinte e do gosto que haveria no canto dos plantadores de arroz, e que dali descenderia o requinte poético o haicai. Aliás, relacionando a poesia de elite sacerdotal e letrada com o canto camponês, dizendo que seu requinte vem da canção de trabalho.

Além disso, com o título “Ventos ao vento”, conjugado com o texto, Leminski diz muita coisa a mais. Ao evidenciar como que 風 (*fu*) “estilo” e 風流 (*furyu*) ‘qualidade’ (usemos essa palavra para figurar melhor o que o autor quer aludir, sabendo que a tradução mais corrente é ‘requite’) advêm do ideograma que também significa ‘vento’, vamos de encontro à organicidade desta imagem em sua poesia, que como dissemos antes, figura o poeta como um moinho, movido a vento. Ao recolher esse sentido de seus poemas e jogando-o sem dizer a encontro do sentido de *ruah* que discutimos anteriormente. Desta forma, por “ventos ao vento” a poesia seria um *sacrifício espiritual*, um sacrifício de sopro, algo de natureza espiritual, sacrificado em homenagem ao espírito. Ventos (poesia) ao vento (que pode recolher sentidos em direção ao elemento vento como um deus entre outros, à *ruah*, ou à mutação, como supremacia da dinâmica, do eterno acontecer).

Ao ler o comentário etimológico de 風(*fu*) e 風流 (*furyu*), quando voltamos ao título intuímos que o autor está propondo a tradução desses ideogramas como “ventos” e “vento”, entretanto com esses dizeres usados para também se referir a ‘poemas’ e ‘estilo’, sugerindo a metamorfose entre o natural, o espiritual e o poético. Os ventos

(poemas) descendem do vento (*ruah* – que faz falar em línguas estranhas) a formar um estilo, 風, com pronúncia “fu”, que segundo ele significa “um ar, uma aparência, um jeito de ser, uma maneira pessoal de aparecer, uma tendência, uma moda, um tipo de coisa” (LEMINSKI, 2012, p. 372).

Assim, é como se traduzisse, em estado de pura poesia radical (etimologicamente falando) a oração 風の風流 (*fu no furyu*), que em uma tradução literal significaria “a elegância do estilo”. Mas com a tradução dessa oração que se sugere como “ventos ao vento” temos, ao mínimo, dois significados para a palavra vento, conseguida pelo ganho etimológico: ‘vento’ em si, e ‘estilo’. Além de, dialogando com a organicidade poética de Leminski, ainda encontramos “um deus” e *ruah*, espírito. Com o título “ventos ao vento” Leminski faz da mesma natureza os sopros de criatividade da arte e o elemento natural que tanto representa em sua poética, evidenciando certa continuidade entre eles.

Como apontei, o artigo que leva esse título é sobre haikai, nesse sentido, aqui os haicais são tidos como sacrifícios de vento ao deus-vento, ou sacrifícios de modos de aparecer, para o eterno e vazio aparecer das formas (tendo em vista que o ideograma sugere uma abertura, um vão onde sopra o vento, como os vãos entre a casa e o muro, espaços em que o delimitar da forma, exerce pressão e faz o vento soprar mais forte). Enquanto em *kai* (2013/1, p. 234), o haikai é um “Mínimo templo / para um *deus pequeno*,”. Isso é recolhido pela própria informação estética do haikai, que são pinceladas de estilo às coisas realmente acontecidas, sempre marcadas por algo que sugere a estação, uma arte sempre atenta à como tudo muda, como é eterno o aparecer e desaparecer contínuo.

Assim, entre *ruah* (vento) e poesia (ventos, representado por cada pequeno poema) estamos lidando com a sugestão de uma continuidade, uma mesma natureza. O vento é trans, é mutante, é do campo físico, do campo espiritual (ânima), do poético. Quando sugere isso, sutilmente ele está dizendo algo que ele diz posteriormente, sem tanta sutileza, em seu ensaio *Poesia: A paixão da linguagem* (2009), em que a poesia se figura como algo autônomo que toma o corpo do poeta, que o possui como faz Occam com Cartésio em *Catatau*. A poesia, como paixão, seria uma heteronomia do espírito, do vento. Relacionar-se com ele é ser objeto da ação de uma coisa exterior. Porém, se esse algo que toma o indivíduo não é o Deus pessoal, isto é, não é logos, nem a razão metafísica, antes, quando define Deus em seu trabalho crítico o define como “o destinatário de uma prece”, como fruto de linguagem. Um Deus que não é pessoa nem

centro de verdade nadificado, metafísico, mas *ruah, metamorfose* (o dizer vem a seguir, mas o sopro o provoca), se tudo isso é verdade, é legítimo perguntar: De onde vem o agir senão de Deus?

“Assim” vai responder Laozi (2002, p 21) no Dao De Jing. Em outro aforisma: “o É e o Não-é geram-se um ao outro” (p. 2). Acredito que seja nesse ponto que a religiosidade japonesa de raiz daoísta apareça de maneira forte no esquema de Leminski. A raiz de tudo aparece como uma espontaneidade, como um “É” descompromissado que gera todo o “Não-é” e, em contrapartida, é gerado por ele, com o qual joga contínuo, e de onde emerge seu movimento (lembrando que esse “É” e “Não-é” deve ser lido como diferente do “Ser e Não-ser” metafísico, mas como alternâncias entre rígido e maleável, yin e yang, o jogo entre aquilo que aparece e o que desaparece).

A imagem daoísta para esse eterno aparecer e desaparecer são as ondas do mar, enquanto Dao, insondável, incognoscível. Não é exatamente transcendente, mas é maior do que podemos sentir, embora estejamos permanentemente envoltos e embebidos nele. O fundo do mar é o mesmo mar que se experimenta na praia, onde podemos mergulhar ou sentar à areia, mas aquele que está à praia nada sabe do que acontece no fundo do mar, daquele mesmo mar. Se trans for mar, escreveremos ventos ao vento, a mover as ondas, poder-se-ia brincar com o vocabulário poético oferecido pelo poeta.

Tendo isso em mente gostaria de discutir certos poemas que trazem essa questão da espontaneidade da matéria em seus movimentos e como a atividade humana é contínua a esse movimento, não algo à parte. Isso é importante nesse ponto em que discutimos a racionalidade transformativa de explicação do cosmos antes da religião (preocupação última) propriamente dita, pois é o arremate deste elemento orgânico em sua poesia. Com isso, Leminski está qualificando aquilo que chamamos de ‘deuses’, esses elementos naturais e espirituais – ainda lembrando o texto atribuído a Laozi (2002, p. 29) quando diz que “o mundo é uma nave espiritual” – não como regentes externos à experiência humana. Mas como agentes partícipes, tanto no mundo natural quanto no mundo humano.

É nesse espaço que a boa linguagem, para Leminski, como para Snider, que discutimos no primeiro capítulo, é a linguagem selvagem. Porque há continuidade entre a natureza e a linguagem, e não a separação dura entre natureza e cultura que foi, e em alguma medida continua sendo, o paradigma das Ciências Humanas, embora as vozes dissonantes não cessem de se levantar. Com isso podemos dizer que estamos, de

maneira esquemática, em uma lógica muito próxima do conceito de “mutação” chinês. Mutação é um termo bastante usado nas traduções ocidentais dos clássicos chineses. O texto central do cânone chinês a qual todos os outros se referem, o I Jing (2006), é traduzido por “O livro das Mutações”. O prefaciador da edição brasileira, Gustavo Alberto Corrêa Pinto elucida o porquê dessa escolha de tradução para o ideograma que se pronuncia “I” (pag. 15).

Sem dúvida, mutação é o fator central da visão de mundo que se consolida na China no período imediatamente anterior à dinastia Chou. A observação do mundo em torno de si e a observação do mundo em seu próprio interior levaram o homem chinês à constatação de um fluir contínuo ao qual nada escapa. É, porém, necessário atentar-se ao fato de que, assim como o conceito budista de *anicca* (impermanência), essa mutação não era concebida como incidindo sobre os seres ou objetos sofrendo modificações. Não há *o* que muda, não há *quem* muda, pois só há o mudar. Supor que algo o alguém muda é supor esse algo ou alguém fora da mutação, sofrendo-lhe então a ação. Ante a universalidade e onipresença da mutação, não se pode propriamente falar de algo ou alguém que muda.

Só há o mar, eterno mutante. Tendo essa definição em mente e os indícios trazidos por esse novo emprego da palavra “vento”, quando se aproxima da língua japonesa, ao notar que ‘vento’ e ‘estilo’ se escreve com o mesmo ideograma naquela língua, podemos buscar em como essa continuidade entre o mundo natural e o humano se dá, como tudo é uma só transformação, metamorfose.

Reunindo essas informações podemos partir para análise de alguns exemplos e explicitar quais os ganhos nesse sentido que eles carregam. A nossa tarefa nessa seção é falar, nesses poemas que tem um compromisso estético com a tradição do haikai, em como a religião influi ali, e voltaremos aos poemas-piada no capítulo seguinte e discutiremos os ganhos que propõe na sua poética global para além destes contraditórios relevantes já apresentados. É importante lembrar que Leminski faz os dois, haicais que se ligam à forma japonesa, e poemas-piada em tercetos a que também chama de haikai. Aqui, procuramos o porquê dos haicais inspirados pela estética japonesa são “ventos ao vento” e como elas versam sobre a indiferenciação entre o mundo natural e o humano, cultural. Afinal, a construção “ventos ao vento” e “água na água” trazem matizes semelhantes sobre a indiferenciação entre o particular para com o universal. Começamos com esse poema, que traz a imagem que provoca essa reflexão:

soprando esse bambu  
só tiro  
o que lhe deu o vento

Não é preciso dizer muito. O vento aqui também se encontra em duplo sentido, o sopro saiu daquele que sopra, mas o som não é fruto da intencionalidade de quem sopra apenas, há algo em sua materialidade (dada pelo vento, no outro sentido, de eterno formar anímico, mutação) que define e que surge pela interação entre o sopro e o bambu. Além disso, o poema é aberto, sugestivo, pouco conclusivo, sem rimas que conflitem com as imagens sugeridas. Esse também é um tema daoísta, lembra as palavras de Zhuangzi (2013, p. 85), o primeiro pensador desta escola (não se pode confirmar a existência de Laozi), quando ele diz, segundo a tradução de Burton Watson, “The bells and stones have voices, but unless they are struck, they will not sound”. Zhuangzi, nesse trecho, chama a atenção para o fato de as coisas precisam interagirem para acontecerem, o ser daquelas coisas se encontra na relação entre ela e as outras coisas ao seu redor.

Já Leminski nesse poema, já operando a mentalidade ocidental que coloca como responsabilidade do humano a existência, aponta que aquele que sopra o bambu não é dono do som, o som não é apenas espírito dele (daí talvez o porquê Leminski se esquivar dessa palavra quando se refere à *ruah*), sua autoria é compartilhada, tem a ação do sopro sobre o bambu, e a ação passiva do bambu ao receber o sopro. Mas, o que suscita o sopro não é a possibilidade de som que a matéria pré-existente oferece? Não haveria um elemento passivo na própria atividade?

Atualizando aquela função metafórica que já encontramos em “moinho de versos”, o som poético que sai da flauta é considerado como uma resposta do sopro ao vento. O duplo sentido de vento aqui também influi sugerindo a indiferença entre os entes, porque de alguma forma ao crescer sendo formado por responder ao vento, as características físicas do bambu do qual será feita a flauta dependem da incidência de um sem fim de acontecimentos a que responde: a terra que nasceu, o clima, a vegetação que o rodeia, a ação dos animais, e também o vento, ao qual resiste e em razão do qual se faz rígido. O vento é representante de todo esse arcabouço incomensurável de agentes para além do espírito humano responsáveis pelo som do sopro no bambu, assim aponta as profundezas do mar.

Percebido esse tema, podemos notar sua organicidade em vários outros haicais e poemas curtos, elencando os elementos: 1) elementos naturais vivos, 2) sua relação

amalgamada com a arte, principalmente sua arte, a escrita, seu 風(fu), seu sopro, estilo,  
3) uma atitude festiva diante das realidades que se criam naturalmente, diante do mundo  
anímico (LEMINSKI, 2013/1):

o sol escreve  
em tua pele  
o nome de outra raça

esquece  
em cada uva  
a história do céu  
do vento  
e da chuva

(p. 94)

#### **dança da chuva**

senhorita chuva  
me concede a honra  
desta contradança  
e vamos sair  
por esses campos  
ao som desta chuva  
que cai sobre o teclado

(P. 68)

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

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

está apenas

(p. 45)

o barro  
toma a forma  
que você quiser

você nem sabe  
estar fazendo apenas  
o que o barro quer

(p. 107)

Usamos, então, quando analisamos o primeiro poema deste estilema “soprando o bambu” algumas vezes a caracterização ‘animista’ ou ‘animismo’ para nos referir ao que quer comunicar a palavra vento, quando ligada ao elemento natural, sem perder seu duplo sentido de “*ruah*”. Apesar disso, é necessário, por fim, definir o termo e para isso precisaremos de uma breve abordagem de Tim Ingold, apenas deixando um trecho em que define animismo ao qual se pode notar uma forte dialogia com o que esses poemas sugerem. Encerra-se o capítulo com essa definição, que será retomada e melhor trabalhada no capítulo seguinte, em que definiremos paixão em suas várias facetas.

Tim Ingold é um antropólogo inglês que, à imagem do que fazem os teólogos cristãos em diálogo com os novos tempos, propõe um novo conceito de animismo que possa inaugurar outro modo de relação entre o ser humano e o mundo. Para ele, animismo, é “trazer as coisas à vida”, reconhecê-las como parte integrante dos fluxos de materiais que caracterizam a vida. Assim, a vida é um contexto, não uma ânsima interna, a vida está em toda parte, as coisas brotam da vida e a ela retornam. E é nesse sentido que se diz que as coisas têm “espírito”, pois são varridas pelo vento de seu eterno movimento:

Trazer coisas à vida, portanto, não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas vieram à existência e continuam a subsistir. Essa visão de que as coisas estão na vida ao invés de a vida nas coisas, é diametralmente oposta à compreensão antropológica convencional de animismo (...) segundo a qual implica a atribuição de vida, espírito ou agência a objetos que são realmente inertes. É, no entanto, totalmente coerente com os compromissos ontológicos reais de povos muitas vezes creditados na literatura com uma cosmologia animista. No seu mundo não há objetos como tais. As coisas estão vivas e ativas, não porque estão possuídas de espírito – seja *na* ou *da* matéria – mas porque as substâncias de que são compostas continuam a ser varridas em circulações dos meios circundantes que alternadamente anunciam a sua dissolução ou – caracteristicamente com seres *animados* – garantem sua regeneração. *O espírito é o poder de regeneração desses fluxos circulatórios que, em organismos vivos, estão ligados em feixes ou tramas firmemente tecidos de extraordinária complexidade.* Todos os organismos são feixes desse tipo. Despojados do verniz de materialidade eles se revelam não como objetos quiescentes, mas como colmeias de atividade, pulsando com os fluxos de materiais que os mantêm vivos. E a este respeito os seres humanos não são exceção. Eles são, em primeiro lugar, organismos, não bolhas de matéria sólida com uma lufada adicional de mentalidade ou agência para animá-los. Como tais, eles nascem e crescem dentro da corrente de materiais, e participam desde dentro na sua posterior *transformação*. (INGOLD, p. 62, 2015 – grifo nosso)

#### CAPÍTULO 4: “NUVENS DE EQUÍVOCO”, VIDA/EXPERIÊNCIA/PAIXÃO

Em todos os tópicos abordados até agora houve a preocupação em apontar de que maneira os outros temas que constituem a organicidade do estilo de Leminski fazem, cada um a seu modo, o recolhimento para (pegando emprestado a expressão de Heidegger) ao seu poema central e impronunciado, que cada um de seus outros poemas sabem de cor. Assim, apontou-se em cada estilema a sua contribuição para a construção de um estilo que versasse sobre a paixão, que dissesse sobre ele.

Entendendo melhor a proposta Heideggeriana para o entendimento do que o filósofo chamou de “lugar da poesia”, talvez seja importante voltarmos momentaneamente à sua reflexão. Já abordamos os enunciados de que o poético funda o mundo, traduzindo em termos não usuais, isso significa que com a atividade cultural-linguística, se joga luz a relações que antes estavam relegadas à escuridão. Mas não apenas se ilumina algo que antes estava oculto, como a própria característica de se iluminar é um processo em que surge algo claro, em termos de relações, nos horizontes de significados das pessoas. Como também já dissemos, embora isso seja característica de toda a atividade cultural humana, ela é marcada pela tensão entre aquilo que tende a se iluminar (do qual a poesia é um exemplo alegórico) e aquilo que tende a se encerrar na escuridão, ao perderem seus sentidos sociais. É por isso que um dos procedimentos para se abordar o *lugar* da poesia seja a busca daquilo que, em processo, vai se formando como uma clareira a partir do conjunto de poemas.

É como se o poeta fosse assombrado por uma clareira de sentido que só ele vê seus primeiros contornos. Então ele tem que dar machadadas em busca de encontrar essa clareira, para que possa compartilhar a sua visão e dizer às pessoas ao redor, para assim fugir da loucura: “olha, há uma clareira ali”. Contudo, a clareira vai se formando conforme dá machadadas, não havia uma clareira ali antes. E assim quando as outras pessoas chegam, elas olham ao redor e dizem “sim! É verdade! Há mesmo uma clareira ali”. Desta forma há um recolhimento de sentido que é maior que cada árvore derrubada nessa metáfora anti-ecológica, mas um sentido que é construído em cada machadada. O poeta é então atormentado por aquilo que se abre nele, e a angústia da solidão só se alivia na construção de peças artísticas que deixem as frestas de sol que entram pela clareira (que está sendo construída) passar.

Passar. Na sua conferência a que já nos referimos e que é intitulada “Poesia: A paixão da linguagem” (LEMINSKI, 2012/2), ao refletir sobre a etimologia da palavra *paixão*, o poeta deixa transparecer uma angústia patética. Diz ele:

Patético significa sensibilizar alguém. Em grego, esse é o sentido do adjetivo “patético”. (...) Comentando com um amigo agora, nós não temos um verbo que designe o ato de você ser *passivo de uma ação*. Em português, temos a palavra *sofrer*, mas a palavra *sofrer* já vem carregada de uma conotação de dor, de uma conotação de dor que, no original, esse radical não tinha. Cheguei a pensar assim, é o lado *yin* do verbo fazer. Fazer é *yang*. Então existiria, um dia, existiu em indo-europeu antigo, um verbo que seria o *yin* do verbo fazer (LEMINSKI, 2012/2, 325-326)

E o verbo passar? Não indica em alguns momentos que algo está acontecendo por si? Por mais que haja semelhança fonética, passar não é algo que provenha da raiz *passio*, da qual vem *paixão*, mas passar significa *cumprir um trajeto com passos*, literalmente ‘dar passos’. Já o uso linguístico utiliza o verbo para indicar o correr das coisas, o caminhar do tempo e uma palavra-metáfora, que indica o caminhar das coisas, tornando-se importante para hermenêuticas inspiradas pelo daoísmo (lembrando que Dao significa caminho, e seu ideograma, 道, representa uma cabeça e um pé, a coordenação necessária para a passada). Assim, em nossa linguagem corrente em torno da palavra ‘passar’, ela apresenta o mesmo sentido metafórico que a palavra chinesa “Dao”. Passar não só é um verbo, e como veremos adiante, Bondía utiliza para dizer sobre a *paixão*, como o que se passa conosco, mas muito presente na poesia de Leminski para se referir àquilo de externo que acontece às pessoas. Como no poema seguinte:

que tudo passe

passa a noite  
passa a peste  
passa o verão  
passa o inverno  
passa a guerra  
e passa a paz

passa o que nasce  
passa o que vem  
passa o que faz  
passa o que se faz

que tudo passe  
e passe muito bem

(LEMINSKI, 2013/1, p. 85)

Temos nesse poema uma aposta em tudo que acontece, sem discernir eventos bons de maus. Deseja-se o passar daquilo que nasce da peste, do verão e do inverno. Uma aposta corajosa em tudo o que não cessa de acontecer, e o que caracteriza a experiência de estar vivo.

Sobre o uso desta palavra dizemos “algo se passou”, “algo se passa”, “o que passou, passou”, “algo passou por mim”. Por mais que aquilo que passe não dê pernadas, o tempo passa, por exemplo, sem pernas ou pés. Não diria, portanto, que é pela ausência de palavra que Leminski padece para sua clareira passiva, mas do luminoso sentido da paixão para com a abertura que essa palavra pode representar. De resgatar a palavra paixão e seu significado como um símbolo, como algo que brilhe e inspire as pessoas. Por isso, talvez, a postura patética de, ao tentar sensibilizar ao público, dizer que esse esmaecimento simbólico da palavra sobre a qual ele abre a conferência se transfigura em algo tão fundamental. Tratando-se mesmo da falta de uma palavra, como se o sentido fosse tão obscurecido, que não fossemos sequer capazes de dizer sobre ele com a nossa linguagem – daí a necessidade de uma obra poética construída em torno do valor “paixão”.

Mas essa angústia da falta advém do que? Nos capítulos anteriores temos algumas pistas importantes, à medida que em seus romances e em seus poemas, que já discutimos, o tema é o da perda e da retomada de uma experiência de intimidade. Outra coisa que pode contribuir para perceber de onde nasce essa angústia é que a crítica contracultural de Leminski é toda construída também em cima do valor *paixão*. Assim como na maneira como a vida é sufocada, a favor de simulacros de comportamentos na sociedade pós-moderna. Referendando-se a esse aspecto da paixão, na maioria das vezes pela palavra *vida*, como estar entregue à experiência, à sujeição dos acontecimentos que se passam com as pessoas e as fazem *percorrer caminhos* próprios, únicos, inesperados; tornando cada vida apaixonada um testemunho do valor supremo da experiência e da importância de estar-se aberto à sua ação: de estar vivo.

“Estar vivo” como um valor, assim, outra face da paixão é evidenciada. Sua crítica, em forma de ode (seja nas biografias, seja em inúmeros poemas em que se canta a grandeza de poetas, políticos, guerreiros, profetas, amigos e amantes...) está presente na valoração da experiência. Além do mais, como defendemos no capítulo anterior, é um valor que baliza a relação com o sagrado, seja com Deus, seja com deuses. A paixão nega a relação desencantada com o sagrado, enquanto afirma uma relação encantada em

que a natureza e a vida agem sobre as pessoas mais do que as pessoas agem sobre a natureza e a vida: e é nesse sentido que a possessão serve como metáfora da paixão.

Por mais que a obra de Leminski basta para defendermos a afirmação de que o tema da paixão se figura como *preocupação última*, sendo motivo de toda a organicidade de seu *estilo*, e figurando como *lugar* de sua poesia, acredito ser edificante buscarmos nas elaborações filosóficas e acadêmicas, discursos que se aproximem do recolhimento de sentido que seus poemas fazem, para que assim, possamos abordar os poemas tendo mais propriedade nos matizes desta palavra. Na primeira seção deste capítulo será buscado uma definição de paixão que se aproxime mais, como baliza, do texto de Leminski, e nas demais, tendo em posse um conceito de paixão, poderemos medir suas peças literárias com esse valor.

#### 4.1 SABEDORIA: A SAGA DE, MORRENDO, SE APRENDER A DAR CONSELHOS

A pergunta sobre o que significa estar vivo vem junto com a pergunta do questionamento de se perguntar sobre isso. Ou melhor, por que questionar algo que supostamente já sabemos? Isso vai em direção de buscar horizontes de sentidos que modifiquem nosso estar no mundo. O modo de dizer sobre algo modifica a maneira como aquilo é percebido, vivenciado. Assim, se temos uma definição tecnicista de vida, como um produto biológico, que tem a máquina como metáfora, nos é exigido ser e agir como máquina. Essa é a perspectiva Cartesiana, Descartes, motivo de sátira por Leminski, defende isso em seu livro *As paixões da alma* (2017). Em uma perspectiva que não só imputa a palavra vida relativo àquilo que funciona (se move) em contradição àquilo que não se move, que está morto. O ser humano é então igualado a um autômato:

##### **Que diferença pode haver entre um corpo vivo e um corpo morto**

A fim de evitarmos, portanto, esse erro, consideremos que a morte nunca ocorre por culpa da alma, mas somente porque alguma das principais partes do corpo se corrompe. Julguemos que o corpo de um homem vivo difere daquele de um homem morto como um relógio ou qualquer outra coisa automática (isto é, outra máquina que se move por si mesma), quando estiver montada e quando tiver em si o princípio corporal dos movimentos para os quais foi instituída, com tudo o que é requerido para sua ação, e o mesmo relógio ou qualquer outra máquina quando estiver quebrada e quando o princípio de seu movimento cessar de funcionar. (DESCARTES, 2017, p. 37)

Quando dizemos então que a definição de “vida”, como o contrário de “morto”, traz uma perspectiva mecanicista de vida, não se está fazendo uso de uma figura de linguagem, é exatamente essa a metáfora empregada na construção deste sentido social corrente - que anteriormente foi construído filosoficamente. Nesse sentido, o corpo é uma máquina e há as paixões da alma, as elevadas, e os movimentos dos espíritos corporais, animalescos, que devem ser por vezes combatidos, por vezes controlados pela alma. Para Descartes a alma tem um movimento autônomo, e as paixões aparecem como inatas na obra, não movidas pela retórica, como aponta o princípio aristotélico que estamos adotando.

Portanto, a atividade intelectual com a palavra tem a capacidade de condicionar o que pensamos, pois pensamos com palavras. Isto é, o sentido de vida e paixão é algo a ser disputado, e dependendo da paixão (retórica, ganho poético) da palavra, o ser humano vai vivenciá-la de maneira diversa. Isso porque, acreditamos na argumentação (aquele princípio de Heidegger que já discutimos, de que “poeticamente o ser-humano habita”) que se segue de que não se pensa com o gênio, ou com a inteligência, mas se pensa com palavras. Assim o intelectual espanhol da educação, Jorge Larrosa Bondía (2002) começa a reflexão em seu artigo dedicado à definição de “vida/experiência/paixão” (que considera sinônimos em sua construção conceitual) em que constrói uma hermenêutica conjugando Heidegger e Walter Benjamin:

todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavra, que o modo de viver próprio desse vivente, se dá na palavra e com a palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras é como damos sentido ao que somos e ao que acontece. (BONDÍA, 2002, p. 21)

Isso reflete na nossa tradução e interpretação dos clássicos, por exemplo, quando Aristóteles diz “*zoon lógon échon*”, ele não está se referindo à capacidade de racionalização pura e simples, a palavra grega para isso seria *ratio*. Mas o *logos* aqui se refere à palavra, ao dizer, que tem certamente uma função ordenadora, mas não denota puramente “entender”, “racionalizar”. E nem a tradução de *zoon* por animal, como um definidor de grupo, do qual é absolutamente retirado pela sua condição de ser dotado de palavra. Isso é interpretado corriqueiramente como se a racionalidade fosse o que salvasse o ser humano de ser como os animais, um fio prestes a romper com qualquer

cochilo da razão (que “cria monstros” como diz a célebre obra de Goya) a jogar os seres humanos de volta a essa condição tida como vergonhosa.

Isso aponta sobre o porquê da importância de se disputar o significado cultural da palavra ‘vida’, que pode indicar também os caminhos sobre o porquê de Leminski adotar seu significado (ou de paixão, ou de experiência) como um valor. Ora, como exemplificado, a cultura ocidental moderna e desencantada, em seus lugares comuns, dá tons puramente biológicos à vida, vida é o contrário de morte. Devemos agradecer por estarmos vivos, só que o sentido deixa de iluminar qualquer tom de ‘qualidade’ relativo à vida.

Para que possamos então visualizar em qual matiz da experiência de estar vivo Leminski valora seus dizeres poéticos, pode-se elencar quatro dizeres ligados entre si pela lógica da vida, ou seja, pela palavra ordenadora *vida*, que resumem um pouco a opção de sentido da palavra. Essas orações criam um ambiente outro para o entendimento da vida, que não o periodismo ou o tecnicismo. Construída por diferentes leituras na busca de outro sentido para a palavra *vida*, mas que colaboram entre si, edificando umas às outras.

O primeiro dizer é: *Estar vivo qualifica aquilo que está sujeito aos acontecimentos*, podemos resumir assim as primeiras conclusões de Bondía (2002). Ora, a vida, o estar permanentemente a viver relações e acontecimentos, caracteriza-se pela própria qualidade de viver relações e acontecimentos. Ou seja, a essência da vida é sua própria existência e o sentido íntimo de seu ser (*vida*) está contido no próprio ato de viver. O segundo, resume o animismo de Tim Ingold (2005), que já discutimos, é: *A vida não está nas coisas, e sim as coisas estão na vida*, sendo assim vida é o meio ambiente em que se dão as relações. Tudo o que existe está sujeito a acontecimentos. Só há o acontecer. Tudo que se vê acontecendo denota vida, relação, acontecimento. Um cadáver, para esta visão, está vivo, a vida é um enorme emaranhado de relações que suporta tudo o que é, e está sempre soprando em acontecimentos.

Isso nos faz ir à terceira enunciação, ainda inspirados em Ingold: *Os seres são o que aconteceu a eles, são suas histórias*. Quem é você? Uma pergunta como essa é sempre respondida com uma história, com uma trajetória. Além da operação conceitual, Ingold nos provoca a percebermos os processos vivos naquilo que positivamente nos cerca. E os exemplos culinários são preferenciais a isso, pensar, escrever, construir, tudo isso o autor considera relativo a cozinhar, a atividade humana cultural básica: há uma intenção, mas o resultado é sempre inesperado porque não são todos os

acontecimentos que derivam de um sistema nervoso, mas muitas coisas acontecem por si.

Nesse sentido, como no princípio bíblico, a vida é um sopro sobre o caos. Um exemplo doméstico: o resto de uma receita foram quatro claras de ovos que não queríamos jogar fora, então, fizemos suspiros. Tal receita leva os únicos dois ingredientes: clara de ovo e açúcar, que temperamos ralando cascas de limão. Aquela coisa deliciosa e disforme que se tornou depois de pronto, não era clara de ovo, não era açúcar, muito menos casca de limão, também não era suspiro puro e simples desses que compramos em padarias, o fato de ser a primeira vez que fazíamos suspiros, de não termos todas as ferramentas necessárias, de estarmos fazendo às pressas enquanto outra coisa assava. Tudo isso resulta naquele ente, com sua história única, que é o que aconteceu com a clara, com o açúcar (derivado do que aconteceu conosco e com o ambiente mental, social e físico que habitamos), que os liga a redes cada vez mais complexas de relações rumo à eternidade mutante.

E, por fim, voltando a Bondía, o enunciado sobre o qual de fato nos demoraremos nessa seção. *A maneira de viver um acontecimento é ter uma experiência.* Se há abertura para que a vida seja pensada dessa maneira, qualificada pelo acontecimento e sentida pela experiência é preciso que definamos experiência. Experiência é aquilo que não apenas acontece, mas que tendo acontecido, encontra em nós terra fértil, espaço para fecundar uma história. É aquilo que acontece e que segue a crescer dentro de nós em narrativas (pois somos humanos, vivemos através de palavras) e também nos modificar.

Bondía recorre a essa definição de Heidegger de experiência que demonstra como esse tema está intimamente ligado ao que discutimos até agora:

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. "Fazer" não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula. (Heidegger, 2003, p. 121)

E traduz o que essa concepção pode nos dizer em termos práticos:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que *nos* toca. Não o que passa, não o que acontece, não o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. **Dir-se-ia que**

**tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça.** Nosso mundo é caracterizado pela pobreza de experiências. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.”(BONDÍA, 2002, p. 21)

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de **travessia**, e secundariamente a idéia de prova.

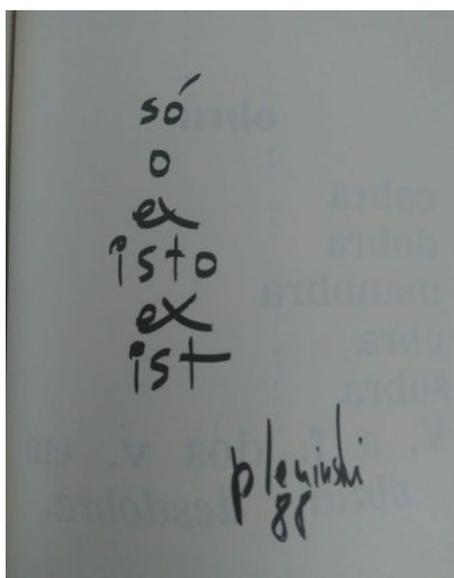
(...)

A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente **ex-iste** de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.

(...)

O sujeito da experiência (...) é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, **mas um sujeito que perde seus poderes, precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrario, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido pelo seu saber, por seu poder e por sua vontade. Nas últimas duas linhas do parágrafo, (o autor está comentando um trecho de Heidegger) “Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo”, pode ler-se outro componente fundamental da experiência: sua capacidade de formação ou transformação.**(BONDÍA, 2002, p. 25 grifo e comentário entre parêntesis nosso)

Passemos, sob o signo desse significado de ‘experiência’, então à leitura deste poema concreto de Leminski, uma vez que estamos no debate sobre palavras.



(LEMINSKI, 2013/1, p. 299)

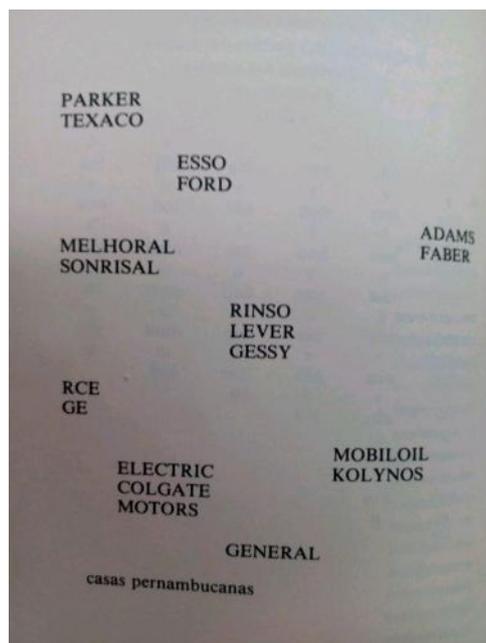
Há três leituras: uma que afirma que “só o existo existe”, ou seja, que limita o escopo da existência naquilo que tem história, naquilo que aconteceu. E tem outra leitura que desmembra a palavra existo, em ex isto. Essa leitura traz a sugestão que apenas algo que deixa de ser o que é, existe. Apenas aquilo que abdica de seu ser pode ter experiências. O jogo com as palavras aponta horizontes que o próprio pensar alcança, veja-se o desmembramento da palavra existe, que é feito Bondía no primeiro trecho que compõe a citação anterior. O mesmo movimento, de maneira mais evidente pode ser percebido no poema seguinte:

**(aus)**

    simples  
    como um sim  
    é simples  
    mente  
    a coisa  
    mais simples  
    que ex  
    iste  
    assim  
    ples  
    mente  
    de mim  
    me dispo  
    des  
    (aus)  
    ente

(LEMINSKI, 2013/1, p. 256)

Vamos ver adiante que há uma valorização do fraco, do erro e do derrubado pela poética de Leminski que denotam sujeitos capazes de experiência, de ex-istência, isso valorizando a abertura que essa atitude gera. Mas, é também forte a ênfase de que algo que é chamado nos meios contraculturais de “sistema” (aquele sistema de pensamento que blinda o capitalismo, segundo Benjamin, e cuja ideologia é coreografada pela indústria cultural) a encerrar no que podemos chamar de pobreza narrativa, a falta de compreensão cognitiva a fechar em falta de imaginatividade a possibilidade da vida (pelas faltas de repertório, de palavras mesmo e de narrativas). Temos três exemplos deste movimento, dois entre a seleção de poemas concretos que fecha *Capricho e Relaxos* e um da seção geral deste mesmo livro.



(LEMINSKI, 2013/1, p. 164)

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, 2013/1, p. 163)

business man  
make as many business  
as you can  
you will never know  
who i am

your mother  
says no  
your father  
says never

you'll never know  
how the strawberry fields  
it will be forever

(LEMINSKI, 2013/1, p. 49)

No primeiro temos nomes de marcas escritas em caixa alta e esses nomes não nos dizem nada. Apesar disso, uma marca é escrita em minúsculo “casas pernambucanas”, e esta tem o poder de criar um sentido vívido e colorido em comparação com as outras: o modo de habitar humano, aberto ao mundo, resiste frente

a tanta palavra maiúscula. Considero impossível não ver casinhas pitorescas, adoráveis, coloridas com as suas pinturas antigas caindo aos pedaços ao ler esse poema.

O tema do poema seguinte é a segurança da habitação das altas classes que encerram um discurso de advertência. A oração que aponta ao discurso vai sendo como que decomposto, até sobrar um modo de ser: a ânsia. E no último, na língua nativa desta mentalidade, ostenta-se aquilo fechado aos homens de negócios, representado pela formulação da canção dos Beatles evocando a tradição lírica e contracultural, que também advém da língua inglesa.

Com estes exemplos vemos como o sujeito da experiência é defendido pelo poema de Leminski a partir da contraposição de seu modo de habitar. Mas, como o pensamento sobre a experiência descreve esse contexto social que impõe a pobreza narrativa? Bondía (2002) resume bem a questão quando lista quatro princípios da organização social ocidental, que trabalham no sentido de ocupar o indivíduo existencialmente para a assepsia da experiência, e frente a esses princípios, estar aberto à paixão é uma tarefa cada vez mais difícil.

O primeiro é o *excesso de informação* que faz com que estejamos sempre +repletos de novos dados, sempre com uma sensação de urgência, confrontados com novas organizações das coisas. É o que fazem as marcas em caixa alta no primeiro poema ao estressarem o tecido social sempre com novidades de consumo, propaganda, e no poema seguinte, com a contingência da divisão injusta das classes, que constrange o tecido social com seu poder econômico, ao tomar o modo de ser da “ânsia”, como expressão da pobreza narrativa, o estar apartado da experiência, um objetivo social maior: o objeto de desejo é se fechar à vida, encarcerar-se.

A informação, por sua vez, suscita uma resposta cognitiva que é a opinião. O *excesso de opinião* sempre reifica aquilo que já somos, minando o espaço para a transformação, ocupando assim o espaço interno de qualquer vir a ser. Isso é organizado cognitivamente de maneira que sabendo o leque de informações que uma pessoa já tem, é possível prever sua opinião, e essa previsibilidade é o maior indício da ausência de vida do fenômeno da opinião. Alguém repleto de opiniões é também alguém morto para o vir a ser, para o acontecimento. Se a reação é automática, se não conseguimos abrir uma clareira de experiência no emaranhado de informação e opinião, todos ficamos manipuláveis, programáveis – como máquinas. E a disputa pela colonização de certas informações em detrimento de outras acaba gerando a violência cega, uma luta pela força bruta de uma opinião em detrimento à outra.

Também é elencado pelo autor o *excesso de trabalho*. A centralidade e presença robusta do trabalho na rotina também gera uma situação em que a experiência fica inviabilizada. A sua supervalorização do trabalho em nossos tempos causa o dano à abertura, no sentido de sempre acharmos, mesmo no tempo livre, que temos que estar fazendo alguma coisa, produzindo, como se produzir fosse a única atividade edificante da existência. Mesmo quem está de férias ou desempregado age ainda na lógica do trabalho como um justificador de sua primazia. Isso aumenta em um contexto de precarização do trabalho em que a tarefa de descobrir brechas por onde o consumo pode operar é jogada sobre o trabalhador. Já que mesmo desempregado não se pode sofrer com o ócio, pela auto responsabilização do fracasso, o que faz sempre existir o questionamento de como se poderia agir e quais são as brechas existentes para poder trabalhar. A vítima do mundo do trabalho não pode se vitimizar, o erro por estar naquela situação é dela, e chorar não adianta, o que adianta é aprender o modo certo, colocar sua criatividade a serviço de achar novas fendas para a produção.

E por fim, Bondía aponta a *falta de tempo*. Com tantos excessos, uma coisa se perde: um espaço interior aberto à modificação. Quando se convida alguém para jantar, e a resposta é “estou ocupado”, isso inviabiliza o encontro. Não se pode fazer algo, pois se tem outras coisas a se fazer, isso é primário. Mas a palavra ‘ocupado’ pode ter um sentido íntimo também, um sentido interior. Pode-se até ir no jantar, mas estar com o espaço interior tão repleto de informação, opinião, antecipações pelo trabalho, que o jantar se passe, mas não aconteça à pessoa. Mas, se para Bondía e para Leminski as ocupações contemporâneas encerram a experiência (ocupações que estão cada vez mais exponencialmente exigentes a cada ano que se passa) qual é a atitude existencial que caracteriza a experiência?

Bondía responde com Walter Benjamin: “*O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.*” (BENJAMIN 1994 p. 204) O texto que contém essa citação se chama *O narrador* e é uma das duas únicas fontes que Bondía cita. É um texto muito analítico, mas quis pescar essa passagem poética, metafórica para dizer finalmente sobre as características dessa abertura que seria necessária à experiência que qualifica a vida. E ela ressalta o pausar, o não estar sempre ocupado por exigências de se participar o tempo todo do processo de periodismo. Sempre repleto de cobranças para agir, e sem espaço para experimentar. No entanto, a experiência requer o silêncio, o esvaziamento.

Mas se o tédio é o pássaro do sonho, o que seriam os ovos da experiência? O que seriam esses embriões de vida que o tédio choca? A resposta é a narração, tida pelo autor como o saber da experiência. Isso porque as pessoas, quando chegam a impasses em suas tomadas de decisões, precisam recorrer a conselhos de pessoas mais velhas ou que já viveram situações parecidas, ou ainda que tenham maior conhecimento da vida. A forma que se dá o conselho é uma narração de uma história. Dar conselho exige, por um lado, que se escute e se aproprie de uma história de vida em crise, e, por outro, que se tenha um repertório de histórias inscritas na carne da experiência, ou por vivenciá-las ou por incorporá-las ao ouvi-las em suas buscas por caminhos da vida. Repertório de histórias esse, ao qual chamamos Sabedoria.

Dar conselhos, segundo Walter Benjamin, não é nada mais do que dar sugestões de roteiro ao narrador-personagem de uma história de vida, contando, por sua vez, outras soluções de roteiros afins, e isso se pode estender também para outras formas de dizer sobre aquilo que se vive. *As histórias, portanto, são o saber da experiência.* O porquê de o tédio ter esse papel de transformar histórias em saber de vida é ser necessário um alto grau de distensão, de esvaziamento, de relaxamento para que o reviver das histórias da sabedoria dentro de si. As histórias no tédio, no sonho, nas atividades lúdicas que não envolvem reações instantâneas nem pré-existentes, entram em contato com a profundidade das pessoas e com suas questões do viver.

As histórias de vida que Leminski (2013/2) conta em suas biografias (de Cruz e Souza, Basho, Jesus e Trotski) são histórias que merecem ser contadas, que geram textos, narrativas que atravessam séculos. São sagas. Heidegger (2003) pontua que a palavra saga tem o significado de ser exatamente aquilo que *merece ser contado*: isso é o que chamamos de experiência. Uma saga é a experiência transformada em saber, sabedoria cujo suporte é o contar, é o discurso. Walter Benjamin (1994) faz um caminho muito próximo de Heidegger nesse sentido. Muitas vezes há um arcabouço cultural de histórias, que são contadas como modelo, como exemplo de enredo que pode ser vivido na tessitura carnal da história: o folclore e os mitos. Conclui-se então que a experiência é incorporada ao saber pela narração de histórias e o dizer a saga é o que assimila a experiência. *Assim, as paixões (as vidas/ experiências) seriam os nascedouros das histórias, do dizer, da poesia, da narração.*

Para percebermos como isso aparece em Leminski, peguemos o exemplo de Trotski como tema poético. Leminski escreveu a biografia contando os feitos fantásticos de Trotski, ele também usa Trotski como exemplo em sua conferência

*Poesia: A paixão da linguagem*, para dizer o quanto de sentido a palavra *paixão* perdeu em nosso modo de falar. Isso porque, segundo o uso comum, poderíamos perfeitamente empregar a palavra ‘paixão’ para Cristo, que foi torturado, que sofreu, mas não para Trotski, que moveu guerra, mas segundo o poeta a experiência da guerra também foi algo que aconteceu a ele. Como o exemplo culinário das claras no suspiro, era preciso as tensões de uma Rússia inteira para aquele prato histórico da revolução ser cozido. Tanto dá ênfase nisso que começa a biografia que faz da personagem com os tipos de atores históricos russos fazendo uma interpretação sociológica dos personagens de *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, como as paixões que se moviam dentro do revolucionário.

Entretanto, quando aparece na poesia o desejo de ser *como Trotski*, não é cantado o desejo de ser um Trotski em seu trem, cruzando a Rússia, massacrando resistentes, nem nos debates de formação do Partido Comunista, nem criticando a literatura, mas em um momento posterior, quando se torna um crítico e perseguido do regime, em sua decadência. Encontramos um desejo de ser *como Trotski* na distensão, no sono, na velhice, no exílio no México, no calor de um quarto, no conforto conjugal, no sonho e na proeminência da morte perante o desejo de estabilidade:

#### **o velho leon e natália em coyoacán**

desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia  
o céu vai estar limpo e sol brilhando  
você dormindo e eu sonhando

nem casacos nem cossacos como em petrogrado aquele dia  
apenas você nua e eu como nasci  
eu dormindo e você sonhando

não vai ter mais multidões gritando como em petrogrado aquele dia

silêncio nós dois murmúrios azuis  
eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia  
nada como um dia indo atrás do outro vindo  
você e eu sonhando e dormindo

(LEMINSKI, 2013/1, p. 67)

Ao contrário do que geralmente é estimulado em relação a figuras guerreiras e gestores políticos, Leminski ressalta o momento de baixa tensão para sua poesia. A calma antes do golpe dado pelas costas que lhe tiraria a vida. Aqueles momentos de

tédio em que tudo aquilo que aconteceu com ele foi processado, avaliado, transformado em sabedoria. No mais, há também o desejo de ser enterrado como os trotskistas:

**para a liberdade e luta**

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

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

(LEMINSKI, 2013/1, p. 74)

Esse poema é bem claro em sua relação com o que viemos falando, quero ressaltar pequenas coisas. O enterro junto com os trotskistas não visa qualquer tipo de glamour advindo do martírio, não, o desejo é pela ‘vala comum’, pelo desprezo social que enfrentam os idealistas na massa, quando a revolução toma caminhos pragmáticos. Ao lado dos trotskistas, enterrá-lo “com o meu coração na beira do rio” refere-se à obra historiográfica de Dee Brow chamada *Enterrem meu coração na curva do rio*, que dá voz a dezenas de líderes indígenas norte-americanos e apresenta outra perspectiva pela luta nativa contra ocupação da terra e o genocídio desses povos.

Ao tirar esses detalhes, o poema se resume no desejo por uma morte honrada, que, marcada pelo desprezo social, engrandeça a paixão, a vida. O enaltecimento da morte está longe de ser uma contradição à valoração da vida, porém é seu complemento lógico. Sigamos com o argumento de Benjamin em *O narrador*. Nessa obra Benjamin passa pela exposição da diferença de se morrer na modernidade e morrer antes da instauração da modernidade. Antes, em toda a casa e quase em todo cômodo já havia morrido alguém, havia na memória daquele cômodo os últimos suspiros daqueles que se foram. Na modernidade (principalmente nas classes médias e altas) há uma forte higiene da morte, onde a pessoa morre em torno de uma gestão institucional e burocrática, cercado de técnicos da saúde que dão conta de sua avaria.

Assim se tem cada vez menos contato com a despedida desta dimensão de experiência e sabedoria que é a pessoa que conclui sua caminhada de existência. Não se assiste, senão raramente, os últimos momentos de uma pessoa, suas últimas palavras e suspiros ressoam menos e, para dizer a formulação de Rubem Alves (1984) em outro

contexto, sua ausência se torna menos presente, sua falta nos aparece menos. Isso vem acompanhado de um discurso também higiênico de uma espécie de superação forçada do luto. Desta forma a vida é minguada quando seu final, sua conclusão, é apartado de nossa experiência. Vai dizer Benjamin:

Ora é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso – assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer. Na origem da narrativa está essa autoridade.

A morte é sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1994, p. 207-208)

Precisamos situar que Benjamin viveu na primeira metade do século 20 e que esse processo de higienização que ele descreve se potencializou por todo o mundo e tornou-se mais universal, embora seja menos presente onde há mais pobreza. A morte, segundo o autor, é a autoridade da narrativa, portanto, do saber da vida e da experiência. Porém, com a higiene, a sabedoria tem cada vez menos autoridade. A questão da autoridade de uma história ser fundada na morte, fornece vários clichês artísticos. Por exemplo no cinema, em que as últimas palavras (o derradeiro conselho) são proferidas pela figura paterna ao seu aprendiz, durante a eternamente ‘mixada’ jornada do herói. E o final de narrativas infantis, que tendem a terminar sempre com uma morte literal ou simbólica (o “felizes para sempre” como ida ao paraíso simbolizando a boa morte, daquele que fez boas escolhas e cuja história merece ser contada, transformou-se em saga).

Já no mundo religioso, quando falamos, por exemplo, “A paixão de Cristo”, evoca-se toda sua história, mas o que surge primeiro na imaginação ao se dizer essa expressão é a autoridade trazida por sua morte. E suas últimas expressões, diante de dor incomensurável, orando pelo perdão daqueles que o fizeram sofrer absurdamente. O Cristianismo quando se configura no culto à morte de cristo, abre essa dimensão de entendimento da morte. Tanto que seu símbolo supremo é a cruz, representando o momento da morte do Deus encarnado. O catolicismo faz questão de presentificar o momento da morte em Jesus, em suas representações cheias de sofrimento, suor, sangue e lágrimas. Oferecendo-nos um parâmetro de como viver as passagens da morte em nosso entorno.

Vejamos como esse argumento de Benjamin é quase que repetido por Leminski:

**o que passou passou?**

Antigamente, se morria.  
1907, digamos, aquilo sim  
é que era morrer  
Morria gente todo dia  
e morria com muito prazer,  
já que todo mundo sabia  
que o Juízo, afinal, viria,  
e todo mundo ia renascer.  
Morría-se praticamente de tudo.  
De doença de parto de tosse.  
E ainda morria-se de amor,  
como se amar morte fosse.  
Pra morrer bastava um susto,  
um lenço no vento, um suspiro e pronto  
lá se ia nosso defunto  
para a terra dos pés juntos.  
Dia de anos, casamento, batizado,  
morrer era um dia de festa  
uma das coisas da vida,  
como ser ou não ser convidado.  
O escândalo era de praxe.  
Mas os danos eram pequenos.  
Descansou. Partiu. Deus o tenha.  
Sempre alguém tinha uma frase  
que deixava tudo aquilo mais ou menos.  
Tinha coisas que matavam na certa.  
Pepino com leite, vento encanado  
praga de velha e amor mal curado.  
Tinha coisas que tem que morrer,  
Tinha coisas que tem que matar  
A honra, a terra e o sangue  
mandou muita gente praquele lugar.  
Que mais podia um velho fazer,  
nos idos de 1916,  
a não ser pegar pneumonia,  
deixar tudo pros filhos  
e virar fotografia?  
Ninguém vivia pra sempre.  
Afinal a vida é um upa.  
Não deu pra ir mais além.  
Mas ninguém tem culpa.  
Quem mandou não ser devoto  
de Santo Inácio de Acazulco,  
Menino Jesus de Praga?  
O diabo anda solto.  
Aqui se faz, aqui se paga  
Almoçou e fez a barba,  
tomou banho e foi no vento.  
Não tem o que reclamar.  
Agora vamos ao testamento.  
Hoje, a morte está difícil.  
Tem recursos, tem asilos, tem remédios  
Agora, a morte tem limites.  
E, em caso de necessidade  
a ciência da eternidade

inventou a criônica.

Hoje, sim, pessoal, a vida é crônica.

(LEMINSKI, 2013/1 , p. 287 – 288)

O poema seria apenas uma descrição cheia de recursos mnemônicos de como era a morte antigamente se a pergunta do título não sugerisse questões a serem respondidas (se também outras sutilezas fossem retiradas). “O que passou passou” é uma daquelas fórmulas forçadas de superação de luto que empobrecem a experiência da morte. Numa situação de “vida crônica”, uma vida doentia que não permite que seus caminhos corram naturalmente, “o que passou passou” faz sentido. Mas na presença da morte, como diz Benjamin, “o inesquecível aflora”, e a experiência daquele que morreu se inscreve como história na carne dos que presenciaram sua vida até o fim. O que passou é sempre revivido quando se convive com a morte que autoriza as histórias.

Para além disso há outros momentos em que o poeta relaciona a morte com a passividade narrativa, e o que Bondía descreve como o *sujeito da experiência*<sup>21</sup> com o fruto da sabedoria. O que é feito de forma interessantíssima no poema abaixo:

#### **objeto sujeito**

você nunca vai saber  
quanto custa uma saudade  
o peso agudo no peito  
de carregar uma cidade  
pelo lado de dentro  
como fazer de um verso  
um objeto sujeito  
como passar do presente  
para o pretérito perfeito  
nunca saber direito

você nunca vai saber  
o que vem depois do sábado  
quem sabe um século  
muito mais lindo e sábio  
quem sabe apenas  
mais um domingo

você nunca vai saber  
e isso é sabedoria  
nada que valha a pena  
a passagem pra pasárgada

21 Listei na nota 7 dos anexos (198) mais dois dos poemas que exemplificam como Leminski faz odes a que chamamos com Bondía de “sujeito da experiência”.

xanadu ou shangrillá  
quem sabe a chave  
de um poema  
e olha lá

(LEMINSKI, 2013/1, p. 229)

Movendo o princípio socrático, a sabedoria se encontra no reconhecimento do não saber, e a transformação do verbo em *sujeito objeto* recupera todos aqueles ganhos do sentido de paixão que viemos discutindo, como se formar esse sujeito fosse o próprio escopo do poema, a sua “chave”. Ademais, há um desencanto exposto nas fórmulas ideais e paradisíacas, o que se passa é sempre presente, nunca pretérito perfeito, a vida humana sempre imersa no erro e na incerteza... até a morte, quando aprende “que só o erro tem vez” (LEMINSKI, 2013/1, p. 265). Pois não há nenhum controle sobre o significado de sua vida após a morte. Mas o ganho deste poema mora muito na expressão do título, *objeto sujeito*, que denuncia mais uma vez a formulação ocidental de que a alma humana é fruto de todo movimento, aqui o objeto de uma oração é o próprio sujeito.

Gostaria de propor, a fim de visualizar melhor sobre as questões que esse tema envolve, um pequeno exercício de literatura comparada para notarmos a importância e a relação do tema da naturalidade e presença da morte e sua relação de autorização da vida e da paixão para as discussões da Ciência da Religião. O poema de Leminski vai ao mesmo sentido do romance de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo*, um dos clássicos da ficção científica norte-americana, de um autor também embalado por ideias religiosas que mais tarde poderiam ser classificadas como Nova Era e contracultural, e que também aborda a pasteurização da morte pelos ganhos tecnológicos e sociais. Lá, claro, elevando essa pasteurização às últimas consequências, critica a imposição da técnica à vida. Quero apenas deixar um trecho alegórico do romance que por si só é capaz de exemplificar tudo o que implica essa perspectiva hermenêutica sobre a morte em favor da vida.

A higiene da vida e da morte ganha nessa “utopia” tons extremados e alegóricos. A vida é gerada em laboratório, a disparidade entre as classes é resolvida com engenharia genética, ninguém ocupa um lugar acima ou abaixo de suas capacidades genéticas. A felicidade é regulada com uma droga tomadas algumas vezes durante o dia, o sexo é praticado sem que haja nenhum envolvimento entre as pessoas (sem os inconvenientes das relações: abusos, rejeições, responsabilidades), não acontece nada

(não há surpresas) e as pessoas são todas longevas, felizes e jovens. E, no ponto em que a ciência não pode mais garantir a juventude, há um centro terapêutico em que as pessoas se vão da existência sem qualquer inconveniente, sem ficarem velhas e doentes, sem sentirem dor, e, como não sentem dor, não são choradas. Suas vidas não têm nada de especial, a ausência de sofrimento não enseja histórias, gozou dos prazeres cotidianos como os outros todos a gozaram, nada que mereça ser contado, lembrado.

Esse trecho que vamos ler abaixo é o clímax da obra. O romance é movido pelo personagem do Selvagem, alguém de fora do Novo Mundo, sujeito a todos os sofrimentos próprios da vida, que é levado até lá para avaliarem a possibilidade de integrarem à polis pessoas nascidas fora da utopia. Depois de conhecer o modo de vida na utopia, o selvagem é levado até o Administrador, ele, ao contrário de todos os outros, tem conhecimento que vai além do viver condicionado ali. Porém, o Selvagem tem várias dúvidas de como funciona aquele sistema social e se depara com um empecilho muito caro a ele: a falta de religião, pois a personagem entende que não pode viver em uma realidade em que Deus não existe. O Administrador tem a literatura oficial (os livros de Ford) nas estantes e tem um baú trancado à chave com textos religiosos, os quais ele critica com o Selvagem.

Esse Administrador argumenta muito no sentido que vemos nas críticas de Marx e Freud à religião, de que não se precisa mais da religião, pois não há mais carências e a religião pode criar ilusões que façam crescer desejos irracionais e que desvirtuem o funcionamento perfeito da máquina social. Nesse ponto o Selvagem diz que não se pode haver vida sem perigo, as paixões devem ser, por algum motivo, necessárias à existência. O Administrador concorda e nesse momento revela o último tratamento farmacêutico obrigatório naquela sociedade, o *SPV – Sucedâneo de Paixão Violenta*. Segundo ele, todas as funções tônicas e fisiológicas de matar, morrer, correr perigo, violentar, ser violentado e presenciar a morte são aproveitadas sem quaisquer de seus inconvenientes, por meios químicos, em um espaço controlado. Porém, os *inconvenientes* são importantes para o Selvagem, que nesse momento se revolta:

-Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o autêntico perigo, quero a liberdade, quero a bondade, quero o pecado.

- Em suma - disse Mustafá Mond -, você reclama o direito de ser infeliz.

-Pois bem, seja assim! - respondeu o Selvagem em tom de desafio. - Reclamo o direito de ser infeliz.

- Sem falar no direito de envelhecer, de ficar feio e impotente, no direito de ter a sífilis e o cancro, no direito de não ter de comer, no direito de ter piolhos, no direito de viver no temor constante do que poderá acontecer amanhã, no direito

de apanhar a febre tifoide, no direito de ser torturado por indizíveis dores de todas as espécies.

Estabeleceu-se um longo silêncio.

-Reclamo-os a todos - disse, por fim, o Selvagem.

Mustafá Mond encolheu os ombros. - Oferecemo-lo da melhor vontade - respondeu.” (HUXLEY, p. 148, 1931)

Veja: há uma exaltação dos inconvenientes da vida, da dureza da morte, em prol de sua importância, de seu encanto, de seu lirismo, de sua sagacidade, de se ter o que contar depois dela. Encontramos isso tanto no trecho de Huxley quanto no poema de Leminski. Esse impasse societário é talvez um dos mais dramáticos, quando se tem consciência dele. Quem faria a escolha do selvagem? Quem não entregaria sua grandeza em troca de segurança médica, alimentar e social? Pobreza narrativa, em troca de uma vida menos sujeita ao sofrimento, com muitos recursos, com tudo aquilo que queremos sempre à mão. Não vencendo nenhum desafio, não temos muito que dizer entre nós, não temos muitos sonhos, evitamos a rua, e; ou ficamos sentados, ou nos exercitamos ao ar-condicionado. Mas a pobreza narrativa também é um mal de saúde, porque por mais que não se morra, a vida sem experiência perde o ânimo, o espírito. Não se morre na guerra e na doença, entretanto se vive à base de antidepressivos e ansiolíticos abdicando da vida desperta pela torrente ininterrupta de informações pelas redes. É o ‘soma’ que todos precisam tomar quando a sociedade se organiza de maneira semelhante ao Admirável Mundo Novo.

É importante ressaltar que este é um mal de sociedades ricas, e a pobreza narrativa acompanha um corte de classe. Leminski, em seu poema, coloca uma data quando a morte ainda estava em vigor, 1907, 1916, data essa próxima a que Benjamin escrevia pressupostos muito semelhantes na Alemanha. Benjamin também diz algo como “antigamente se morria”, mas o antigamente a que ele retorna é a idade média. Entre 1907 e 1916 a morte doméstica já estava protegida pelas instituições alemãs, mas ainda se morria no Brasil. De mesmo modo, no romance de Huxley, “não se morre mais” na utopia, mas no mundo selvagem ainda se morre, e como se morre – o romance é aberto com alguém fazendo a incursão ao mundo selvagem, cheio de misticismo, de dor, de luto. Há a descrição detalhada de como as pessoas, de modo supostamente doentio, passam noites rezando e chorando em volta de um cadáver em uma cabana, suando pelo calor e coçando pelas picadas dos mosquitos.

Estamos fadados então ou à pobreza narrativa, à ânsia que gera as advertências das mansões senhoriais e ao gozo superlativo providenciado pelas corporações, ou à

miséria e ao desamparo. Isso tudo aponta a uma aporia do modo de vida moderno, em relação a qual temos pouquíssimo poder de escolha. Apesar disso, a ênfase na intimidade, que discutimos no segundo capítulo, e o fascínio que os povos indígenas geram em Leminski, indicam um pensar utópico em sentido contrário ao Admirável Mundo Novo de Huxley. Temos um ideário em Leminski anarco-primitivista, que sonha com a queda dessas tensões, não em favor da miséria, mas pelo retorno à cultura oral (ou à vida nos moldes pré-modernos, embora a partir de novos valores), um mundo pré-industrial em que a pobreza material não faz sentido. Usei a expressão cultura oral, pois para tais temas Leminski sempre usa os termos McLuhianos.

Nesse ínterim também acontece uma valorização da experiência de pobreza material, que seria inversamente proporcional à pobreza narrativa, mas um sonho onde essa pobreza não seja motivo de humilhação. O tema da morte, portanto, ilumina o tema da vida, que aparece como o principal valor da poesia de Leminski. Por mais que seja outra perspectiva de paixão, do que aquela aristotélica que discutimos no começo do trabalho, como o movimento de logos da alteridade dentro das pessoas, é ainda no seu atributo retórico (o conselho sábio, as histórias de vida) que se evidencia a paixão. De outro modo: paixão ainda significa que outros vivam dentro de nós.

Esta perspectiva de paixão pressupõe uma abertura e uma entrega àquilo que acontece, aquilo que nos move, e não exclui os movimentos retóricos que se enviam. Benjamin propõe que consideremos que os outros vivam dentro de nós, não pela retórica argumentativa, mas pelas histórias de vida. O que assistimos então, na discussão dos autores que fizemos, é um alargar conceitual que não abandona o sentido aristotélico do termo “paixão”, mas que o toma para conceito geral para a valorização da vida, que perde sua importância quando definida apenas biologicamente como o contrário da morte, criando assim todo um arcabouço valorativo para a crítica dos modos de vida contemporâneos. *Vida* como corte *qualitativo*. Leminski, por outro lado, pega esse conceito crítico e valorativo e o coloca no centro de sua poesia, como mais importante vetor de valoração. Na próxima seção evidenciaremos as implicações religiosas dessa escolha.

#### 4.2“DISTRAÍDOS VENCEREMOS”: AGIR NÃO AGINDO

Ao defender uma espécie de experiência autêntica caracterizada como passiva, mobilizamos uma série de autores, tendo em conta os dois mobilizados por Bondía para seu salto conceitual, Benjamin (1994) e Heidegger (2003), e poderíamos falar também de Tim Ingold (2015) ao qual recorreremos para completar o quadro ao que se refere à vida material e o próprio Leminski, em vários momentos (2013/1). Todos esses autores evocam uma mesma tradição no resgate originário da questão: o daoísmo. De fato, é onde esse entendimento de vida autêntica passiva tem suas raízes mais arcaicas. Por isso se faz necessário abordar as relações que o ideal daoísta de Wu Wei Wu (agir não agindo) com a noção de experiência/vida/paixão apresentada na seção anterior, à imagem do que fizemos anteriormente em relação à *ruah*. Pretendo abordar também a maneira como esse valor adentra de forma constitutiva e central na poesia de Leminski.

E a obra privilegiada nesse assunto é seu segundo livro de poesia, *Distraídos Venceremos*, publicado três anos antes de sua morte, em 1987. E o motivo para isso é exatamente o título do livro. Pode parecer estranho que o ponto aglutinador de uma etapa de análise seja seu título, mas isso representa muito o estilo de Leminski. Muitas vezes em seus poemas o maior ganho poético não está nos versos em si, mas na relação entre o título (do livro ou do poema) e os versos. Como visto no poema intitulado, “O que passou passou?” (LEMINSKI, 2013/1 , p. 287 – 288) o núcleo mais essencial de sentido se ilumina quando, com a leitura dos versos voltamos ao título e percebemos que a importância do que se passa diminui com a higiene da morte. Os títulos muitas vezes têm então o poder de uma esfinge, que emitem uma questão que se torna irresoluta (não há nada definitivo no poema que indique às histórias, à riqueza narrativa, mas essa relação vai se iluminando à medida que se relaciona com o título) e que leva o leitor a uma busca poética. No texto crítico “O nome do poema” Leminski revela o que pensa sobre os títulos e como julga profícuo utilizá-los:

O que sempre me irritou nessa coisa de títulos é um certo ar de “tema de redação do vestibular”, que todo título acaba tendo. O título é a última coisa que o poeta procura. E é a primeira que se vê. O título, então, fica com cara de verbete de dicionário. Como se o poema fosse a definição léxica da palavra “Inquerito”, “Liberdade”, “Mosaico”.

Mas percebo que é possível um outro tipo de nome, um título não explicativo, um título complicativo, um título que deixa o poema ainda mais misterioso, que o complique, o problematize, e jogue com o poema como um adversário.

(...)

Provocar desvios, nomear “errado”, dar títulos inadequados às coisas, perverter a legalidade onomástica, violar, em suma.

(LEMINSKI, 2012, p. 150-151)

Desta maneira os títulos aparecem no estilo de Leminski como parte constitutiva, e em alguns momentos parte mais importante da construção poética. O título de seu livro *Distraídos Venceremos*, portanto, joga luz sobre o tema talvez mais central de sua poesia que é a matização do que podemos chamar de o “sujeito da experiência”. Cantando um modo de agir que interpela a todas as questões levantadas pelo restante da obra, ou seja, é motivo dos recolhimentos dos demais temas marginais. Seja a questão sociológica e comunicacional (cultura quente x fria), seja a crítica ao afastamento da cultura ocidental da paixão animal, ou ainda a crítica ao desencantamento e a construção de um reencantamento, em um mundo em que haja movimento (espírito) para além do intelecto. A seguir listamos alguns poemas que trazem o conteúdo mencionado e que se ligam a todos esses demais temas, e sob esse aspecto torna a obra orgânica, una. Aqui não estamos propondo fazer uma leitura do livro *Distraídos Venceremos*, mas uma leitura dos poemas que têm um recolhimento de sentido irmanado com o que faz esse título.

À imagem do que fizemos com os demais temas elegemos um termo comparativo para ficar clara a pertinência religiosa desses assuntos. Nesse sentido, o *Wu Wei* relaciona-se com toda essa questão de paixão tão explorada nas seções anteriores. Na poética de Leminski a paixão aparece como uma aposta em estar à deriva, sujeito à ação de tudo o mais que incide sobre o ser humano. E é nisso também que se resume o não-agir daoísta, que não significa ficar parado, mas sim não se esforçar em nenhuma direção, seguir o caminho natural, mais baixo (a metáfora é o rio, que corre no ponto mais baixo da topografia, no caminho mais fácil). Contrário a isso é o esforço para nadar contra a corrente, visto como um desperdiçar da própria energia para marchar contra a própria natureza. Como dito, semelhante aos matizes de *pathos* e *ruah*, também termos comparativos escalados nesta análise que se ligam ao nosso tema central que é a aposta na paixão como religião em Paulo Leminski.

A diferença para *pathos* e *ruah* (e é por isso que este termo é necessário) é que *Wu Wei* traz um apelo a como agir, não encerra só uma concepção de ser ou de mundo. Mas o conceito representa, ele mesmo, uma *pedagogia do agir* (não agindo) que a tradição daoísta guarda. Um aprendizado no sentido de esvaziar-se de qualquer artificialidade e alcançar o que a tradição chama de “simplicidade não esculpida”, ou seja, uma manifestação de ser sem um direcionamento ativo. Um permitir-se ser de

acordo com a diretiva celeste, modo como os chineses se referiam a tudo aquilo que não dependia da escolha do indivíduo, o que provinha do céu. Além disso, recorrer ao termo permite enfatizar a influência do pensamento daoísta na obra do poeta. Vamos ao conceito.

No daoísmo, o pensamento social e pessoal daquele que se autoconhece é expresso pela atitude do Wu-Wei-Wu (agir não agindo). Ou seja, as dez mil coisas (maneira de se referir à totalidade dos seres da existência) devem ser abandonadas à sua natureza. Ao lado disso é notadamente destacado nos textos desta tradição uma severa crítica à rigidez de normas, ritos e condutas fixadas pelo Confucionismo, bem como àqueles soberanos que querem conduzir seu povo a essa ou aquela posição.

No livro *Um sábio não tem ideia* (JULLIEN, 2000) é delineada a figura mítica do sábio. A argumentação vagueia por diferentes exemplos, como Sócrates e Jesus, mas é o emblemático texto atribuído a Laozi que é apresentado como o melhor entre os exemplos do tipo que o autor quer traçar. É expresso no livro que os aforismos construídos pelos sábios não são calcados em conceitos, mas em uma espécie de poder de conciliar os opostos. Assim, acaba-se representando bem o que esses aforismos querem dizer com as frases alegóricas apresentadas pelo autor: “tudo bem”, “é assim mesmo”, “o mundo precisa de um pouquinho de cada coisa para existir”, e demais dizeres conciliatórios como esses.

Desta forma, a atividade do sábio é de desfazer tensões: operar pró-distração e anti-atividade. O Dao De Jing, texto central do daoísmo, logo em seu segundo poema já põe a problemática dos opostos complementares, sempre a gerar o contrário de sua natureza, por uma tensão de uma dualidade fundamental e complementar, que dança gerando as realidades e, perante elas, nada precisa ser feito:

2

Reconheça a beleza, e a feiura nasce.  
Reconheça o bem, e o mal nasce.

O É e o Não-é geram-se um ao outro.

O difícil depende do fácil,  
O longo se testa pelo curto,  
O alto é definido pelo baixo,  
O som é harmonizado pela voz,  
O antes acompanha o depois.

Por isso, o Sábio dedica-se a não agir,  
Comove sem ensinar,

Cria dez mil coisas sem instrução,  
Mora mas não possui,  
Age mas não tem presunção.  
Realiza sem colher louros.

Quando não se colhe louros,  
A realização perdura.

(LAO-TZU, 2002, p.22)

Se o É e o Não É geram-se um ao outro, se as coisas surgem por si e tudo provém e é o Dao, nada especificamente deve ser combatido porque a natureza do belo é surgida pelo grotesco e o bem é gerado pelo mal e assim por diante. As coisas nascem por si de seu oposto em tensão cuja diástole é inevitável. A atitude referenciada pelo texto é a de se harmonizar com a natureza do Dao e aceitar a forma como as coisas acontecem. É nesse sentido que a atitude de ação pode ser entendida como um erro que faz parte da cadeia gerativa do ser. Só que Laozi usa palavras muito duras para atitudes que poderiam se configurar como ‘nadar contra a correnteza’. Não é natural que o ser humano lute contra o fluxo natural das coisas? Não estamos sempre fazendo isso? Pelo que indicam os textos daoístas sim, pois poucos entre os seres humanos seriam os sábios e a maioria não conhece a dinâmica misteriosa, isso também porque poucos seres humanos são deixados em paz pela estrutura social.

O Dao não pode ser nominado, identificado, o Dao é a condição de existência e tudo dele provém e tudo ele leva. Assim o conhecimento de circunstâncias, a formulação de leis e a condução denotariam alguém que considera que tem algum conhecimento do ser, mas conhecer algo que rege todos os movimentos é algo impossível, desta forma toda ação de conhecimento deriva em sensação errônea de controle. Mas ora, não é exatamente isso verdadeiramente desconhecer? E desconhecer não é a condição de possibilidade para estar unido e no fluxo do Dao?

Essa contradição é abordada por Zhuangzi (MERTON, 1969), que dá um maior tratamento filosófico à tradição e que tem os exemplos do Homem Desdentado e do Embriagado. Ambos os sinais de desprestígio social são aplicados a contos que reiteram o correto uso do saber sobre o Dao. O Homem Desdentado deseja aprender sobre o Dao e vai encontrar seu mestre para aulas. Antes da aula ele está sempre muito empolgado, mas sempre que o mestre começa a falar ele adormece entediado. O mestre, não obstante, fica lisonjeado! Aquele homem já se encontrava na disposição correta de acordo com o Dao!

Já o bêbado despenca de cima da carroça, ele não tem medo e não enrijece seus músculos ao cair, todos acham que uma queda dessas seria capaz de matá-lo, quebrar vários de seus ossos, mas ele se levanta sorridente com seus dentes amarelos, apenas com pequenos arranhões. Ponderando as posturas endossadas e criticadas pelos textos clássicos daoístas, percebe-se que o conhecimento verdadeiro é percebido pelos homens como indesejável. Pois, ao ser harmonizado com o Dao nega-se quaisquer tentativas externas de condução, sendo um componente anárquico que sempre tende a acontecer por si mesmo e a manifestar sua verdadeira natureza sem necessidade de autogoverno humano.

Mas porque o ser humano tem essa capacidade única de se opor ao Dao? Isso não se parece com uma pergunta solucionável a partir da leitura dos textos daoístas. Mas sim uma pergunta que toca ao cerne de toda uma filosofia muito consistente e de grande importância sapiencial. O que mostra o texto ante essas indagações é que apesar do “tudo bem” apresentado por Jullien (2000) os escritos daoístas não se configuram como mera descrição de como as coisas surgem e desaparecem de acordo com sua natureza, como pode ser interpretado do grande clássico oracular I Jing – ou O livro das Mutações.

Remontando à maior antiguidade chinesa, o I Jing traz em seus 64 hexagramas, esquemas de organização entre momentos luminosos e sombrios da existência, arquétipos que remontam aos momentos experimentados na vida à imagem da natureza. Tanto o daoísmo quanto o confucionismo tentam interpretar essa descrição, que no senso comum é usada simplesmente como jogo oracular. Enquanto Confúcio impõe a partir dele uma forte rigidez societária, Laozi afirma que nada pode ser controlado, que as coisas acontecem por si e escorrem como um riacho por onde houver menor resistência.

Há, portanto, nos clássicos daoístas a nítida intenção de colaborar com o processo de conhecimento da humanidade da natureza do Dao e das premissas para a harmonização com ele, o que gera uma implicação e uma responsabilidade perante a vida. Não só aceitar de tudo, mas aceitar tudo com sabedoria, com conhecimento e harmonização. A descrição do não-agir de um governante em Zhuangzi (1969) é extremamente contraintuitiva: Freando os fortes impulsos que levam à ação o sábio quando tem que governar, diz o texto, sabe a maneira correta de não-agir. Permanecendo sentado, sente então a força de dois dragões circularem em seu corpo, e,

como não tenta impor sua vontade ao povo, o povo encontra, ele próprio, o seu caminho.

O ideal de sabedoria, portanto, não se encontra na atitude do fazer, e sim do abster-se de fazer, ou mesmo o fazer não fazendo, algo que indica uma abstenção de controle sobre a ação e falta de desejo de impor as marcas de uma individualidade. Isso pode parecer aos olhos comuns abandono da responsabilidade, mas, como o sábio entende por quais caminhos as coisas acontecem, ele entende também que nada que deve acontecer deixará de acontecer e essa não interferência garante que o desenrolar do Dao ocorra sem tensões. O Dao, portanto, é incontível e insondável, alguns vão prevalecer, outros vão sucumbir, não há muito que se fazer a respeito.

Tal atitude na terminologia chinesa, em que o princípio luminoso (ou yang) e o sombrio (ou yin) gravitam em uma tensão oposta e complementar, é o coração da luminosidade. Se parece com uma retirada, mas a tradição considera como a verdadeira ação no mundo. O Poema 11 do Dao De Jing tornou-se célebre representante do pensamento daoísta, por ser muito citado e por seu caráter alegórico. Nele descreve-se uma roda, com raios e borda, mas cujo vazio entre os componentes que lhe dá utilidade. Embora tenham paredes e janelas, uma casa é útil porque há um espaço vazio em que se pode-se caminhar, viver, assim como o ar circular e o som ser propagado.

O importante então no caso do governo, não é que não haja a figura do rei, mas que haja espaço vazio suficiente na interioridade do rei. Há o rei, mas não há nada que governe o governante, ele é uma canoa sem condutor ou passageiro. Um anarquismo, portanto, de não-governo da individualidade perante a ação natural. Não um não-governo formal, mas um viver a seguir o fluxo da existência sem nada impor ou exigir de sua experiência.

Nesse sentido, a oração/aposta/título/desejo, *Distraídos Venceremos* ganha toda uma representatividade perante esses poemas, que sintetizam algo semelhante do que a tradição daoísta guarda quanto à orientação de como se agir. Vimos na seção anterior acerca da importância do tédio para que o espaço vazio interno seja gerado pela distensão. “Distraídos” indica essa falta de objetividade nas buscas da vida, que se justifica por si mesma, como valor central, ao contrário das vidas que se justificam como meios para outros fins, como sucesso, dinheiro, poder. Como se o ser humano se apequenasse sempre que se pusesse em busca de objetivos. E é por isso que a palavra “venceremos” transforma a oração-título em uma aporia, por um lado é evidenciado que o vencer é algo que requer tensão, não se vence nada distraidamente, sempre se

trabalha muito para isso. Por outro lado, é como se apontasse para um *jogo maior*: vence-se distraído, porque se está em posse de toda grandeza do próprio existir, mesmo perdendo nos jogos sociais corriqueiros. Veja-se como ele dá o tratamento dessa questão em seus poemas:

**incenso fosse música**

isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além

(LEMINSKI, 2013/1, p. 228)

Querer ser o que se é, é o que leva além, é o que engrandece a vida para além de sua objetificação e instrumentalização. A noção de “além” deste poema abre também uma seara de sentido interessante, inclusive o título apontando para o aroma e o som, fatores ambientais nos quais há o simbolismo de serem um limiar entre o material e espiritual. É um “ir além” que é estar em posse de si mesmo, que se parece mais com um retorno do que com uma ida. É, portanto, um além existencial, para além dos pequenos ganhos e perdas cotidianas.

Vai a esse sentido também a questão do erro que é um tema recorrente em sua poesia, também uma aposta no erro como atributo dessa distração que leva à ‘vitória’. Como vimos nos exemplos de Zhuangzi, do homem desdentado e do embriagado, eles não deixam de fracassar, o homem desdentado não aprende os conceitos daoístas (que o levariam, em teoria, ao desaprender de todos os conceitos) nem o homem embriagado deixa de cair e se machucar, mas o malogro é a legítima expressão de seu ser e eles são exaltados pela grandeza de manterem sua *simplicidade não-esculpida*. Leminski em diversos momentos canta a prevalência e a grandeza do erro, do engano, do ser vencido. E esse é um dos exemplos mais contundentes:

**erra uma vez**

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, 2013/1, p. 265)

E ainda, mais explicitamente relacionando a realização da vida ao erro:

quem é vivo  
aparece sempre  
no momento errado  
para dizer presente  
onde não foi chamado  
(LEMINSKI, 2013/1, p 22)

Assim, a atitude que caracterizaria a vida, seria a de um aluno que aprende em uma classe em que não é inscrito, que está lá para verificar o que se *passa*, que tem sua autenticidade constrangida pelo que já está instituído. Ora, se o que se busca é a suprema autenticidade do ser humano, seu pleno desabrochar, sua *realização daquilo que sempre se foi*, o erro é motivo antes de celebração do que de correção. O erro aprende, mas aprende “que só o erro tem vez”; aprende que daquilo que se expressa e que é considerado como um ruído social, daquilo que, como em um poema que se identifica com essa posição, faz “chover / em nosso piquenique” e que deve “ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique” (2013/1, p. 102); daquilo que é feita a verdadeira vida. A insistência no erro é a insistência em, usando dos termos do poema anterior, ‘ser aquilo que já se é’, a insistência na humanidade, no entregar-se às paixões. Além disso, a própria poesia, em Leminski, aparece como um fruto da vida e não como um exercício intelectual descolado da experiência:

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

(LEMINSKI, 2013/1, p. 245)

“Levar porrada” da vida é o que definiria um bom poema. Isso se irmana naquilo que já discutimos que Bondía chama de o saber da experiência, e Benjamin, de sabedoria ou narrativa.

como uma aprendizagem no e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece. Este é o saber da experiência: o que adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou sem-sentido do que nos acontece. (BONDÍA, 2002, p. 27)

Leminski então acena sua valorização na experiência, no vivido, e na busca por um modo de agir que mantenha seu realizar perpétuo, que não abra mão da autenticidade (simplicidade não-esculpida) em favor da reprodução autômata de modos de ser, no entanto, a relação com o daoísmo não é apenas de afinidade temática. Embora tenha escrito muito sobre o zen, uma religião com cerne budista, mas com uma forte influência daoísta, é nesta última tradição que parece mais irmanar o humor e a entrega que o poeta canta em sua obra. O zen é tradição que é morada do haicai, que o poeta praticava (e subvertia), por isso foi muito abordada por ele. Esse fascínio formal é acompanhado de um desnível ao ponto da busca zen, de prevalência absoluta da iluminação sobre o ‘eu’. Do árduo esforço que marca toda a prática monástica contrastando com a distração, o não-esforço, e à entrega ao erro que marcam sua poesia. Isso porque não há na poesia de Leminski nada que desautorize a distração, tornando a ‘distração’ e o ‘erro’, dentro de sua poesia, um valor mais central do que a ‘iluminação’, apesar de a valoração da iluminação súbita (experiência com os deuses deste mundo) estar presente a partir dos haicais e de alguns poemas, ele a desautoriza a favor do valor da ‘distração’. Como por exemplo:

#### **iceberg**

Uma poesia ártica,  
claro, é isso que desejo  
Uma prática pálida  
três versos de gelo.  
Uma frase-superfície  
onde a vida-frase alguma  
não seja mais possível  
Frase, não. Nenhuma.  
Uma lira nula,  
reduzida ao puro mínimo,

um piscar do espírito,  
a única coisa única.  
Mas falo. E ao falar, provoco  
nuvens de equívocos  
(ou enxame de monólogos?).  
Sim, inverno, estamos vivos.

(LEMINSKI, 2013/1, p. 181)

dia sem senso  
acendo o cigarro  
no incenso

(LEMINSKI, 2013/1, p. 313)

## CAPÍTULO 5: “EU QUERIA TANTO / SER UM POETA MALDITO”: A REALIZAÇÃO DO MITO ROMÂNTICO PELO *PADECIMENTO*

Por fim, é importante marcar o *lugar da poesia* de Leminski no próprio meio social, no sentido de tradição, à qual esta prática artística ocupa. Isso porque ao longo deste trabalho resgatamos a influência, permanência e influxo de diversos discursos religiosos em sua obra. Por um lado esse caminho que propus é, de certo modo, incontornável ao se tratar de religião na obra estudada, pois, por meio da mixagem desses símbolos o poeta inaugura e elenca os maiores pilares de sua edificação simbólica. Por outro, sem entender o que permite a conjugação dessa multidão de símbolos religiosos podemos singularizar sua construção poética. Talvez incorrendo no erro de julgá-lo candomblecista, ou umbandista, quando canta sobre Ogum ou constrói um antagonista/herói às imagens de Exu; julgá-lo cristão quando escreve sobre Jesus ou quando nos diz sobre o *sopro* da experiência; ou marxista quando escreve sobre Trotski e a luta de classes; ainda politeísta grego ou um adorador de dionísio quando escreve *Metaformose*; ou zen ou daoísta quando faz haicai e coloca a distração e o erro no lugar de algo semelhante a uma prática ascética intramundana e deixa transparecer seu deslumbramento sobre o *satori*, a iluminação súbita.

O lugar a que Leminski acessa toda essa fonte de símbolos é um: a poesia, a arte. E ainda, a poesia de contracultura, ele antes de tudo é um escritor, um poeta. Para além de todas as outras referências, é a tradição poética que ele se reporta. A tradição artística ocidental, que se forma na modernidade e cuja *visão de mundo* (no sentido de *ethos*), que é inaugurada e se mantém, é chamada por um nome nos exercícios teóricos que pretendem dar conta da abrangência deste fenômeno. E o nome é: romantismo.

Em *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*, o sociólogo Colin Campbell (2001) investe em tipologizar a *ética romântica* e seu exemplo ideal. Assim, os valores que compõem a ética romântica derivam de uma visão de mundo, que vai gerar, à imagem do protestantismo, outra predisposição de comportamento necessária para a formação do capitalismo. Se o protestantismo formava a disposição capitalista, da utilização racional do trabalho, o romantismo predispõe a modernidade ao consumo, a partir do devaneio e do desejo de aprimorar a sensibilidade individual.

O protestantismo e romantismo são algo além do que prefiguradores de produção e consumo, são visões de mundo que não necessariamente se acoplam com os movimentos que ajudam historicamente a gestar, os dois, entretanto, estão a formar as

condições dos pares dialógicos do capitalismo: produção e consumo. As características dessa visão de mundo romântica encontramos todas em Leminski: um culto ao gênio e à individualidade, como a revolta ao automatismo. A sociedade sendo considerada como algo negativo, que reduz a experiência humana, com ênfase na imaginação e no devaneio. Além de uma tendência à utopia geralmente direcionada ao passado e uma exaltação do sofrimento que advém da exclusão societária pela sua não adesão às dinâmicas sociais, que compõe as comunidades organizadas para a produção do modo de vida moderno.

Também Löwy & Sayre, em *Revolta e Melancolia: O romantismo na contramão da modernidade* (1995), tomam o romantismo como uma visão de mundo que nasce a partir da arte para fecundar diversos campos sociais. Eles, entretanto, partem de uma noção mais filosófica e menos sociológica e propõem um *conceito de romantismo*, considerando-o como anticapitalista em sua essência.

A despeito desta concordância que perpassa as duas obras, a de considerar o romantismo uma visão de mundo, tornando-o uma tendência de pensamento que pode ser mobilizada para identificar certas nuances dela em discursos culturais, à imagem das religiões ao que diz respeito à visão de mundo; Löwy & Sayre apresentam um contexto mais ideal, digamos, da proposta romântica. Por outro lado, Campbell toma uma atitude mais realista e genérica, no papel desta tradição de pensamento cultural na formação do individualismo de consumo que marca o capitalismo. Tomando essa idealização dos primeiros autores, conseguimos uma ideação romântica que elenca seus caracteres e permite, inclusive, que consideremos os pensamentos derivados como deturpação de seus princípios – no mesmo sentido quando dizemos que uma pessoa cristã não tem uma atitude cristã ao apostar na violência. Elencamos assim os valores que devem ser considerados românticos, e aquilo que não se deve, mesmo que o discurso apele ao individualismo. Deste modo os autores diferenciam o individualismo romântico do liberal:

O primeiro desses grandes valores (do romantismo) - embora quase sempre vivenciado sob o signo da perda - representa, pelo contrário, uma nova aquisição ou, pelo menos, um valor que só pode desabrochar plenamente em um contexto moderno. É a subjetividade do indivíduo, o desenvolvimento da riqueza do ego, em toda a profundidade e complexidade de sua afetividade, mas também em toda a liberdade de seu imaginário.

Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e à “pré-história” do capitalismo: o indivíduo “isolado” desenvolve-se com este e por causa dele. No entanto, tal postura constitui a origem de uma importante contradição na sociedade moderna porque esse mesmo

indivíduo criado por ela não consegue viver senão frustrado em seu âmago e acaba por se revoltar contra ela. A exaltação da subjetividade – considerada por engano como a característica fundamental do romantismo — é uma das formas que assume a resistência à reificação – o capitalismo suscita indivíduos independentes para preencher funções socioeconômicas; mas quando esses indivíduos agem como individualidades subjetivas explorando e desenvolvendo seu mundo interior, seus sentimentos particulares - entram em contradição com um universo baseado na padronização e reificação. E quando reclamam o livre exercício de sua faculdade de imaginação, esbarram na extrema platitude mercantilista do mundo engendrado pelas relações capitalistas. *Neste aspecto, o romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas.* Segue-se, portanto, que o “individualismo” dos românticos é essencialmente diferente do individualismo do liberalismo moderno. Essa diferença foi analisada com bastante sutileza por Georg Simmel: ele qualifica o primeiro como “individualismo qualitativo” para distingui-lo do “individualismo numérico” do século XVIII e do liberalismo inglês e o francês. O individualismo romântico coloca a ênfase no caráter único e incomparável de cada personalidade - (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 45 - comentário entre parêntesis e grifo nosso)

E é por isso que a visão de mundo romântica, cuja maior expressão se encontra na arte, se divide entre apocalípticos e integrados como nos diz Eco (2008) – e ambas as obras consideram que no *campo artístico integral* é hegemônica a visão de mundo romântica. O romantismo se constrói em contraposição à mentalidade da reprodutibilidade técnica, enquanto assiste às suas maiores obras serem eternamente mixadas em derivados pasteurizados de fácil fruição que apenas emanam o modo consumista de viver – o devaneio de ser e viver coisas sempre diferentes e sempre novas, algo só alcançado pela emulação a partir dos bens de consumo, ou seja, pelo usufruto comercial. Constrói-se assim toda sua revolta (moderna) à modernidade e sua nostalgia a um passado mítico, quando a *vida verdadeira* era possível, quando a aura ainda habitava a obra de arte, quando ainda transcendíamos a nós mesmos nas demais pessoas da comunidade.

Mas essa nostalgia utópica-mitológica também é um mirar para o futuro, e pode exemplificar mais uma vez sua crítica ao modo de produção que transforma as pessoas em autômatos, vendo a luta marxista como um horizonte (desde que encantada pela perspectiva utópica, como é no trotskismo). Neste primeiro poema temos o incômodo com a repetição gerada pelo modo de produção, no seguinte, a maciez onírica da utopia:

o barulho do serrote  
o barulho de quem lava roupa  
parecem o choro de quem chora  
uma vida pouca  
parece até que está na hora  
de levantar

e ver que a vida  
nunca vai ser outra

(LEMINSKI, 2013/1, p. 333)

en la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas

(LEMINSKI, 2013/1, p. 93)

No primeiro poema a vida regida pelo trabalho repetitivo, braçal, gera a revolta, gera o chamado ao levante, enquanto a segunda apresenta a luta quase como apenas mais um horizonte de sonho, de devaneio. “piedras / noches / poemas” evocam a boemia, a embriaguez recheada de retórica exaltada e sonho mobilizado pelo discurso utópico, estes elementos é o que centralizam e justificam a valoração positiva desta atitude no poema. Isto é, a luta de classes não é justificada pelos seus ganhos materiais, mas pelos oníricos, provenientes do devaneio. Ou seja, ao se lutar *já se ganha* um horizonte utópico, para além das relações de produção e consumo, ao lutar já se *vence* a luta. Como discutimos em torno do título “Distraídos Venceremos”, Leminski admira um jogo maior do que o ganho e a perda, um jogo que envolve a valoração da vida pela grandeza da experiência, por sua autenticidade e paixão. Inclusive a opção de escrever este poema em espanhol, com isso, não só remete às utopias latino-americanas, como lembra as paixões próprias que movem esses ditos, o modo de dizer propriamente dito. Como no poema cujo primeiro verso é *business man*, que discutimos na página 138 desta tese, em que o inglês é usado para trazer as paixões retóricas que mobilizam, a linguagem dos negócios contra a utopia-paraíso hippie de “strawberry fields forever”.

Resta-nos então, ao constatar que a obra de Leminski responde a uma tradição de pensamento artístico, pelo menos ao nível da visão de mundo, costurar como todas essas imagens poéticas que sugiro erguer a paixão como preocupação central são assimiladas com o substrato eminentemente romântico tão evidente na obra de Leminski. Mas costurar aqui indica não uma atitude deliberada de pesquisa, mas um reflexo de como os valores da visão de mundo romântica recolhem as demais ideias religiosas e fazem delas um re-aceso romântico ao sagrado, a partir de um mergulhar na vida profana. Nesse capítulo procurerei evidenciar como a noção de “poeta marginal” ou “poeta maldito” são inscritas enquanto uma continuidade à tradição

romântica e como a paixão já era um grande valor a essa tradição, tema assim herdado por Leminski. Também como a própria visão de mundo romântica traz uma valoração importante sobre o tema da paixão, no sentido mesmo corriqueiro de “desejo incontrolável” como marca de uma individualidade autêntica.

Voltando ao tema da continuidade traditiva romântica, em termos de visão de mundo, a própria contracultura em que Leminski se inscreve pode ser entendida como uma espécie de renascimento romântico, à medida que a figura do artista excluído da sociedade – intencionalmente ou não – ganha centralidade nesse movimento, a partir do momento em que se reatualiza esse mito. E como esse passado nostálgico a que a visão romântica coloca sua utopia é um passado encantado, os influxos desse pensamento tendem a operar um *reencantamento do mundo*, todavia, a partir da individualidade, ou seja, de modo pós-tradicional. E daí entra o recurso ao mito, com o qual iniciamos nossa problemática e ao qual Leminski se banha com plenitude:

Entre as estratégias românticas de reencantamento do mundo, o recurso ao mito ocupa um lugar à parte. Na interseção mágica entre religião, história, poesia, linguagem, filosofia, ele oferece um reservatório inesgotável de símbolos e alegorias, fantasmas e demônios, deuses e víboras. Existem múltiplas formas de utilizar esse perigoso tesouro: a referência poética ou literária aos mitos antigos, orientais ou populares; o estudo “erudito” - histórico, teológico ou filosófico - da mitologia; e a tentativa de criar um novo mito. Nos três casos, a perda de substância religiosa do mito — resultado da secularização moderna — transforma essa tentativa em uma figura profana do reencantamento, ou antes uma via não religiosa para voltar a encontrar o sagrado. (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 54 - 55)

Tudo o que foi discutido até agora cabe nessa chave de análise e caracteriza Leminski como filiado a essa visão de mundo que, de acordo com os autores, é hegemônica no meio da arte. O recurso ao mito para o reencantamento do mundo, uma nostalgia ao passado mítico, um culto à autenticidade transfigurado na obra em estudo num perspicaz elogio à experiência, que é responsável por tal autenticidade. Além de um protesto contra um individualismo quantitativo e à massificação emburrecedora e, um último ponto que não discutimos ainda que é emblemático: a exaltação do sofrimento.

Vimos no capítulo anterior que a nostalgia em Leminski recusa até mesmo os recursos modernos para tornar a morte menos doída existencialmente, enquanto se revolta contra a desimportância com que os aparelhos sociais que higienizam a morte ferem a vida provocando a pobreza narrativa. Além de, conforme também foi discutido,

o sujeito da experiência se mostra como um sujeito derrubado pelas circunstâncias. Isto é, mais plasmado pelo mundo do que fazendo o mundo dobrar-se às suas vontades.

Na seção seguinte abordaremos o tema do padecimento em que fica evidente o substrato romântico presente em sua poesia, que é também capitaneado pelo que discutimos até o momento. Gostaria de apontar ainda que há também um outro tronco temático em que não nos alongaremos, mas que também revela uma pertinência, que é a da paixão romântica propriamente dita, a vontade romântica que move os namoros, o casamento, o sexo.

O tema da paixão romântica na poesia de Paulo Leminski é explorado por uma dissertação de autoria de Gisele Mate (2013), intitulada *A paixão da linguagem e a linguagem da paixão: a poesia de Paulo Leminski*, no mestrado de literatura e crítica literária da PUC-SP, toda a análise feita pela autora contribui para o que está sendo defendido aqui. Na dissertação, Mate vai por dois caminhos, primeiro ela ressalta como em certos poemas o desejo (paixão) pela linguagem é representado de forma erótica, sexual, enquanto o poeta tem todo um tronco temático, em que aquilo que todas as coisas que dizem os amantes uns aos outros é posto em baila. O trocadilho ‘safado’ nesses poemas se coloca a favor da representação metafórica recorrente do desejo como algo faltante, que o encaixar do falo, tanto enquanto discurso quanto pênis, preenche momentaneamente na consumação da paixão pelo orgasmo. Tal concepção é defendida pela autora ao analisar o poema cujo primeiro verso é “A vagina vazia”<sup>22</sup> :

Para expor o desafio de estar apaixonado pela linguagem, o poeta cria um poema de aparência erótica, mas cujo objeto de desejo é o próprio texto, que escapa de seu criador tão logo se conclui. “A vagina vazia” é a expressão de um poeta seduzido pelas palavras e vencido por elas. Desmoronado no papel. O texto é a marca da experiência de criação somada à recepção, é o compartilhamento das engrenagens de produção de um poema. (MATE, 2013, p. 52)

Mate ainda argumenta que há todo um duplo sentido entre a erotização da língua e da amada lírica que permeia os poemas. Há uma confusão de destinatários, o próprio poema que ela analisa no trecho citado traz esta ambiguidade: a escrita é metáfora do sexo, ou sexo é metáfora da escrita? (veremos esse mesmo recurso na última seção com o tema do sofrimento) Por isso, o estilema erótico em Leminski é partícipe do estilema que chamamos de “a possessão do demônio linguagem”, mas que

22 Pode ser lida na nota 8 dos anexos (pag. 199)

não discutimos com clareza, pois à altura estávamos ocupados mais com o Catatau do que com a obra em poesia.

Há ainda algo que discutiremos na última seção desse capítulo a partir de outro estilema, que é a paixão, mas como conteúdo erótico, de desejo, de querer, que faz brilhar o indivíduo em sua sensibilidade, sendo parte constitutiva do horizonte romântico que existe no autor. Dessa maneira, conclui Mate, Leminski convida a leitora(o) ao gozo, no sentido de que o poema, antes de tudo, seja um encontro erótico, um encontro de desejos, mediado não pelo intelecto ou pelo espírito, mas pelo corpo. E a autora, de modo sagaz, faz da incidência da palavra no prazer corporal o próprio método de leitura que ela propõe. Assim, tanto o tema erótico quanto a metáfora da escrita e a escrita como metáfora do erótico se encontram e se misturam com o todo que já discutimos sobre a paixão. O encontro com o outro é também um encontro linguístico (em seu duplo sentido), e a sua valorização é a valorização daquilo que nos toca, daquilo que acontece conosco. Assim como o tema da dor que analisaremos a seguir.

#### 4.1 “TODO DANO É BENDITO”

Há na obra de Leminski certo enaltecimento da dor que o põe em relativa continuidade com o decadentismo. Um enaltecimento da própria dor, do sofrimento, que se coloca como um subtema ao tema da experiência, inclusive a partir de tons autobiográficos. Essa vertente hermenêutica da dor, põe a obra em contato comparativo com o romantismo histórico, inclusive encarnando um certo padecer pessoal, morrendo precocemente também (para os termos atuais), fruto de uma vida desregrada e apaixonada. Este tema em sua poesia não é propriamente melancólico, é como se o poeta se alegrasse – ao sentir, por exemplo, o teste de sua coragem – em passar pelas dificuldades que se impõe, de sentir os desafios que a vida propõe. No poema abaixo encontra-se talvez o coração desse estilema:

PRA QUE CARA FEIA?  
NA VIDA  
NINGUÉM PAGA MEIA.

Esse poema resume de forma importante o tratamento que Leminski dá ao tema da atitude frente à dor. É importante salientar que essa escolha de tratamento bem humorado não é uma diminuição da experiência, no sentido de minimizar o papel devastador do sofrimento. É, antes de tudo, uma aposta de gozar a vida apesar e através da dor, de ter o prazer da vida potencializado pela dor, algo que pode ser também exemplificado com uma frase que Alice Ruiz gosta de repetir em seus prefácios quando se refere a essa postura de Leminski: “perto do osso, a carne é mais gostosa”.

Esse dito resume, de certa maneira, a concepção clássica romântica do sofrimento como potencializador existencial. Porque ao sofrer de forma visceral, o indivíduo perde o medo dos pequenos constrangimentos sociais e aposta alto no jogo maior chamado vida. Um filme que ilustra isso de forma pungente, talvez em uma das mais altas alegorias desta perspectiva, é chamado *Y tu mamá también*, do Mexicano Alfonso Cuarón. Nele, uma mulher madura foge com dois adolescentes em uma viagem de automóvel para viverem aventuras sexuais (que se mostram insatisfatórias, os horizontes eróticos da mulher e dos garotos não se concatenam, porém eles vão). O narrador interrompe as cenas em que o carro desliza pela paisagem portanto a caravana incomum em busca do gozo, com narrações de como as pessoas foram mortas em acidentes de carro ou de forma violenta pelos trechos da rodovia em que passam, caracterizando o território como perigoso, onde se morre muitas pessoas. Mais além no filme, descobrimos que ela aceita ir com os jovens porque sofre de câncer, e seu marido ao invés de ficar ao seu lado, continua a traindo, e pior, a deixa saber que está sendo traída. O gosto amargo que fica na boca ao fim da exibição é que na proximidade da dor e da morte cresce a urgência de vida, a busca pelos prazeres e realizações. E também pela completa realização da subjetividade qualitativa que discutimos na seção anterior. É a essa perspectiva relacionada à dor que o longa-metragem é uma alegoria.

Voltando à poesia de Leminski, soma-se a essa abordagem da dor, o fato de que passam a ser mais frequentes o recurso ao material autobiográfico. Certos poemas se referem a momentos difíceis da vida de Leminski, uns de formas mais sutis, outros de formas viscerais (colocando a causa, a data, o fato). Para esses temas, a ficção, o sonho e a ‘sacada’ sagaz ficam de lado, e entra em cena o fato, a dor, o luto, mas *daquele acontecido*, não o de um inventado. Na dor, os episódios de sua vida viram material

poético, e isso diz muito sobre sua relação de importância e a costura que as noções que envolvem a valoração da dor têm em sua obra.

Ao ler sua obra completa, apesar da leveza, não se pensa de maneira alguma que Leminski não conheceu a dor, ele a conheceu profundamente. Sabemos também a partir de sua biografia, que ele sucumbiu perante a dor, morreu devastado, sem forças para lutar contra a doença do alcoolismo que o dominava, uma doença, aliás, que exige esforços hercúleos para se dominar. Tirar forças de onde depois de ter o filho morto por um câncer e do irmão cometer suicídio? Sua obra é um espólio de coragem, um legado de força e, apesar de tudo, de celebração da dor. Em seus trabalhos, em suas palavras que serão tomadas por inspiração de uma nação<sup>23</sup>, a mensagem é de coragem. Leminski encontra quando fala da dor os mais construtivos de seus impulsos. E assim, possui força perante a dor e aceita os termos da vida. Nesse sentido, encontramos em *Dor Elegante*, uma leveza trágica, porque, em certa medida, a dor é bendita.

um homem com uma dor  
é muito mais elegante  
caminha assim de lado  
como se chegando 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  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 59)

Ao ler a biografia de Leminski, podemos perceber que havia muito de uma postura autodestrutiva em seu comportamento, em seus poemas a escolha é outra, é de uma aceitação e celebração das intempéries da vida. É nesses momentos emocionais, de felicidade vigorosa ‘apesar de’, que o vento poético sopra em sua boemia.

#### hexagrama 65

Nenhuma dor pelo dano.  
Todo dano é bendito.

23 E se as ótimas vendas de Toda Poesia não bastarem, lembremos que “Dor Elegante”, em arranjo de Itamar Assumpção e cantado por Zélia Duncan já esteve na trilha da novela “Belíssima” (2005-2006), da Rede Globo, cerne da indústria cultural brasileira.

Do ano mais maligno  
nasce o dia mais bonito.

1 dia  
1 mês, 1  
ano.

/  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 340)

Começaremos neste momento a costurar os temas a partir da dor e do desejo pelas referências chinesas que discutimos no capítulo anterior. Esse é um exemplo de poema que cita o *I Jing*, sobre o qual o daoísmo (assim como o confucionismo) se edificou. O *I Jing*, como já dito, é uma obra sapiencial, fonte de conselhos oraculares que representam os momentos que um ser humano (e todos os demais seres) se revezam ao longo da existência. Ele é formado por 64 hexagramas, símbolos de organizações energéticas entre o sombrio e o luminoso, *yin* e *yang*. Leminski joga nesse poema com os matizes da dor existencial contra a beleza natural, ‘No ano mais maligno brota o dia mais bonito.’ É uma contraposição parecida com a que faz Augusto dos Anjos em seu célebre poema “A meu pai morto”, em que narra a beleza do dia em que seu pai morreu para depois fundir a dor da perda e a beleza da natureza. Ao colocar a dor como integrante de um dos movimentos da vida, acrescentando (como que de brincadeira) um hexagrama ao *I Jing*, o dia bonito é antes um aceno de compaixão, do não resumir toda a experiência pessoal à dor. É também uma forma de fazer o dano “bendito”, como se estivesse recebendo a graça da dor, ou ainda, narrando a dor como um *estado de graça*.

Mas, como dito, há ainda um elemento autobiográfico sutil aqui, pois há mais recorrências em sua poesia a esse que seria “o ano mais maligno”, 1987. O poema anterior foi publicado em seu livro póstumo *o ex-estranho*, em 1996, organizado por Alice Ruiz e Áurea Leminski, o livro contém uma seção chamada *parte de am/or*, e contém escritos em quatro mãos por Leminski e Alice. Lá encontramos o poema 1987, *tende piedade de nós*.

#### **1987, tende piedade de nós**

anos ímpares  
são anos vítimas  
anos sedentos  
de sangue e vingança  
todo gozo será punido  
e o deserto será nossa herança

anos ímpares

são sarampo ínguas cataporas  
bocas que praticam  
tacos e cacos de línguas  
lixos onde mora a memória

muda a regra, muda o mapa,  
muda toda a trajetória  
num ano ímpar,  
só não muda a nossa história

1987  
(LEMINSKI & RUIZ, 2013/1, p. 258)

Em outro poema, esse do livro *la vie en close* há a referência a um episódio particular deste ano tido trágico:

**sete dias na vida de uma luz**

durante sete noites  
uma luz transformou  
a dor em dia  
uma luz que eu não sabia  
se vinha comigo  
ou nascia sozinha

durante sete dias  
uma luz brilhou  
na ala dos queimados  
queimou a dor  
queimou a falta  
queimou tudo  
que precisava ser cauterizado

milagre além do pecado  
que sentido pode ter  
mais significado?

*Hospital S. Vicente  
Ala dos Queimados  
Curitiba, outubro de 1987*

(LEMINSKI, 2013/1, p. 258)

O que caracteriza enfim esse “ano mais maligno”, o que aconteceu em 1987, tomados poeticamente por castigo divino (herdando-se o deserto ao invés do vento, fazendo referência a Provérbios 11:29 no primeiro poema, e considerando como expiação dos pecados no segundo)? E qual a circunstância da permanência do poeta na Ala dos Queimados do Hospital S. Vicente, outubro, em Curitiba?

Resumindo, Pedro Leminski, seu irmão caçula, no fim de 1986 cometera suicídio, e Paulo Leminski sofreu o último golpe do destino. Ao longo do ano ele se entrega sem reservas à bebida e vê sua vida entrar em parafuso. Em decorrência disso, em uma noite de embriaguez tenta cauterizar com ácido uma verruga no pênis, fruto de uma DST, só que ele deixa o vidro cair e queima toda a região da virilha.

Mais do que responder a essa simples pergunta biográfica, queremos perceber como o tema autobiográfico permeia a poesia de Leminski e por quais razões ele a elege como constituinte de seu estilo. Embora haja momentos de alegrias extremas, que são referenciadas em seus poemas, como o relacionamento com Alice Ruiz, o nascimento de seus filhos e a atividade da escrita. O tema da dor toma conta de suas recorrências ao recurso autobiográfico exato, de eventos reconhecíveis em sua biografia. Mas mesmo no sentido de celebração de alegrias domésticas, felicidade conjugal, nascimento de filhos, também o recurso autobiográfico vem com a missão de trazer grandeza à experiência, à vida. Entretanto, com a tendência de maior localização (as referências a Alice, os contatos com pessoas, aparecem de modo mais rarefeito, enquanto há uma maior busca por referência às passagens da dor, como no poema acima, que deixa ao leitor inferir os acontecimentos, contendo local e data, à iluminação da consciência perante a dor) os poemas das passagens de dor têm maior esteio na experiência, a dor atua como uma espécie de autoridade perante seu tema central, a vida nos termos que tratamos anteriormente.

Ao lermos o texto dedicado ao irmão que escreveu podemos perceber como a argumentação vai no sentido de que se sucumbir à dor pode ser interpretado como um sinal de sensibilidade poética elevada:

Meu irmão, que escolheu partir esta terça-feira, era, sobretudo, um poeta. Dos poetas sempre foi forte nele uma recusa de viver a vida comum, os dias comuns, as tarefas comuns, a mecânica banalidade do dia-a-dia burguês. Infenso a toda disciplina, sua paixão era a natureza. Marumbinista da fase áurea do marumbinismo, era alpinista e estar com ele num acampamento no meio do mato era como estar com um chefe de escoteiros. “Escoteiro” era seu apelido na “Serra”, como diziam os marumbinistas dos anos 60, para designar aquele verde viver à sombra do Marumbi. Tinha alguma coisa de colono polaco e alguma coisa de índio. Jamais aceitou o mundo moderno, o mundo do salário, dos horários, dos compromissos inadiáveis. Sempre foi rebelde a tudo, à escola, à autoridade, à ordem dos outros. Nos anos 60, viveu intensamente toda a margem e toda exceção. Era muito hábil com as mãos, um verdadeiro artista, capaz de muitos artesanatos, capacidade que jamais quis colocar no mercado. Era músico e compositor.

Foi meu único professor de violão.  
Na passagem dos anos 60 para os 70, fizemos muitas composições juntos.  
Entre elas, a “Oração dos suicidas” que a Blindagem gravou em seu LP.  
A primeira parte, letra e música, é toda dele.  
Pedro fez ainda inúmeras outras canções que trago na memória, algumas da  
mais absoluta pureza lírica.  
A vida é demais para os poetas.  
Sobretudo para os melhores.  
Pedro, quando queria e quando podia, era dos melhores.  
(LEMINSKI in VAZ, 2001, p. 324)

Sabemos como os obituários aglutinam os valores sociais de uma certa comunidade e procuram dar sentido aos vivos sobre a perda que sofreram e a vida que se acabou. O suicídio aqui é defendido como uma prova de sua grandeza e não o contrário. Destes princípios que davam sentido à vida dos irmãos Leminski e de seu meio social, vem em parte a valorização da dor e da morte. Benjamin (2013) vai nos dizer em *O narrador* que a autoridade de uma narrativa, de uma experiência de vida, vem da morte, do momento da morte, além daqueles momentos de falência em que o vislumbre da morte pode ser visto. Isso porque a morte e a dor autorizam aquilo que precisa ser dito, quem sofre e morre encerra em si a experiência sobre a vida, tem o que contar sobre ela. Agora, para além dessa hermenêutica que já exploramos, o suicídio e o descuido decadente também ganham nesse subtema eminentemente romântico um lugar privilegiado.

Diria que, em Leminski, esse tema vem como um lembrete ao leitor da precariedade da vida, de que se morrerá, de que não há jogos válidos senão os maiores, os existenciais, e que não se deve aborrecer jogando a vida fora (com a mentalidade burguesa) pensando-se em termos de meios para fins. “Lembre-se: Quem não vive / tem medo da morte // Lembre-se: Chavão abre porta grande”, vai cantar seu parceiro Itamar Assumpção.

Byung-Chul Han (2021), filósofo que tem se constituído em sua crítica ao modo de vida no capitalismo tardio, traz um conceito que facilita o dizer sobre como o entregar-se aos desejos, ao ócio, ao lúdico e à religião difere-se do sempre procurar brechas para a produção que contemplem todo o tempo do indivíduo. Faz isso em seu livro “O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente”, e a palavra que traz é: *soberania*.

O conceito que resgata de Georges Bataille e de Johan Huizinga consegue unir diversos pontos de nossa argumentação, que são recolhidos em direção da paixão como desejo, e deixa mais nítida a escolha e o tratamento de diversos temas de Leminski.

Desde a valorização da vida, a aceitação da morte, a aposta no desejo e na paixão e, por fim, a opção por soberania diante da mentalidade castrada capitalista que, segundo ele, opera uma chantagem existencial com o medo da morte e o do sofrimento como motivo para os indivíduos se tornarem cada vez mais dependentes do dinheiro:

O jogo forte cujo princípio é a soberania, não convém à sociedade de produção, orientada ao útil, ao desempenho e à eficiência e que professa como valor absoluto a mera vida, a sobrevivência, o continuar a viver de modo saudável. O jogo forte suprassume a economia do trabalho e da produção. A morte não é prejuízo, nem fracasso, mas uma expressão de manifesta vivacidade, força e prazer.

A sociedade da produção é dominada pelo medo da morte. O capital opera como uma garantia contra a morte. (...)

Bataille pressupõe haver atrás da coação de acumulação o medo da morte: “um industrial rico riria ou responderia com cortês encolher de ombros se disséssemos que a verdade de um poema é soberana forte, completa e inteiramente, em comparação com seu pacote de ações cuja verdade fraca é feita de medo e subjugada ao mundo do trabalho – dessa degradação universal que o temor da morte oferece”. (HAN, 2012, p. 82-83)

E é por esse motivo, por ser um movimento que é soberano - ao ponto de estar para além da chantagem de entrega ao sistema de produção e consumo a partir do medo da morte - que a metáfora mais recorrente para a escrita é o naufrágio. A poesia em Leminski é o lugar do risco, da entrega, e, portanto, da soberania. Com o tema autobiográfico da poesia Leminski põe em foco outro tema, o da soberania, o dos jogos maiores existenciais e convida seus leitores a se colocarem em risco em nome de seus maiores desejos, afinal, “na vida / ninguém paga meia”.

Há, portanto, um mérito na valorização romântica da dor e da morte, mas devemos ressaltar que há certa ambiguidade quando essa valorização chega ao suicídio e ao abuso de álcool e drogas. Apesar de compactuar com a visão de mundo romântica, não posso deixar de ressaltar que o álcool e as drogas também são partes do sistema, para usar o jargão contracultural, e é muito conveniente para o *status quo* que aqueles que portem as utopias que se realizam por gozo e não por abnegação, sejam tentados a se afundar nas drogas e a se suicidarem. Até porque, “o pauloleminski / é um cachorrolouco / que deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique / senão é bem capaz / o filhodaputa / de fazer chover / em nosso piquenique” (LEMINSKI, 2013/1, p/ 103).

Ao artista frente à corda eu sugeriria que aguardassem os linchadores com as tochas, deixassem a eles a tarefa. Mas, se por um lado, o suicídio e o vício não devem ser valorizados como sintomas do individualismo qualitativo, pela prudência de não

tornar o meio da arte extremamente (e convenientemente) tóxico; por outro o peso da falência existencial que leva a esse caminho não deve cair inteiramente sobre a pessoa. Não podemos pensar que é fácil vencer o abandono e a falência material apenas com a força do ideário romântico. Se lermos que a falta de integralização de pessoas altamente sensíveis, como Pedro Leminski aparentava ser, representa um direcionamento social que tende a sempre triturar os corações e mentes em prol de um sistema de alta competitividade, em que o ser humano é reduzido à suas funções específicas e medido pelo valor que ganha ao fim do mês, se tornando refém dos jogos menores da produção e do consumo.

Frente a isso Paulo Leminski não abandona seu irmão-poeta e o considera caído em combate, uma queda que também o fere de morte e que ele vai curar na ala dos queimados, em que “queima tudo que precisa ser cauterizado”. Ou ainda, em clima trágico no poema *Hexagrama 65*, ao perceber a beleza natural em meio a tanta dor e evocar a natureza, a paixão de seu irmão. Nesse estilema encontramos então o romantismo na valorização da dor a partir da recorrência autobiográfica, uma pitada de daoísmo na aceitação dos golpes do destino, a mistura disso traz, ainda, de forma arquetípica em seu eu-lírico a imagem de Jesus Cristo como o *curador ferido*, aquele que pela sua morte dolorosa, salva. É através da dor que Leminski potencializa sua conciliação com a vida, mesmo que trágica, e essa conciliação são os próprios poemas, ao mesmo tempo em que justifica a conciliação do eu-lírico que sofreu, com a vida que, em seus influxos, gerou a dor:

#### **último aviso**

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

tinha que ser dor e dor  
esse processo de crescer

tinha que vir dobrado  
esse medo de não ser

tinha que ser mistério  
esse meu modo de desaparecer

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

quem sabe ainda não acabei de escrever  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 224)

Ainda um exemplo de como esse estilema é corajoso e pode ser terno é o haikai:

verde a árvore caída  
vira amarelo  
a última vez na vida  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 118)

Segundo Vaz (2001, p. 275) esse poema foi escrito para a morte da árvore favorita de seu filho Miguel, um ano após a morte do mesmo por um câncer. E por ter história, há um certo constrangimento diante do poema, de todos esses poemas. Contudo, um constrangimento maior surge desse: é impossível dizer qualquer coisa diante dele sem cair na banalidade, na futilidade, na frivolidade, a que toda essa seção beira por se aventurar comentar tamanha autoridade perante a dor. Esse cerrar os lábios (mistério), diante da experiência da dor, reafirma a autoridade da qual nascem as histórias. E é aí que encontramos o recolhimento do estilema para o tema central que viemos discutindo.

#### 4.2 “NUM NAUFRÁGIO CLANDESTINO”: PAIXÃO COMO DESEJO

Por último deixamos o lugar-comum, as associações imediatas, que como diz o autor, é o *verdadeiramente extraordinário*, que é, por fim, paixão no significado corrente que a usamos, como desejo acentuado, amor a uma atividade, uma pessoa, um sonho, um discurso. Um desejo exigente daquilo que falta e a celebração dessa função de faltar e de querer o que se falta. Como vimos, todos os demais componentes de estilo conjugam outros possíveis entendimentos do tema da paixão. Porém, essa condição nuançada, que se faz ao longo de seus poemas, serve para mostrar outras faces do conhecido para, desta forma, jogar a potência do valor-paixão (como querer) acima das demais preocupações, como uma maneira de tornar o tema da paixão algo *último*.

E esse recolhimento de sentido não fica restrito à tradição romântica, culturalmente falando. Ao contrário, alça voos cada vez mais profundos que forma a partir do corpo de sua poesia, algo como uma *arqueologia da paixão*. Isto é, faz parte do projeto poético do autor o *reencantamento do mundo* a partir do pivô que escolhemos chamar de *paixão*, esse ponto ao qual toda sua poesia faz o recolhimento de

sentido. E para levar a cabo seu projeto, nada melhor do que recorrer aos mitos e os ir tocando com os maços de vida, trazendo-os para a fricção com as mentalidades individuais através da poesia.

Assim, com Leminski, temos acesso aos gregos, aos africanos, aos hebreus, aos cristãos, aos daoístas, aos zen-budistas, aos egípcios, aos ameríndios, à cultura letrada europeia e à cultura oral brasileira, recolhendo em todas as culturas o que podemos chamar de as *metamorfoses da paixão*. A paixão, o desejo, a vontade e toda a autenticidade que brota dela é algo acima de qualquer justificativa. “Pra que porquê?”, vai falar recorrentemente o poeta quando diz sobre poesia. Poesia para ele é um *inutensílio*, uma paixão e como todos os grandes jogos da vida, não precisa de justificação.

Dessa forma o tema da paixão é trabalhado por Leminski também de forma encarnada, pessoal, autorreferente, pautando-se em uma sinceridade pessoal: a morte, a alegria de viver e a paixão pela poesia (alegoria de tudo aquilo que nos anima, nos sopra, nos move) são os temas que o recurso autobiográfico são acessados. Leminski canta, como também já vimos em outros momentos deste trabalho, o querer ser (como) o outro, e nesse querer, na busca nunca satisfeita de uma fantasia, se concretiza ser quem ele realmente é. Discutamos a partir dos dois exemplos subsequentes:

*de como  
o polaco jan korneziowsky  
botou a persona/fantasia  
de joseph conrad  
e virou lord jim/childe harold*

um dia desses quero ser  
um grande poeta inglês  
do século passado  
dizer  
ó céu ó mar ó clã ó destino  
lutar na índia em 1866  
e sumir num naufrágio clandestino  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 31)

A banalidade do desejo é tema deste poema, que também traz elementos recorrentes já enumerados, como a valorização da morte estúpida e desimportante. Mas a expressão “um dia desses” e “naufrágio clandestino” abrem, em seu espelho de abrir/fechar o poema, algo como a pequenez dos querereres maiores. Querer “um dia desses” ser um grande poeta inglês, que por sua vez multiplica suas

“personas/fantasia” em seus querereres sem porquê, é fazer de sua própria vida um naufrágio clandestino. A falência heroica para nada, senão ir em busca do desejo, da fantasia, da paixão.

Neste mesmo sentido:

eu queria tanto  
ser um poeta maldito  
a massa sofrendo  
enquanto eu profundo medito

eu queria tanto  
ser um poeta social  
rosto queimado  
pelo hálito das multidões

em vez  
olha eu aqui  
pondo sal  
nesta sopa rala  
que mal vai dar pra dois  
(LEMISNKI, 2013/1, p.92)

O poema brinca com os mesmos matizes do anterior, o desejo por reviver as paixões poéticas do passado e uma certa frustração de não se alcançar a grandeza. Só que há alguma grandeza oculta nesses poemas que justifica o desejo: sua própria existência. Apesar de não alcançar seus objetivos, esses poemas são odes ao próprio desejo poético, a própria pretensão, que por si só pode ser considerada elevada ao ponto de que, mesmo frustrada, ela merece ser cantada. Um desejo que, de tão superior, não precisa nem ser realizado para ser grande. Nesse viés uma questão estilística comentada por Adalberto Müller neste poema nos é bastante útil para o que se coloca em discussão, diz ele:

Em primeiro lugar a comunicação imediata do poema fala sobre questões candentes dentro do universo e da vida literária dos anos 70: o poeta se vê, por um lado, atraído pela poesia de autores que Verlaine chamou de *maudits*, pela “torre de marfim” e pelo esoterismo estético do simbolismo e seus desdobramentos no século XX; por outro, vê-se também atraído pela poesia social, de cunho participante, influenciada tanto pelo romantismo de Hugo quanto pelos ideais socialistas. Mas a questão é mais complexa, e não pode ser entendida apenas em termos de oposições entre poesia “maldita” x poesia “social”. Nos anos 70, esses termos adquirem conotações bem específicas no cenário literário brasileiro, diferentes, por exemplo, do embate entre os concretistas e Ferreira Gullar, ao longo da década anterior. Como demonstrou Flora Süssekind, a literatura pós-64 está profundamente dividida entre duas “trilhas”: “de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas”, naturalismo esse que na maioria das vezes se transformava no palco de resistência

política ao regime militar, “de outro lado”, anota Flora Süssekind, “a literatura do eu dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico geracional.” É para esta última que aponta a estrofe final do poema, que, realizando uma *Aufhebung* coloquial das posições antitéticas expressas nas duas estrofes iniciais, nos projeta para o domínio da situação cotidiana, devolvendo o poeta (e a poesia) a um espaço de intimidade (e precariedade), no qual as condições materiais (esta “sopa rala”) põem em causa a discussão estética. No contexto do poema, a afirmação do precário (a “sopa rala”) também aponta para a própria condição da poesia na sociedade do capitalismo tardio. A poesia é o “inutensílio”, e revela, na obra de Leminski, sob a máscara da ironia, a consciência de uma fragilidade: mal dá pra dois. (MÜLLER in SANDMAN, 2010, p. 14-15)

Apesar da ironia, quando lemos a última estrofe do poema tendo em mente a “poesia do eu”, a que Müller defende que o poeta se refere, se inscrevendo nela ao lado de, por exemplo, de Ana Cristina César, e o próprio Jack Kerouac que já abordamos, e caindo nela como algo indesejado, o poema guarda ainda outra abertura: A realização do mito romântico, ou da paixão impossível. E nesse sentido o poema é triunfante, pois, se o lermos sob o signo de *incenso fosse música* (2013/1, p. 228), que já discutimos, e que diz “isso de querer / ser exatamente aquilo / que a gente é / ainda vai / nos levar além”, podemos considerá-lo seu duplo luminoso. Vê-se nos poemas que estamos tratando aqui que há uma certa melancolia de querer ser como os grandes poetas do passado, e de se encontrar ‘pondo sal nesta sopa rala’ da poesia do eu. Porém, se tomarmos a antítese do *incenso fosse música* – um poema-slogan que é quase como um grito de guerra e por isso possui *força moral* – podemos enxergar a situação inversa: sendo, a partir do querer, o que se é (fantasiando com heroísmos poéticos) abre-se a seara poética original, que no fim das contas é o que todo grande poeta busca. Leminski através da biografia que escreveu de Basho, destaca o conselho que ele costumava dar aos seus alunos de poesia um conselho que certamente Leminski nunca deixou de seguir: “não siga os antigos, procure o que eles procuraram” (BASHO in LEMINSKI, 2013/2, p. 109).

Assim há toda uma nostalgia que marca sua visão romântica, mas que não se esgota em pura nostalgia, porque é a partir dela (e do superior querer da individualidade qualitativa) que há um salto e um ganho em autenticidade. A nostalgia como revolta ao agora. Portanto, é esse o *naufrágio clandestino*, o naufrágio do querer, do desejar, do apaixonar-se por poesia. E todo padecer, aceito com orgulho, que envolve esse ato no contexto do capitalismo tardio.

Considero esse termo, *naufrágio clandestino*, como alegórico desses influxos de queda social a partir da paixão pela poesia. Assim como não se pode proibir o suicídio,

não existe naufrágio clandestino, existem embarcações clandestinas, mas não há como permitir ou não um naufrágio. Um naufrágio é algo, poderíamos dizer, além do bem e do mal, para além da permissão e da proibição. E a qualificação nesse contexto de clandestino a um naufrágio, indica uma esfera que não faz nenhum sentido a intervenção dos meios de controle sociais na vida do indivíduo, um naufrágio é um naufrágio.

Há uma certa recorrência da metáfora de naufrágio como poesia, pelo menos no livro *Distraídos Venceremos: Em aviso aos naufragos* (2013/1, p. 175)<sup>24</sup> se comenta a natureza da poesia contida do livro, sua inutilidade, ao dizer que aquela página “não nasceu para ser lida”, só que ela nasceu, continua o poema, para ser praia, Nilo, porto e água ancestral, “vai ter que ser traduzida, / para o símbolo, para o sânscrito” e, depois desse retorno ancestral, arquetípico, arqueológico, “vai ter que dizer bom-dia / ao que só se diz ao pé do ouvido”, vai participar da intimidade de alguém, vai ser como uma “pedra na vidraça” de algum sentido oculto por um fino véu, e então arremata: “*Não é assim que é a vida?*”. Em *iceberg* (2013/1, p. 181) o título refere-se àquele que é o lugar-comum de choque para afundar navios, o tema do poema é o violar da forma fixa do haikai pelos impulsos apaixonados da poesia. O poema também termina com “Sim, inverno, *estamos vivos.*”. E assim chegamos, ao poema abaixo, em um neologismo que consagra essa metáfora de queda perante a paixão pela poesia, onde se é inteiramente regido pelas metamorfoses da vida: *náugrafo*.

#### **o náufrago náugrafo**

a letra A a  
funda no A  
tlântico  
e pacífico com  
templo e luta  
entre a rápida letra  
e o oceano  
lento  
  
assim  
fundo e me afundo  
de todos os naufragos  
náugrafo

24 “Esta página, por exemplo, / não nasceu para ser lida. / Nasceu para ser pálida, / um mero plágio de Iliada, / 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?”

o naufrago  
mais  
profundo  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 194)

É interessante que o poema seguinte na sequência de *Distraídos Venceremos* chame-se *bem no fundo* (2013/1, p. 195)<sup>25</sup>, e a sequência entre as temáticas tenha o poder de potencializar o recurso dos dois primeiros versos do poema, que dizem “no fundo, no fundo, / bem lá no fundo”, que quando lidos rápido podem dar a impressão de serem apenas recursos retóricos que poderiam ser substituídos, por exemplo, por ‘na verdade’. O poema traz ainda a noção de profundidade, como alguém que se a-funda pelos problemas da vida e que tem a queda anti-vida de querer que eles sejam “resolvidos por decreto”, de modo que não se *padeça* por eles, mas, assim como em outro poema, afirma que “só o erro tem vez”, aqui o eu-lírico descobre que “problemas não se resolvem”.

Destacando a recorrência da metáfora entendemos que: primeiro a poesia acontece na mesma lógica da vida; depois um objetivo estilístico, respeitar a forma do haicai, é naufragado por chocar-se com o iceberg chamado “estamos vivos”; no poema seguinte o naufrágio aparece como autoridade para o fundar, para o movimento cultural inaugural letrado, e a palavra “a fundo” ganha outros matizes, algo como deixar de ser quem se é, para no poema subsequente no livro retomar a metáfora de profundidade com o tema banal de ‘problemas da vida’, ‘questões pessoais’ que é de fato aquelas situações que têm o poder de liquidar qualquer um.

Assim, na metáfora recorrente do naufrágio, poesia e vida são conjugados pelo seguinte processo: 1) há um resgate autobiográfico, algo como um diário poético/sentimental da lida com a palavra poética; 2) o poema é provocado pela vida, é como se a poesia fosse um estado particular do elemento geral ‘vida’, uma metonímia da vida que a governa; diante dela, a poesia se justifica e aceita-se a tragédia, o naufrágio produzido por ela; 3) a poesia está ligada ao sofrimento, o naufrágio é também pessoal, é a falência, a queda, que se dá pelo entregar-se ao mar (*se trans for mar*), ao ser suplantado por ele. O mar também como metáfora de insegurança, contraposto à terra, ao ‘porto seguro’.

25 “no fundo, no fundo, / bem lá no fundo, / a gente gostaria / de ver nossos problemas / resolvidos por decreto // a partir desta data, / aquela mágoa sem remédio / é considerada nula / e sobre ela – silêncio perpétuo // extinto por lei todo o remorso, / maldito seja quem olhar pra trás, / lá pra trás não há nada, / e nada mais // mas problemas não se resolvem, / problemas tem família grande, / e aos domingos saem todos para passear / o problema, sua senhora / e outros pequenos probleminhas”

A poesia ganha centralidade nessa escolha justamente porque o tratamento do tema se faz pela autobiografia. Contudo, no enclave ‘paixão pela poesia’, a poesia é justificada pela paixão, e o desejo pela poesia é autorizado pela paixão, que é governado pela vida. É pela paixão que se naufraga, que se cai. O desejo pela poesia envolve, portanto, “morrer num naufrágio clandestino” e esse processo que faz de um tema aparentemente particular, como a metáfora do naufrágio, o recolhimento de sentido para o *lugar* de sua poesia, para a *paixão*. Tal perspectiva é um dos meios em que o desejo é colocado também como uma das polissemias da paixão. Ou seja, o sempre naufrágio do desejo como sua suprema dignidade ante a experiência.

Isso diz muito sobre o centro de seu estilo, das suas aspirações, da aposta poética que faz na paixão, que é engrandecida quando notamos os demais recolhimentos de sentido na mesma direção. Mas, se estamos conjugando o tema dentro do pensamento religioso é necessário um passo além. Se concordamos que aqui mora aquilo que chamamos religião, a preocupação última do autor, há de se pensar nesse matiz do querer, do desejo, da paixão, como *simbólico*, no sentido forte de Tillich (1985) de comunicar aquilo que nos é condicionado com o incondicionado (e injustificável) da paixão.

Quando Leminski coloca o querer, o desejo, a paixão, nesse lugar acima do bem e do mal, sem precisar de justificção, tendo como alegoria autobiográfica o papel da poesia em sua vida, ao lado da alegria pelo gol, do orgasmo, dos estados de graça, da possessão demoníaca, etc, ele também coloca a paixão em um lugar incondicionado, religioso. Para entender como isso acontece é preciso uma última reflexão a partir de um teórico da religião, que faz a mesma opção em sua teoria, assim como Leminski em sua poesia. Por processos diferentes, a partir do que chamou de teopoética, Rubem Alves apresenta conclusões extremamente consonantes com as de Paulo Leminski. Há todo um processo de valorização do desejo, do fantasioso, do ilusório, enquanto o autor faz uma crítica à mentalidade realista que rege as instituições. Isso porque, repleta de objetivismo, entramos na pequenez de uma existência pautada em meios para fins, algo análogo do que Walter Benjamin chama de pobreza narrativa. Por isso, a teologia de Rubem Alves também pode ser lida como romântica, no sentido de se revoltar contra o individualismo numérico em prol do individualismo qualitativo.

Rubem Alves, assim como Paulo Leminski, valoriza a atividade humana, não pelo ganho racional de suas prerrogativas, mas pela grandeza existencial que nutre de vida, sonho e brilho os olhos dos indivíduos. O autor valoriza suas atividades pelo seu

encantamento, pela religião e pela poesia: o ser humano faz apostas maiores, expressa suas últimas preocupações. E mais, cria um meio ambiente que vai transformando a realidade em direção àquela utopia, um caminho sempre frustrado pelo princípio de realidade, mas cujas mudanças não cessam de acontecer e criar novas realidades, antes inimagináveis. É pelo desejo, pela fantasia, que sopra o vento do espírito.

Rubem Alves postula que religião é o imperar do desejo perante a realidade, levando o ser humano a buscar, a se realizar.

O desejo é um sintoma de ausência. Não se tem saudade do agora; tem-se saudade do que já veio ou do que ainda vem. Não se tem saudade de uma pessoa amada que está presente; tem-se saudade dos que se acham ausentes. Se a consciência fosse totalmente objetiva, a saudade seria impossível, como seria impossível planejar o restabelecimento de uma presença perdida. Os símbolos expressivos que surgem do desejo são confissões de ausência, negações do real como ele é imediatamente dado, e afirmações do objetivo da ação: o ausente precisa tornar-se presente. (ALVES, 1984, p. 162)

Alves apropria-se das críticas da religião que as consideram como ilusão (“O Suspiro dos oprimidos” é como se chama a obra em questão) e concorda com Marx e Freud. Apesar disso, “ilusão”, “fantasia” e “fruto do desejo” tem uma valoração positiva para o autor, como uma expressão superior do ser humano. Consideremos religião, poesia, fantasia como ilusões, e é por serem ilusões que são desejáveis. Considerar a religião como *presença da ausência* é valorar todos os influxos de imaginação sobre o sagrado a partir da vida, da realização e da reafirmação da vontade individual sobre o próprio imaginário daqueles que creem, daqueles que têm fantasias existenciais fortes. É realizar-se existencialmente. E é nesse sentido que podemos considerar religioso o desejo em Paulo Leminski, sagrado, em outras palavras.

## CONCLUSÃO

Propor que a religião expressa na obra de Paulo Leminski se organiza em um valor que julgamos que seja melhor expresso pela palavra *paixão*, cuja etimologia e as várias hermenêuticas filosóficas, teológicas e poéticas contemplam a construção do estilo do poeta, não deve ser confundido com fechar a obra. Ofereço neste trabalho um exercício de leitura informada que pode abrir trilhas para o navegar através das próprias leituras individuais. Além disso, uma análise cuidadosa dos processos significantes que têm o poder de mobilizar os leitores para certos campos do sentido e suas tendências de recolhimento para esse ponto comum de entrega à vida, de abdicação de governar os caminhos que se toma.

Isso foi feito, ao longo do trabalho, pelo estudo das referências, pela análise do vocabulário, dos jogos poéticos ao passo que as leituras foram autorizadas por sua *recorrência* nos processos na obra, como orienta Umberto Eco para que se proceda. A conclusão, portanto, é fruto de tal processo, resumo e condensação dele, ao mesmo tempo que pretendo nela apontar para pontos de tensão irresolutos que a obra desperte e que possam servir como catalisadores para pensar poesia, religião e sociedade, tanto a partir da obra quanto da fricção entre obra e leitores ou ainda comunidade.

Muitas questões societárias modificaram-se radicalmente em 2022, relativamente aos temas que mais provocavam Paulo Leminski: a instauração absoluta da virtualidade no cotidiano, que cativam corações e mentes em seus processos repetitivos e aumentam, assim, a pequenez das mentalidades. Também a superinflação da individualidade numérica, regulada pelas opções de consumo (não existenciais) que dominam e estimulam a incessante opinião e escolha entre o que se ‘curte’ e o que merece ser ignorado. Isso tem como consequência mais nefasta a inauguração do fascismo eleito – calcado em notícias falsas; deformação egóica da percepção de mundo – no sentido de que a informação oferecida individualmente leva a pessoa a ter contato apenas com aqueles temas que já a ocupam. Outro tema provocante em Leminski é fim da vigência da contracultura transformada pela indústria cultural em mais uma de suas modalidades identitárias; o fim do erotismo, substituído pela pornografia, diminuindo as conquistas românticas pelo jogo social, transformando a amizade e o amor cada vez mais em processos sociais dominados pela lógica de produção, de meios para fins. Podemos assim elencar o exponencial crescimento de muitas questões críticas suscitadas pela poesia de Leminski.

Por mais que muitos dos padrões de comportamento que o poeta propõe são criticáveis quando adotados em 2022, em que o domínio da individualidade numérica e o desejo objetivado no consumo se tornaram quase absolutos, a poesia de Leminski traz caminhos de realização que podem aumentar o repertório narrativo e levar o indivíduo a abster-se dos prazeres produzidos em escala industrial e procurar, a partir da superação do medo da morte, os jogos maiores em que têm o poder de tornar os seres humanos soberanos. Embora possa parecer a quase todos que não há motivo para empreender qualquer busca nesse sentido, trazer a paixão como um horizonte religioso implica entregar-se ao desconhecido, ao acaso, ao outro, a abdicar-se de se autogovernar em nome dos valores vigentes, mesmo que não possamos mais atuar com simplicidade diante de tanta informação.

Tendo em mãos uma obra construída em prol de se gerar experiências com diversas emanções da paixão, do espírito, da condução pelo caminho que tudo encaminha, pode-se conquistar reinos interiores de liberdade que antes poderiam até mesmo ser desconhecidos pelos leitores. Neste sentido sua obra tem um papel utópico e profético, mesmo habitando o campo artístico, e é aqui que, ao contrário, encontramos um papel de arte como religião nesses desdobramentos tardios do romantismo.

Tentamos, neste trabalho, apresentar uma análise sistematizada a partir do que de religioso há na obra de Paulo Leminski. O material produzido, todavia, não se apresenta como um tema entre outros na obra do poeta, mas aparece como seu cerne, seu coração pulsante. Percebendo isso, foi nosso papel organizar esses encadeamentos de ideias para demonstrar como há um dizer religioso orgânico no poeta, e ao que ele indica, ou melhor, profetiza. E mais, demonstrar que Leminski nos apresenta uma obra religiosa. Dito isso, cabe então elencar a maneira como a estrutura poética espelha uma certa estrutura religiosa em sua obra:

- Há um elemento profético que permeia a poesia de Paulo Leminski e que diz respeito à chegada de um novo tempo, esse novo tempo se caracteriza principalmente por um mote corriqueiro no âmbito da Nova Era que é a *mudança de percepção*. Como um partícipe do movimento contracultural, da chamada poesia marginal, irmanada a outros movimentos mais conhecidos de fonte norte-americana, como a literatura beatnik e o movimento hippie, Leminski corresponde a seu tempo e a seu meio cultural e assim podemos localizar sua proposta estético-religiosa como Nova Era. Esse tempo que está chegando ou já chegou, como dito, se caracteriza pela *mudança de percepção*,

informada em sua obra (principalmente em *Catatau*) pela filosofia da comunicação de McLuhan. Na prática, isso quer dizer que um novo tempo está chegando, que permitirá recuperarmos todo tipo de experiência extática que perdemos no avançar da modernidade, no advento da ciência e na universalização da mentalidade que subjuga meios aos seus fins.

O advento deste novo tempo não só é visto como uma aposta de salvação, mas é preciso também buscar a ele, é preciso entrar no jogo, se *diversionar*, se *distrair*, em outras palavras, se *apaixonar*. Tendo visto que é *distraídos* que *venceremos*. Assim é defendida em sua obra uma ética da paixão, um modo de agir que seja fundamentalmente anticapitalista, *inútil*. A representação mais pungente da contradição é a figura de Cartésio na floresta que em uma mão tem a luneta e em outra o cachimbo. Esses símbolos representam os dois modos de se perceber, a saber a cultura visual e a oral, ou a moderna e a pré-moderna, que se encontram em desequilíbrio em Cartésio no momento em que ele fuma a erva.

O romance deixa seu conflito irresoluto numa visão infernal da mentalidade cartesiana ferida de morte pelo pensamento selvagem, mas que tenta lutar contra ela, nadando contra a corrente, resistindo à possessão de Occam com seu método, seu latim, sua religião e sua filosofia. Essa irresolução deixa sugerida a resolução, deixa-nos provocados a imaginar o oposto daquela situação, em que o infernal se transmutaria no glorioso, em que Cartésio se permitisse atuar Occam, esse demônio da analogia e da poesia, tornando-se (Cartésio possuído por Occam) o totem do equilíbrio entre as maneiras de perceber o mundo, posando como um deus hindu despojado, em uma postura inventada de *yôga*, segurando seus dois objetos-símbolos.

Isso tudo aponta para um ideal de ser humano fruto deste novo tempo, que acessa essa experiência extática ancestral a partir da própria tecnologia que é, no limite, o que o afastou dela (o tal contato óptico, tecnológico, com o universo). Aqui, assim como em McLuhan, é por causa da própria tecnologia que se reencontra o êxtase recalcado e que se recupera o senso circular do tempo.

- Basicamente esse novo tempo se apresenta como uma retomada de uma espécie de experiência perdida, que chamamos, junto com Bataille, de *intimidade* para com a natureza e o mundo que nos cerca. Para o filósofo a nostalgia da perda da intimidade é o que fundamenta todas as religiões. Bataille defende que, mesmo que as religiões da história estejam mais afastadas da experiência íntima que as religiões da natureza, essa

perda de intimidade é fundamentalmente humana. O poeta utiliza-se de um certo deboche sobre esse espanto exacerbado dos filósofos frente à natureza (e essa é a essência de Catatau, a paixão do filósofo pela natureza) o que parece sugerir que há meios de acessar esse núcleo íntimo. Essa inversão toda é feita com a pergunta fundamental de suas colocações totêmicas que é o “Quem sou eu se este Tamanduá existe?”.

A inversão do *cogito* Cartesiano, marcado pelo uso de enteógenos, mediado pelos negros e indígenas (a maconha tendo sido introduzida pelos africanos e acolhida pelos indígenas em sua pajelança), mostra que mais do que a medida do ser humano por um Deus metafísico, ou um Ser eterno, é na *constante mutação da natureza* que se encontra o ser do humano. Essa nova percepção então é caracterizada principalmente desta paixão da natureza (e este é o sentido da paixão animal, ser completamente passivo à natureza) e da entrega, que faz do novo tempo um tempo de pura paixão, de pura entrega. Desta maneira coloca no centro de seu dizer poético a inutilidade animal demonstrando em todos os aspectos como que esse “não servir a nada” traz ares de soberania. E através daí dota de importância inaudita a vida, que vai ganhando matizes qualitativos, a partir da entrega, da única dualidade possível aos animais (realização ou morte).

- Sendo assim temos também uma imagem de sagrado, que se encontra bem no centro de todo recolhimento de sentido que Leminski faz. E essa imagem pode ser resumida nos termos *mutação*, *transformação* ou *metaformose*. Fica claro o impacto do pensamento de Heráclito aqui, tanto pela descrição do ser como sempre-móvel, quanto pela ênfase na guerra, nas lutas interiores de tudo que vem a ser, que todo *dever* encena e pelos quais sempre acontece seu caminhar. Também a ponte entre essa posição grega e o pensamento chinês, do I Jing e do Dao, sendo que todas essas noções de ser (de sagrado) podem ser traduzidas/exemplificadas pela palavra *Mutação*. Nesse sentido, *Mutação é o nome de Deus na poesia de Leminski*, o poeta ainda vai além nessa empreitada metafórica, pois a *Mutação tem seus deuses*.

-O que chamamos de *deuses da Mutação* se referem a entes naturais que operam como agentes particulares da eterna mutação de tudo. Quando seu haikai, por exemplo, se coloca como um “Mínimo templo / para um deus pequeno” (2013/1, p. 234) essa prática poética é posta à altura de um sacrifício, de uma oração, de um templo. Desta

forma são exaltados tanto o ser em si, que seria a mutação, como os agentes naturais da mutação: o vento, a umidade, a água, a chuva, a vegetação, os animais, os sentimentos. Chama-se então a atenção para esse caráter *animista* da religião em Paulo Leminski, no reconhecimento e veneração mística de todos esses agentes da vida, da mudança. Mas um animismo, conforme descrito por Tim Ingold, de reconhecer esse mundo como vivo e a vida como a eterna interação entre os materiais.

- Se a *Mutação* é um aspecto que se aproxima mais de reflexões de cunho ontológico durante a obra do poeta, um dos elementos naturais considerados ‘deuses da mutação’ recebe uma atenção especial: o vento (*ruah*). A metáfora do vento não só ressalta ainda mais esse aspecto de mudança perpétua, como o clima das coisas que sempre muda na interação com o tempo, o vento, os animais e humanos. Essa metáfora ainda é o ponto de encontro entre o cristianismo de formação de Leminski e todo esse animismo Nova Era a que se dedica construir em sua poesia informado pelo daoísmo e a sístole/diástole da *Mutação* esquematizadas pelos símbolos *yin* e *yang*. Afinal, mesmo que lateralmente, a metáfora da respiração – a que tanto *ruah* hebraico, o *pneuma* grego, como o *spiritus* latino se referem – contém o elemento rítmico da expansão e compressão deste mundo pela sua relação com a *respiração divina*.

O poeta nunca revela por completo a referência, nunca se vê a expressão “espírito santo” em seus poemas, sempre vento, sopro, vendaval, brisa. Se Deus, como centro metafísico, quase inexistente em suas referências, a terceira pessoa da Trindade ganha um contorno todo próprio. Diferente de quando os poemas abordam questões ontológicas, aqui o vento sempre aparece em dialogia com os acontecidos, sempre em relação. É o vento que inspira, que traz as novas realidades, que institui uma dinâmica à vida. O vento, portanto, é símbolo direto desse sagrado que para Leminski se dá na *dynamis*: O sopro da vida.

- No âmbito do viver, do *ethos*, a proposta religiosa de Leminski foi descrita neste trabalho como um viver sempre aberto à experiência, àquilo que se envia, colocando o *pathos* como a principal virtude desejável, mesmo que desvirtuante, fonte de desencaminho, pecado, sofrimento. O autor faz isso não só sugerindo uma atitude interna ideal, que podemos comparar com o *wu wei* daoísta, no sentido de permitir que o mundo mais aja sobre a pessoa do que o contrário, mas buscando em seus poemas elementos que evidenciam aquilo que Walter Benjamin reconhecia como frutos da

experiência, ou riqueza narrativa: tédio, tempo ocioso, sono e sonho, interesse na fantasia e na brincadeira, disponibilidade frente à morte. Importante ressaltar que para o filósofo alemão, todas essas marcas da experiência estão sendo perdidas em uma sociedade que se entrega inteiramente a uma existência voltada para a produção. Essa aposta do poeta, de esperança, em contraste ante a formulação filosófica, com a qual irmana e que tem um viés quase trágico, evidencia ainda mais o caráter utópico e religioso desta proposta poética. Há então toda uma gama de poemas e textos que exaltam personagens que tiveram vidas pujantes, em seus momentos de tédio, de descanso, de pausa, de morte; além de tematizar esses vetores das mais diferentes maneiras.

- Por esse mesmo motivo, exaltação da vida, é que há uma ênfase tão grande nas passagens de sofrimento, que ganham na obra um tratamento autobiográfico. O sofrimento adquire então esse papel de suprema autoridade pela sua poesia e narrativa, ele valida seu dizer. Por outro lado, há o discurso de vitalidade perante as tragédias pessoais e toda a relação de que, graças ao sofrimento, a vida ganha força, ganha potência, se torna uma experiência digna de ser contada (uma saga), soberana, vigorosa. É como se no sofrimento estivesse o maior jogo da vida, em como reagir, como seguir, se entregar, dizer aquilo de único que só uma vida apaixonada cria como repertório: sabedoria.

E é do próprio se entregar aos desafios da vida que nasce a autenticidade, nos referindo agora à marca romântica de sua poesia. Desta forma, entregue à vida, às paixões, a pessoa pode ser única, autêntica, se realizar, caminhar com soberania por essa terra, contra o vento que bagunça seus cabelos.

- Desta forma que o desejo se torna religioso em Paulo Leminski, é a partir dele que se alcança comunhão máxima com a vida, abrindo-se, portanto, para a experiência e a paixão. O desejo é a chave para essa saga em um contexto pós-tradicional. Mas é um desejo anárquico, sempre provocado pela experiência. O desejo é o que permite o encontro entre os seres. O reencantamento do mundo proposto por Leminski se dá, então, através do desejo, é ele que tem o papel de colocar-nos prontos para o nosso 'naufrágio clandestino', para nossa queda gloriosa. É um desejo, portanto, que foge às pretensões de produção do capitalismo, que foge à seriedade que é preciso para o mundo do trabalho e que nos coloca frágeis diante do que a vida quer de nós.

O reencantamento em sua obra se dá através do desejo e de um mergulhar selvagem nos mitos de diversos povos e trazendo-os à poesia de maneira profundamente promíscua. Nesse sentido, a própria religião para o autor não é medida na dialogia ‘verdadeira ou falsa’, mas sim julgada positiva quando age como potencializadora da vida e negativa quando colocada como uma suavizadora, uma proteção, um escudo ou uma muleta.

- Por isso se conclui que a vida/experiência/paixão é um valor central, ou seja, religioso em sua obra e que tanto os vetores *ruah* como essa dinâmica mutante, bem como *wu wei*, modo de se entregar aos caminhos da mutação, constroem uma sugestão existencial, um conselho de quem de fato viveu (por ter sofrido), figurando mesmo como uma proposta religiosa através da poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS DE LEMINSKI

LEMINSKI, Paulo; RUIZ, Alice. *Afrodite: quadrinhos eróticos*. São Paulo: Editora Veneta, 2015.

\_\_\_\_\_. *Agora é que são elas*. São Paulo: Iluminuras, 2012/2.

\_\_\_\_\_. A paixão da linguagem. In. NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo : Iluminuras, 2012/1.

\_\_\_\_\_. *Descartes com lentes*. Curitiba: Buquinista/Feira do Poeta, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e Anseios Crípticos*. RUIZ, Alice & LEMINSKI, Áurea (Org.). Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1977.

\_\_\_\_\_ & BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Gozo Fabuloso*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

\_\_\_\_\_. *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013/1.

\_\_\_\_\_. *Uma carta Uma brasa através: Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013/2.

### BIBLIOGRAFIA

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Petrópolis: Vozes, 2017.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALVES, Rubem. *O enigma da religião*. 3ª Ed. Campinas: Papyrus, 1984.

\_\_\_\_\_. *O poeta, o guerreiro e o profeta*. Petrópolis: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. *O que é religião?* São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Variações sobre a vida e a morte*. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

- BATAILLE, G. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- BARROS, Marcelo (Org.) KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado* (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance: I - Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento - Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. O narrador. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, v.1, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única, Infância berlinense: 1900*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: ***Revista Brasileira de Educação***:2002, n. 19, p. 20-28
- BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. *Envie seu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia da Arte*. São Paulo: Fonte Editorial, 2010.
- CAMPBELL, Colin. *A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodiceia para um novo milênio*. *Religião e Sociedade*, 18, n. 1, 1997. p. 5-22.
- \_\_\_\_\_. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In. ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, Secretaria de Cultura, 1990.
- COX, Harvey. *A festa dos foliões: um ensaio teológico sobre a festividade e fantasia*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Lafonte, 2017.
- DREHER, Martin. Protestantes-Evangélicos: buscando entender. In: DIAS, Zwinglio, RODRIGUES, Elisa, PORTELLA, Rodrigo. *Protestantes, evangélicos e (neo) pentecostais: história, teologias, igrejas e perspectivas*. São Paulo, Fonte, 2013. P. 25-72.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991
- FERNANDES, Ana Luiza Maia Gama. *Quarenta cliques em Curitiba: Análise das relações entre fotografia e haicai no fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires* Dissertação (mestrado em Comunicação Social). Juiz de Fora: Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFJF, 2016.

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- FROESE, Katrin. *Nietzsche, Heidegger and Daoist Thought: Crossing Paths In-between*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- GLAUCO MATOSO. *O que é Poesia Marginal?* São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.
- GROSS, Eduardo. O conceito de religião em Paul Tillich e a ciência da religião. *Revista Eletrônica Correlatio* v. 12, n. 24 - Dezembro de 2013
- HAN, Byung-Chul. *No exame*. Petrópolis, Vozes, 2018.
- \_\_\_\_\_. *O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente*. Petrópolis: Vozes, 2021.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção; Céu e inferno*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, nº 37, 2012, pp. 25-44.
- \_\_\_\_\_. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- JULLIEN, François. *Um sábio não tem ideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KEROUAC, Jack. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM pocket, 2006.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAO-TZU. *Tao Te Ching*. São Paulo SP: Martins Fontes, 2002.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro. Mística e antimística, simbolismo e crítica literária. *Intellèctus*. ano XVII, n. 2, 2018, pp. 92-111
- McLUHAN, Marshal. *A galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Os Meios de Comunicação – Como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. – São Paulo SP: Cultrix, 1971.
- MEIRA, Danjone Regina. “Mito” e “Poesia” a partir de Tillich e Heidegger. *Revista Eletrônica Correlatio* v. 17, n. 2 - Dezembro de 2018.

MELO, José de Almeida. O legado de Paulo Leminski e seu lugar na tradição literária brasileira. *O eixo e a roda*: v. 23, n. 1, 2014.

MERTON, Thomas. *A via de Chuang-Tzu*. Petrópolis: Vozes, 1969.

NOVAES, Aduino (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

SNIDER, Gary. *Re-habitar: ensaios e poemas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

TILLICH, Paul. *A Era Protestante*. São Paulo: Ciências da Religião, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dinâmica da fé*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Textos Seleccionados*. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.

TOBIAS, Vinicius. *Os yoguins do séc. XXI: o aprendiz orientalista pós-tradicional na música de BNegão e Walter Franco*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião), Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018

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

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. Salvador: Corrupio, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Imagens do pensamento selvagem”, In: *Metafísicas Canibais*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, pp. 71-96.

\_\_\_\_\_. O Nativo Relativo. *Mana*, vol. 08, nº1, 2002, pp. 114-148.

WILLER, Cláudio. *Os Rebeldes: Geração Beat e o anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ZHUANGZI. *The complete works of Zhuangzi* – Trad. Burton Watson. New York: Columbia University, 2013.

## ANEXOS

1. Encarte do disco *intercontinental! quem diria! era só o que faltava!!!* (1988, *Continental*) de Itamar Assumpção, com detalhe da apresentação de Paulo Leminski, mostrando o destaque que a diagramação dá à apresentação do poeta. A escolha de seu nome para escrever o texto, que advoga pela manutenção da fama de marginal, denota que um ano antes de morrer Leminski ainda era considerado como uma autoridade entre os apocalípticos.

Fig. 1 Visão global do encarte do disco.

\*\*



Fig 2. Apresentação do disco por Paulo Leminski em detalhe:

# POR ITAMARES NUNCA DANTES NAVEGADOS

O último dos independentes se rende. Rende-se ? Qual a diferença entre o Itamar dos bravos tempos em que o Nego Dito, seu sócia e heterônimo, máscara e personagem, às próprias custas, gravava seus fundamentais "Beleléu", "Às Próprias Custas" e "Sampa Midnight", proezas só saboreadas por uns poucos que tinham acesso a essas iguarias cozinhadas por um dos mais inventivos músicos brasileiros desta virada do século e do milênio, e este, por fim, apenas, "Itamar Assumpção", que começa a navegar sob as bússolas e estrelas de uma gravadora?

Só quem não conheça a extraordinária coerência criativa de Itamar poderia imaginar que este Itamar não é aquele ou que aquele não é este que ora se apresenta.

Desde o princípio, esse paulista de Tietê, meio paranaense de Londrina onde atacou de teatro, na melhor fase teatral da cidade, sempre colocou sua produção sob o signo da marginalidade, marginalidade inscrita no próprio personagem-máscara do Nego Dito, vulgo Beleléu, dupla ou tripla marginalidade.

Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica "Abolição".

Marginalidade de músico - sobretudo - de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular. Por fim, marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes naquilo que se chamou "produção independente", fonte de toda uma renovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento.

Que Itamar pega na veia, ninguém duvida. A extrema sofisticação de sua música e de sua poesia procura as inteligências mais exigentes e puras e as encontra, como vai encontrar neste primeiro LP às custas de outros, que já era hora.

Muito mais gente merece ouvir os 24 quilates deste artista idem.

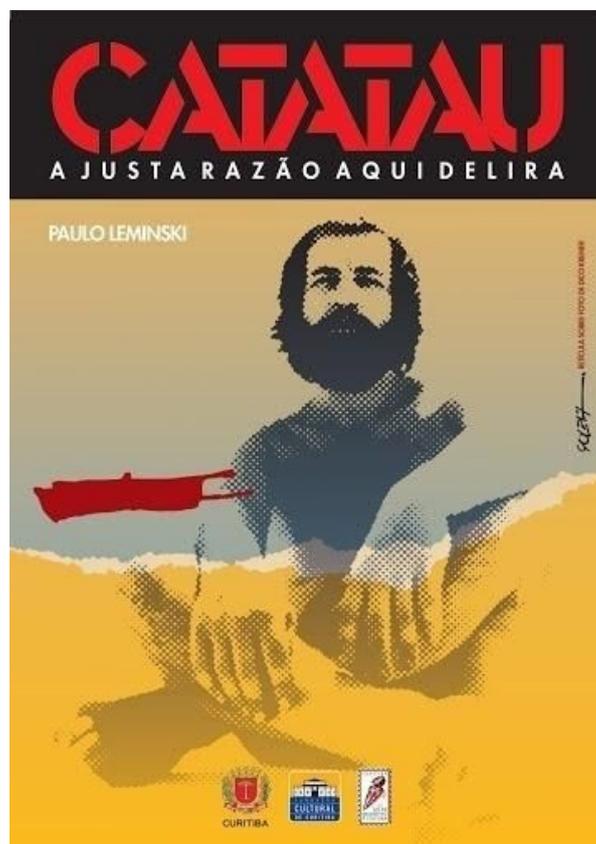
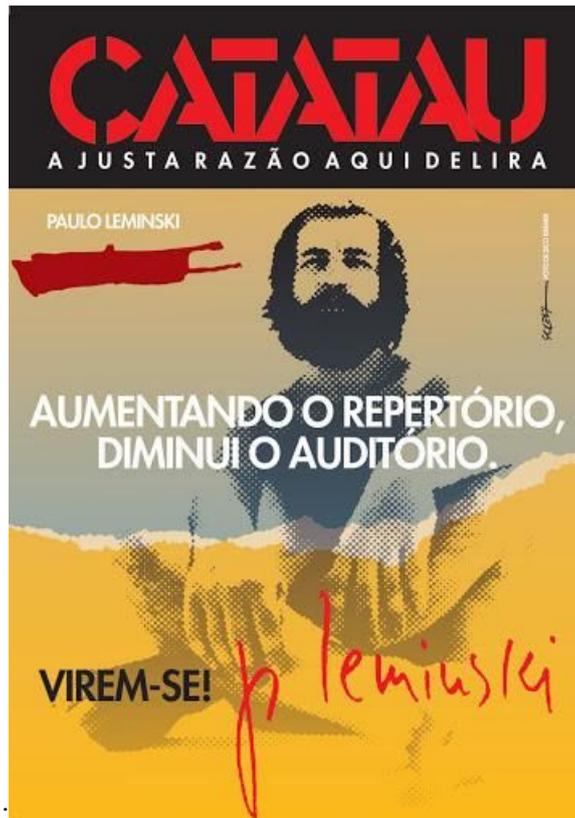
Afinal, Itamar depende ou independe? Depende.

PAULO LEMINSKI

2. Poema que Walter Franco aparece como uma de suas principais referências (1992, p. 87). Na publicação do poema posteriormente em *Caprichos e Relaxos* (2013/1, p. 78) os versos com referência a Walter são substituídos por “a loucura de Glauber / ter sempre uma cabeça cortada a mais”, os últimos quatro versos também são excluídos da versão final.

dia  
dai-me  
a sabedoria de caetano  
nunca ler jornais  
a loucura de walter franco  
ter sempre uma cabeça a mais  
a fúria décio  
nunca fazer versinhos normais  
nunca me sentir insultado  
com os golpes do acaso e do destino  
  
dai-me  
ou eu consigo sozinho

### 3. Cartazes de *Catatau*



4. Mais três poemas de Leminski em *Caprichos e Relaxos* (publicado em 1983) com o tema da paixão animal, com um ele traz uma imagem para versar sobre a vida (sempre dando ênfase neste trabalho para a palavra ‘passar’ que aparece sempre insuspeita, mas, como veremos, constrói a relação, na provocação de Leminski entre a raiz *passio* e o ato de dar passadas que remonta à raiz da palavra e se relaciona com o *Ao chinês*, o caminho, cujo ideograma representa uma cabeça e um pé, a coordenação necessária para a passada), com o outro, sobre a alteridade, voltando ao tema em como a animalidade subsiste no interior do indivíduo compondo uma paixão que vige dentro dele, inclusive pelo desejo, a rimar ‘falo’ com homemcavalo, dando duplo sentido de membro centro de desejo e o dizer. Lembrando também que a imagem do cavalo é muito corrente nos escritos antigos para referirem-se às paixões, sendo usado por Platão e Chuang-Tzu, embora o sentido da metáfora seja oposto, enquanto Platão diz que devemos domá-los, Chuang-Tzu argumenta que com a domesticação os cavalos aprendem truques e artimanhas o que os tornam intratáveis. Chamo atenção também para o final do poema em que diz que o centauro não existe, é preciso criá-lo, o que se refere ainda sobre o que dissemos junto com Bataille sobre a *mentira poética da animalidade* (LEMINSKI, 2013/1, p. 95). Já no terceiro poema (p. 270), componente de *La vie em close* (publicação póstuma de 1991), temos várias imagens das quais tratamos ao longo do trabalho conjugadas e mediadas pelo cavalo: vento, labirinto, animais, cavalo, narração, metamorfose, paixão, mito, mar, heroísmo, além de vários outros, ostentando uma exuberância de imagens digna de um poema simbolista, demonstrando também como essas imagens se articulam umas com as outras e fazem parte de um sistema simbólico uno. Como comentário, um bom pivô de entrada sobre a *paixão animal* se encontra nos versos “e o nó dos polvos chacina o sol / aqui a fábula falha”, a paixão animal é o lugar onde o ‘dizer’ não salva, do obscurecer da consciência clara: o reino da violência cósmica.

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

...

you  
with whom I speak  
and do not speak

centaur

manhorse

you  
do not exist

I need to create it

...

the splendid steed  
sees the shadow of the whip  
and runs, splendors of the horse  
in labyrinths of mane  
encouraged by the wind  
cancel spaces of chimaera  
consuming time  
burns that heroes incinerate  
had impetus of sky  
and languor over the sea  
as blue campinas of the pole  
the sky is like a jaguar  
and slides of the zodiac  
as painful campinas of the pelago  
where fish graze

e o nó dos polvos chacina o sol  
Aqui a fábula falha  
No enjôo do jogar das ondas  
Fere os cascos nas estrelas  
e picado pelos gumes  
das feras do horóscopo  
turva-se um pouco  
cai a vigília no sonho  
lúcido e súbito já que mártir  
Fica na terra, cavalo  
o olho cheio de estrelas  
o corpo palhaço das ondas  
e o coração no peito  
feito um pião dormindo!

## 5. DOIS CAMINHOS DE LINGUAGEM

(SNIDER, 2005, p. 274-275)

Assim, a visão mais familiar da linguagem é:

1. A linguagem é exclusivamente humana e primordialmente cultural.
2. A inteligência é moldada e desenvolvida através da linguagem.
3. O mundo é caótico, mas a linguagem o organiza e civiliza.
4. Quanto mais culta a língua – educada, precisa e clara – maior será sua capacidade para domesticar o incontrolável mundo da natureza e da sensação.
5. A boa escritura é a linguagem “civilizada”.

Mas se pode subverter isso e dizer:

1. A linguagem é basicamente biológica; ela se torna semicultural conforme é aprendida e praticada.

2. A inteligência é moldada e desenvolvida por meio de todos os tipos de interações com o mundo, incluindo a comunicação humana, tanto linguística, como não linguística; assim, a linguagem desempenha um importante – mas não único – papel no aperfeiçoamento do pensar.

3. O mundo (e a mente) é ordenado segundo seus próprios códigos, e a estrutura linguística reflete e condensa essa ordem.

4. Quanto mais se permitir ao mundo se revelar a si e nos instruir (sem a interferência do ego e das opiniões), melhor reconhecemos nosso lugar no mundo interconectado com a natureza.

5. A boa escritura é a linguagem “selvagem”.

6. Poemas dedicados à ordem de São Bento, em que Leminski foi pré-iniciado na juventude.

(LEMINSKI, 2013/1, p. 260)

### **in honore ordinis de sancti benedicti**

à ordem de são bento

a ordem que sabe

que o fogo é lento

e está aqui fora

a ordem que vai dentro

a ordem que sabe

que tudo é santo

a hora a cor a água

o canto o incenso o silêncio

e no interior do mais pequeno

abre-se profundo

a flor do espaço mais imenso

(LEMINSKI, 2013/1, p. 266)

Senhor que prometestes  
a vida eterna aos filhos de São Bento  
obrigado pelos invernos ao vento  
e pelo invento do inferno  
ainda aqui nesta terra

7. Poemas que defendem um certo matiz de fraqueza que representaria aquilo que chamamos, junto com Bondía (2002) de “Sujeito da experiência”, nesse caso sem a palavra passar, mas com a imagem poética do caminhar, do caminho.

(LEMINSKI, 2013/1, p. 70)

tenho andado fraco

levanto a mão  
é uma mão de macaco

tenho andado só  
lembrando que eu sou pó

tenho andado tanto  
diabo querendo ser santo

tenho andado cheio  
o copo pelo meio

tenho andado sem pai

yo no creo en caminos

pero que los hay

hay

(LEMINSKI, 2013/1, p. 284)

### **minhas 7 quedas**

minha primeira queda  
não abriu o paraquedas

daí passei feito uma pedra  
pra minha segunda queda

da segunda à terceira queda  
foi um pulo que é uma seda

nisso uma quinta queda  
pega a quarta e arremeda

na sexta continuei caindo  
agora com licença  
mais um abismo vem vindo

8. Poema em que fica evidenciado a relação erótica com a língua, no sentido de idioma.  
(LEMINSKI, 2013/1, p. 49)

A vagina vazia  
imagina  
que a página (sem vaselina)  
a si mesma se preenche  
e se plagia

Essa língua que sempre falo  
(e falo sempre)  
e distraído escrevo  
embora não tão frequentemente  
massa falida  
desmorona no papel  
quando babo  
e acabada em texto  
eu acabo