

Uma página gritante, uma poesia porosa: o teor testemunhal da escritura de Paulo Leminski

Mestrando Rodrigo Michell dos Santos Araujo¹ (UFS/FAPITEC-SE)

Resumo:

Este artigo pretende uma investigação do teor testemunhal na poesia do curitibano Paulo Leminski, mediante um espaço interseccional entre o histórico e o literário. Para isso, tomaremos como corpus de análise sua composição de gênero haikai nas obras Caprichos e relaxos (1983) e La vie en close (1994), e argumentaremos que Leminski, além de fiel à tradição oriental e “mística” do haikai, subverte-o com o humor que lhe é próprio, não mais para contemplar a natureza ao estilo Zen, mas para inscrever as dores da realidade. Ao problematizarmos as fronteiras do próprio testemunho, fazendo uso das assertivas de Márcio Seligmann-Silva, visamos chegar a um grito silencioso, de um silêncio primordial, em uma poesia que não apenas cristaliza o real, mas une-se a ele, uma poesia testemunhal porosa e humorada, poesia em brasa diante das agruras do momento histórico.

Palavras-chave: Haikai, testemunho, linguagem, silêncio.

Diálogos. Encontros. Trânsitos: uma via de mão dupla. Podemos assim caracterizar o espaço literário de um poeta tão intenso quanto o curitibano Paulo Leminski. Leminski é daqueles poetas que atravessa cocteurianamente espaços. Ou, bachelardianamente falando, um poeta que vai do sótão ao porão¹. Obra que mais se assemelha a uma casa aberta, essencialmente ki-dukiana². Do poeta ao crítico, cruzando com o romancista, o jornalista e o publicitário, corpo pendular, Leminski deixou uma vivaz obra com um forte elo com a realidade – por herança, elo **beat**, quando a escritura pegou as estradas por misteriosos horizontes, que ouviu o soar das maquinarias de Pessoa **via** Álvaro de Campos, até chegar a outros ouvidos, uns modernistas e drummondianos. A estrada leminskiana é longa. Podemos (ou queremos) chegar a uma **poesia-vida**?

Parêntesis. Como estamos falando de uma obra múltipla, é notório que se pergunte, a princípio, qual caminho seguir e como seguir na investigação. Que o nosso fio metodológico conduza-nos, na primeira ponta, ao campo da interdisciplinaridade, na contramão de qualquer rigidez disciplinar³. Se é próprio da interdisciplinaridade problematizar as fronteiras dos campos discursivos, parece então ser caractere deste campo o tipo **transacional**, se lembrarmos da crítica “fronteiriça” de Benedito Nunes⁴. E se toda obra literária é em si plural, vasto labirinto onde aporta a solidão do autor e a solidão do leitor⁵, é ela própria o espaço privilegiado para toda proposta de interdisciplinaridade – já que a própria crítica de Benedito Nunes especifica-se para o diálogo filosofia e literatura, caberia a problematização: em que medida sua crítica poderia **iluminar** a interdisciplinaridade? Não por menos, a obra literária como local privilegiado da

¹ Tomamos aqui imagens construídas pelo filósofo francês Gaston Bachelard em sua obra *Poética do Espaço* (1978), em si cheia de imagens que são propícias para a reflexão dos movimentos da/na obra literária, um genuíno exame topofílico das relações oníricas entre sujeito e espaço. O que nos guia para a ablação de tais imagens em uma **obra-concha** é a seguinte: “subir a escada da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta” (BACHELARD, 1978, p.293).

² Referência ao filme *Casa Vazia* (2004), do cineasta sul-coreano Kim Ki-duk, em que um invasor habita casas vazias lá se apodera, passando a conviver naquele espaço agora seu. Em que medida o espaço literário não é uma casa por abrir-se ao outro (leitor)?

³ Cf. Eneida Maria de Souza (2012, p.40); Evando Nascimento (2004, p.43).

⁴ Transar discursos para que um não se subordine nem hierarquize o outro. Para que não haja hierarquizações nos diálogos. Para que o próprio diálogo seja harmônico. Uma “aproximação compreensiva”, como diz Nunes em *No tempo do nihilismo* (1993, p.82) e em *Ensaio Filosófico* (2010, p.13), para não correr o risco de instrumentalizar um discurso em detrimento do outro, sem **aplicar** um no outro.

⁵ Cf. o primeiro capítulo da obra *O espaço literário* (2011), do crítico literário francês Maurice Blanchot.

interdisciplinaridade foi escopo de investigação do pesquisador e filósofo francês Luc Vigneault, para o qual a literatura, “*loin de bâtir des frontières, permet de décloisonner différents ordres du savoir*” (VIGNEAULT, 2011, p.4)⁶. Podemos seguir com Vigneault e estruturar uma abertura para a outra ponta do vértice: o que pode a relação entre o literário e o histórico? Como situar a nossa investigação em um espaço intercambial entre literatura e história?

O próprio Vigneault lança uma introdução ao debate (que no mais macrocósmico nos direciona para a inicial relação “poesia-vida”): entre o real, campo das possibilidades e do factual, e o literário, campo do possível, a obra literária é o espaço de melhor compreensão do humano e de sua realidade, já que o homem não cessa de representar – e Vignault não poupa de conduzir o debate para o campo da *mimesis*, de Aristóteles a Paul Ricoeur⁷. Momento situacional: entre o histórico e literário, um trânsito, se aceitarmos e tomarmos a problematização salutar de Márcia Gobbi (2004, p.38) de “como a história pode **figurar** no texto literário sem destruir a sua especificidade enquanto realidade estética, sem **perturbar** o seu estatuto ficcional”. Situar-se nos limites da literatura e da história é concordar, de forma única e verdadeira, com Ligia Chiappini, via Georges Deby, na tese de que a literatura pode ser concebida como fonte e documento, mas também como **algo mais** (CHIAPPINI, 2000, p.24); caminho que seguirá Sandra Pesavento ao relativizar a história/ficção e propor a própria história como “ficção controlada” (PESAVENTO, 2006, p.6).

Entre poeta e historiador, como lidar com o real? Como encarar o que os filósofos gregos chamavam de “mundo sensível”? Se nos direcionamos para o século XX, o século que um Eric Hobsbawm, em *Era dos Extremos* (1995, p.27), chamou de “era da catástrofe”, como o sujeito se coloca diante desta realidade? Deste choque com a realidade, pode-se falar da memória (*Mnemosýne*, a deusa, para os gregos), como também do narrar. Narrar, pelos bancos da memória, não como o rapsodo **divinizado**⁸, mas como quem olha para a câmera⁹ e confronta o passado¹⁰. O narrador, o sobrevivente, ou o experimentador.

A luta da memória (se recuperar é lembrar) é uma luta contra o esquecimento, contra a sombra do traumático. Optar pelo silêncio, pela fuga? Embora saiba que, mesmo silenciando o passado, a memória sempre emerge, mesmo que em sonhos. A saída: inscrever a lembrança. Pollak muito bem narra esta problemática: “no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (POLLAK, 1989, p.6). Lembrar e esquecer. Ou, como propõe Seligmann-Silva (2003, p.60-61), **lembrar de esquecer, não esquecer de lembrar**. Certo é que o esquecimento circunda os arrabaldes da memória. Se há um esforço por recordar, como agir diante do esquecimento? Como lutar contra esse esquecimento? Entre o terror e o temor, o eco ricœuriano: “Não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa” (RICŒUR, 2007, p.48).

Contra o nada do esquecer, testemunha-se. Grita, pois “exorcisa um trauma” (RIBEIRO, 2001, p.70). Um sujeito que fala, confessa, se entrega e se estilhaça em palavras. Que pode um testemunho? Se por um lado, testemunhar remete-se a textos de amor e fé na esfera religiosa, por outro, remeter-se-á sempre à memória traumática de Auschwitz pelos porta-vozes sobreviventes do Holocausto. Com efeito, esta última compõe grande parte da pesquisa de Seligmann-Silva. Testemunho, para este autor, “põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85).

⁶ “Longe de erigir fronteiras, permite uma abertura a diferentes ordens do saber”. Tradução nossa.

⁷ Cf. Vignault (2011, p.17-20).

⁸ Os rapsodos divinizados pelo Sócrates satírico, se lembrarmos do diálogo *Íon* (2011), de Platão.

⁹ Fazemos referência ao filme *Depois da Vida* (1998) do cineasta japonês Hirokazu Kore-Eda, onde os personagens, mortos, se veem diante da câmera para recontar as dores e alegrias do passado.

¹⁰ Um banco e diante de si a câmera. Lembrar e narrar a experiência traumática como fazem, em exaustivas horas de depoimento, os sobreviventes do **holocausto** no documentário de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985) que revisitam o passado, jogando o telespectador para um abismo que cria uma disfunção falar/ver onde tudo é impactante, tanto as falas quanto os campos de concentração revisitados.

Compromisso ético, daquele que **sobreviveu**, em traduzir o trauma na escritura, em imagens. Daquele que também está diante da insuficiência e incapacidade da linguagem em tal tradução, da “impossibilidade [que] está na raiz da consciência” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.41). O testemunho (e também o leitor do testemunho) mais se localiza no “limiar do dizível, remetido a todo momento aos limites representacionais da linguagem” (OLIVEIRA, 2011, p.22). Ora, se o testemunho, nos limites da linguagem, configura-se como uma “impossibilidade” do dizer por meio de palavras, haveria aqui um eco plotiniano e até zen-budista?¹¹

Em Seligmann-Silva, “aquele que testemunha **sobreviveu** – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou” (*Op. cit.*, p.45)¹². Duas ressalvas: (i) a lembrança mortificada na escrita seguindo os passos de Seligmann-Silva nos leva, de forma visceral, à tese do ensaísta e crítico literário Maurice Blanchot para o qual a escrita “carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p. 329), pois escrever é morrer nas totalidades da página em branco¹³. Seligmann-Silva, ainda neste ponto, sintetiza como que blanchotianamente falando: “escritura e morte se reencontram aqui nos livros de memória” (*Op. cit.*, p. 46); (ii) optando pela necessidade do testemunhar, aquele que testemunha penetra na morte. A concepção de “penetrar”, de Seligmann-Silva, traz a força do pensamento do filósofo romeno contemporâneo Emil Cioran que, no campo da filosofia e de forma “assistemática”¹⁴, bem tratou do homem penetrando na morte¹⁵, do homem que desce à morte como um Orfeu a resgatar Eurídice, ou um Orfeu pelas lentes do cineasta Jean Cocteau que desce à morte não para o encontro da amada Eurídice, mas para o encontro da própria Morte¹⁶.

Mesmo que a linha investigativa de Seligmann-Silva delinei-se para o gênero narrativo, autobiográfico ou não, como poderemos tangenciar um espaço testemunhal fora e depois de Auschwitz? Como pensar o testemunho na poesia se é esperado do próprio testemunho a fidelidade aos fatos na narração por aquele que presenciou o trauma? Eis um ponto peculiar do ponto de vista da crítica: quando a vida infiltra-se pelas frestas na poesia, quando o externo **se torna** interno, com põe Antonio Candido (2006, p.17), quando a poesia e o testemunho põem wittgensteinianamente em xeque os limites da linguagem. Seguir neste caminho entre poesia e testemunho é seguir o trabalho de Salgueiro (2010, p.2) em “ampliar (mas simultaneamente delimitar) o conceito de testemunho na literatura”, saindo daquele local de morada da então “literatura do Holocausto”. Pensar novas possibilidades para uma possível “poesia de testemunho”, como propõe Salgueiro (2006, p.86-87) ao tratar da poesia de Leila Míccolis.

A nossa proposta de investigar a noção de testemunho na poesia de Paulo Leminski é essencialmente fazer ouvir a voz que perfura o silêncio, a voz que atravessa as catástrofes do breve século XX, “mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam” (HOBSBAWM, 1995, p.30). Esta voz é então um **grito silencioso**, ou um **silêncio gritante**. “Silêncio primordial”, como diz o poeta e crítico argentino Santiago Kovadloff (2003), porque transcende. Transcende aquilo da mente ocidental que entende por silêncio algo mudo, sem verbo e que não comunica.

¹¹ Não foi o próprio filósofo alexandrino da Antiguidade que colocou o problema da linguagem ao falar do Uno? Também não seria este o problema da linguagem no zen-budismo ao falar do próprio Zen, como quer Suzuki (1976a; 1976b) e Watts (2009)? A saída que o Zen coloca é experienciar as coisas por dentro (ver a árvore, mas sentir as raízes, ou **ser** árvore) e a saída de Plotino (2002, p.269) é de que todas as coisas se passam no silêncio. Silenciamento que, tanto para Plotino quanto para o Zen, é abertura para o olhar.

¹² Grifo do autor.

¹³ O filósofo Jacques Derrida, na obra *O Cartão-Postal* (2007), tem uma passagem em que justamente trata da “destinação” da escrita na morte: “a destinação [da escrita] é a morte. [...] A própria ideia de destinação compreende analiticamente a ideia de morte” (DERRIDA, 2007, p.42).

¹⁴ Se é próprio da filosofia operar por “sistemas”, no curso da racionalidade filosófica, Emil Cioran é um filósofo que foge do “sistema” – imortalizado por Hegel – e faz de sua escritura uma grande prosa que beira o literário – o próprio filósofo chega a não se considerar nem filósofo nem sistemático – o que muito o aproxima de outro “filósofo”, o pensador e humanista seiscentista Michel de Montaigne.

¹⁵ Tese de sua primeira obra *Sur le cimes du désespoir* (1990).

¹⁶ Cf. seu filme *Orphée* (1950).

Transcendência perfeitamente possível na poesia, que vivencia-o “em sua nudez” (KOVADLOFF, 2003, p.49) e que nos joga, grosso modo, a uma compreensão oriental de silêncio, onde “o homem que habita este silêncio presume estar em **contato pleno** com a realidade; com a compreensão da realidade” (*Idem*, p.117) – e por isso é salutar dizer que há aí certa “experiência mística”. Tentaremos investigar como se configura o olhar para a realidade em Leminski a partir de dois momentos: o primeiro, como o ver é dor e como o poeta, “em testemunhando”, coloca-se diante da morte, instaurando um espaço em que as influências bailam num movimento circunfuso – e, neste contexto, a principal é a do escritor nipônico Yukio Mishima, logo, ambos ligados pelo testemunho; o segundo momento, como a vida entra em sua poesia, como Leminski fala da realidade nos *haikais*, lugar propício se levarmos em consideração que o *haikai* toca no íntimo das coisas.

Ainda que o testemunho tenha seu lugar nas narrativas em primeira pessoa, uma colocação de Seligmann-Silva parece útil para problematizar os limites do próprio testemunho e retornarmos ao par lançado (poesia-vida) no início deste artigo: “a tensão que habita a literatura, na sua relação dupla com o ‘real’ e com o ‘histórico’ – de afirmação e de negação –, também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as ‘coisas’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.91). Não é nova a relação da literatura com o real. Desde o afastamento da poesia no teatro filosófico-poético platônico¹⁷ até a resolução aristotélica pela ótica da verossimilhança, a virada mimética. Não há espaço aqui para um itinerário nas correntes críticas que lidaram com o movimento da obra com a realidade¹⁸. O que primeiramente perguntamos é: que realidade se fala? Se, à esteira de Hobsbawm, a realidade é sufocante, que pode o poeta senão lutar com palavras? Ou, como diz um verso do poema “A flor e a náusea” de Drummond, em *A rosa do povo* (2000, p.15), “sem armas revoltar-me”? Se na “era dos extremos” o poeta está diante da dor da realidade e assim a “experiência”, para este poeta, parece não haver mais espaço para aquela “fuga da realidade”, mas encarar o problema de frente. Em termos de poesia, estamos falando de poema, ou poeta, engajados? Sartre, em *Que é a literatura?* (2004), expõe que é vedado ao poeta engajar-se, cabendo apenas à arte da prosa o direito de tomar a palavra como ação, desvendar as coisas para mudá-las. Segundo Sartre (2004, p.20), “ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la [...]; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo”.

Que o homem esteja **no** mundo, assim como a obra também esteja – afinal, não há obra sem mundo, como não há obra sem leitor. No caso da poesia¹⁹, muito menos se quer chegar a um tipo de engajamento do poeta ou de uma poesia “participativa”. Ao tomarmos os *haikais* de Leminski e ver como o histórico **figura** no gênero poético e estrutura o espaço testemunhal, estamos acompanhando certa crítica de João Alexandre Barbosa que aponta para a realidade do texto, uma realidade **crystalizada** no texto: “cristalizando-se no texto, em Literatura, a realidade é uma categoria linguística para a qual, no movimento de decifração, de leitura, importa conhecer o modo de elaboração [...]. Lê-se então a realidade pelo texto ou, melhor ainda, **no** texto” (BARBOSA, 1974, p.12)²⁰. Não é coincidência, entretanto, que Vigneault, ao afirmar que a obra literária é um espaço privilegiado para se compreender o homem e sua realidade, venha a concordar com o crítico João Alexandre Barbosa neste ponto de tessitura com o real.

Não é o *haikai* um espaço fértil para cristalizações do real? Tocaremos mais adiante nos prolegômenos do essencial do *haikai*. O que nos interessa aqui, e delineando para Paulo Leminski,

¹⁷ Cf. Alberto Pucheu (2011).

¹⁸ No campo da crítica, no intuito de reatar o liame com o real, pode-se consultar Candido (2006; 2004a; 2004b); Todorov (2009); Compagnon (2010).

¹⁹ Não entraremos no caso de como o jogo de linguagem media as relações dialogais entre homem-mundo e poesia-mundo. Para tal, pode-se consultar a crítica de Benedito Nunes (1992, p.275), ou até mesmo as considerações do filósofo alemão Martin Heidegger, em *A caminho da linguagem* (2003), especialmente os dois primeiros capítulos, um pensamento que conduz à linguagem (poética) como morada do ser (cf. também *Ensaio e Conferências*, 2010, conferência “... poeticamente o homem habita...”).

²⁰ Grifo do autor.

é: não obstante a tradição do debate em torno do testemunho – e se tomarmos nota de uma citação da psicanalista Mariana Camilo de Oliveira (2011, p.25)²¹, acerca da poesia de Paul Celan pós Auschwitz, “a escritura do real em seu constante movimento de **perfurar e suplantar**” – a poesia de teor testemunhal que aqui tomamos como *corpus* muito menos quer perfurar, mas sim **pulverizar-se no** real. Para isso, abordaremos a poesia de Leminski a partir de dois momentos, ou duas cenas, que ao final se interpoem.

Cena um: **o olhar e o cenário**. Quanto a sua poesia, se for possível falar de uma poesia engajada esta, sem dúvida, foi o signo do “caretismo” para Leminski. No ensaio “O *boom* da poesia fácil”, em *Ensaios e Anseios crípticos* (2012), a poesia participante da década de 1960 foi, para Leminski, “elitista, aristocratizante e vertical” (LEMINSKI, 2012, p.63). Não obstante, a poesia da década de 1970, despretensiosa, espontânea, horizontal e imediata, conseguiu ser curtição, “a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões” (*Idem*, p.61). Na década da onda lisérgica, do LSD e do álcool, a poesia chegou mais rápido à população, e por ser “leve de carregar” (*Idem*, p.69) foi então uma “poesia-vida”.

Em suas cartas a Régis Bonvicino, Leminski escreve sobre o lugar da vida em sua poesia, e o lugar da poesia na vida, especificamente nas cartas 10, 30 e 42. Na carta 10, escrita em 1977, vê-se o tom drummondiano de negação: “rejeite o projeto de felicidade q a sociedade te propõe” (LEMINSKI, 1999, p.52). E ainda: “É a linguagem que está a serviço da vida, e não a vida a serviço da linguagem” (*Idem*, p.53), uma colocação nunesiana, digamos. Na carta 30, de 1978, reafirma a presença da poesia da vida: “sei / hoje / que são as palavras que estão na vida / não é a vida que está nas palavras” (*Idem*, p.83). Mas é na extensa carta 42, ainda de 1978, que Leminski oferece as bases para a brevidade de sua poética, e de toda a geração alternativa: “quero fazer uma poesia que as pessoas entendam/ q [sic] não precise dar de brinde um tratado sobre Gestalt ou uma tese de / Jakobson sobre as estruturas subliminares dos anagramas paronomásticos” (*Idem*, p.111). Se o seu caminho é por uma poesia a serviço da vida e por uma poesia que chegue ao leitor/consumidor, não ressoa o eco de um Carlos Drummond de Andrade, quando em uma poesia intitulada “Exorcismo”²², atentava para a liberação dos vocóides e dos programas estruturais que impregnam a poesia, e mais, a crítica de poesia, além de abrir uma polêmica com o estruturalismo? Leminski também herdeiro de Drummond.

Em *Caprichos e Relaxos* (1983b), um livro-seções que reúne produções independentes do poeta, um *corpus* significativo da década de 1970 e início da de 1980, a relação do olhar e do cenário (relação entre o sujeito e o mundo) é uma constante, seja nos *haikais*, seja em outras formas poéticas. Em algumas poesias²³ o próprio ver é dor, um olhar que já não suporta a dor que está no mundo e a dor da realidade²⁴. Ora, as agruras da realidade em 1970, por exemplo, foram muitas: a repressão da ditadura, perseguições, torturas, os anos de chumbo (de 1968 a 74). Década que, segundo Maria Rita Kehl, em *Anos 70* (2005), teve seu início já em dezembro de 1968 com a instituição do AI-5 que sufocou a realidade, uma década que “começou repressiva, sanguinária e careta” (KEHL, 2005, p.32). O próprio Leminski atravessa momento de dor e sua poesia nos mostra que é preciso estar nessa dor, habitá-la. A dor como mola propulsora do testemunho pode também ser a mola propulsora da própria criação literária – o antológico poema “Um homem com uma dor /

²¹ Grifos da autora.

²² Poema publicado no Jornal do Brasil de 12 de abril de 1975 e constante em *Poesia e prosa* (1979).

²³ Pode-se consultar, por exemplo, o poema “ver é dor...” (LEMINSKI, 1983b, p.59).

²⁴ Em matéria de poesia, ao falar do olhar é sempre salutar perguntar que olhar se fala: olhar analítico? Parece que a direção da poesia de Paulo Leminski (e o desejo de toda poesia, no fundo) é justamente ir na contramão do olhar analítico, que se quer engajado – abolir o olhar analítico (não mais o “ver por fora”, mas um “ver por dentro”) foi o que fizeram (i) os antigos, Plotino (1982, p. 282) por exemplo, na *Enéada* I 6, 4 [1] no tratado sobre a beleza, em que a contemplação só é possível com os olhos da alma, não com os olhos “do corpo”; e (ii) toda uma tradição oriental zenbudista que buscou um outro campo de visão. Alan Watts, por exemplo, menciona que, para a prática do Zen, é preciso banir os conceitos “e nos ensinar a ver o mundo sem eles. Depois que descobrimos essa nova visão, podemos elaborar novos conceitos” (WATTS, 2009, p.83), e só assim que o Zen nos direciona a uma visão por inteira do mundo, uma visão do mundo “de maneira nova” (*Idem*, p.93).

é muito mais elegante” (LEMINSKI, 1994, p.74) bem ilustra o poeta como este homem elegante que “caminha assim de lado”. Diante da dor, o poeta está também diante da morte. E o testemunho é também uma escrita de morte²⁵. Aí começa o teor testemunhal de sua poesia: **no quando em habitar**.

É neste espaço que Leminski traz para a cena o escritor-samurai nipônico Yukio Mishima, que presenciou fortes mudanças socio-econômicas de um país abalado pela derrota na II Guerra Mundial e que se viu obrigado a abrir as portas da então casa fechada para a ocidentalização. Mishima lutou até o fim em defesa de uma “japonidade”, de uma tradição, e treinou seus personagens para o combate e para a morte, especialmente em *Confissões de uma máscara* (1984) e *O templo do pavilhão dourado* (1988), dois romances-diários em que autor nos mostra como escrever com a espada a partir de sua estética da decadência e da experiência da morte – personagens incapazes de mudar a realidade e por isso mesmo desejam a ruína do país pelos ataques aéreos, uma arquitetura da destruição ou um lançar-se no nada da morte. No olhar para a morte que Mishima torna-se uma peça-chave na obra de Leminski, pois ambos olharam diretamente para ela, flertando-a, até. “Morrer de vez em quando / é a única coisa que me acalma”, alerta o poema sem título de Leminski, de 1987. Logo, Leminski e Mishima estão muito próximos no fazer da escritura um dizer “não” de resistência, embora cada um em seus próprios caminhos. E parece-nos pertinente, neste ponto, a colocação de Ricardo Timm de Souza (2013, p. 226): “A essência da escrita é o testemunho de sua honestidade, do ato ético no qual escrever se constitui. [...] O **não** da escrita é seu presente inquieto, que frutifica para além dele e **encontra** o tempo”²⁶. Entre vida e morte, ambas não distantes, mas próximas, lembremos outra vez das cartas de Leminski, (LEMINSKI, 1999, p.131): “viver é duro. mas é bom”, como diz na carta 49.

Cena dois: **o dispositivo óptico do haikai**. Todo livro de poesia de Leminski contém *haikais* (exceto a seção Polonaises, se a consideramos como livro fora de *Caprichos e Relaxos*). Mas como falar de uma composição poética originalmente japonesa? Teríamos que tratar de um oriente **distante** de nós, ocidentais? Embora o *haikai* seja um gênero curioso pela sua síntese na estrutura, tendo marcado não só a literatura japonesa, como tendo despertado interesse de uma legião de poetas no ocidente, aos olhos da teoria literária fica reservado aos cantos das discussões. Não. Não teorizaremos o *haikai*. Fiquemos apenas com as definições concisas de: (i) Massaud Moisés (2004, p.217): “semelhante pela forma ao epigrama, o haikai deve concentrar em reduzido espaço um pensamento poético e/ou filosófico”; (ii) do crítico espanhol Fernando Rodríguez-Izquierdo (2010, p.30): “*El haiku se ocupa sólo de la vida*”²⁷. Se desde o século XVI no Japão o *haikai*, difundido e popularizado por Matsuó Bashô, tocou, como um místico, nas camadas mais profundas da vida, inscrevendo ou semioticamente fotografando a natureza, a *phýsis*, muitos foram os poetas que escreveram *haikais* fielmente à tradição nipônica, abordando as estações do ano, construindo imagens de uma natureza fluida, fabricando outros pacotes de imagens dessa natureza. O próprio Leminski, além de popularizar o *haikai* no Brasil, escreveu ensaios sobre o gênero, a exemplo do ensaio “Click: Zen e a arte da fotografia” na primeira parte de *Ensaio e Anseios Crípticos*, e “Bonsai”, na segunda parte, em que deixa o testemunho de sua paixão pela poesia japonesa: “haikai é nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’” (LEMINSKI, 2012, p.321). A própria vida de Leminski foi tão veloz como um *haikai*. Como diz o próprio Leminski em uma biografia de Bashô: “certas coisas são fatais. Viver exige muitos haikais” (LEMINSKI, 1983a, p.98).

²⁵ Olhar de frente para a morte é também “materializá-la em frases, formas, cores, sentidos” como diz o antropólogo Louis-Vincent Thomas em sua obra-prima *Antropología de la muerte* (1983, p.186). Ou, na trilha de Maurice Blanchot, é a literatura um direito à morte, escritura que carrega a morte, pois “somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p.312). Fenômeno da morte que, grosso modo, foi motivo de investigação, paixão e admiração tanto de poetas quanto de filósofos, historiadores, psicanalistas, cientistas etc.

²⁶ Grifos do autor.

²⁷ “O *haikai* se ocupa apenas da vida”.

Se o *haikai*, pela sua própria essência zen-budista (além de neoplatônica), **une-se** à natureza, pode-se logo evidenciar a forte influência de um Matsuó Bashô em Leminski na estruturação do dispositivo óptico do *haikai*, o que formaria um “caminho do meio” entre ocidente e oriente. Nos *haikais* aqui selecionados, podemos argumentar que Leminski **subverte o haikai com o humor que lhe é próprio não para contemplar a natureza ao estilo Zen, mas para inscrever as dores da realidade**. Lembremos da carta 30 à Régis em que brinca Leminski (1999, p.84): “quando a barra pesar demais pense em praticar uma arte marcial”. Poderíamos reescrever: **quando a barra pesar demais pratique haikai**.

Em *La vie en close* (1994), obra póstuma de Leminski e que reúne sua produção da década de 1980, um *haikai* parece dialogar com o primeiro poema de *Caprichos e relaxos* que citamos:

ver é violento
que golpe
aplicar no vento?
(LEMINSKI, 1994, p.114).

Mais uma vez a poesia tangenciando o olhar. Que golpe aplicar no vento? O golpe conciso do *haikai*, tão afiado quanto uma lâmina de samurai. Um “golpe no vento” que move os moinhos de versos (outro poema, mas de *Caprichos e relaxos*, p.58), que também é um golpe no imenso branco da página, no seu silêncio: **página-silêncio** de uma profundidade tão abismal a ponto de fazer aquele diante da página, o leitor, perder-se, fugir e também pôr tudo a fugir; **página-meditação** onde, em quietude, aguarda as linhas nelas se espalharem. Dois outros *haikais* irão falar dos anos de chumbo, parodiando o *slogan* publicitário veiculado no governo Médici, “Brasil: ame-o ou deixe-o”. O primeiro, em *La vie en close* e intitulado (um dos poucos *haikais* intitulados na obra de Leminski) “Tatami-o ou deite-o”:

de colchão em colchão
chego à conclusão
meu lar é no chão.
(*Idem*, p.161).

Tatame é uma superfície onde ocorrem os combates de artes marciais, como judô. No **jogo de linguagem** leminskiano o tatame é alegórico. Os colchões (de ferro, para lembrarmos a canção “Bárbara”, de Chico Buarque) são o local de opressão, luta e resistência. No final, a ironia que o lar é no chão – a palavra “colchão” se quebra por uma força opressora e vira chão, o então lugar do oprimido. Outro *haikai* encontra-se em *Caprichos*, na seção “Não fosse isso e era menos. Não fosse tanto e era quase”:

ameixas
ame-as
ou deixe-as
(LEMINSKI, 1983b, p.91).

Amar ameixas é, antes de mais nada, comprá-las, quer tê-las. Eis a ironia com o *slogan* e com aqueles que compravam (no sentido metafórico, aqueles que acreditavam) a ideia e iludiam-se com a publicidade. Em *La vie en close*, o *haikai* intitulado “*Voyage au bout de la nuit*” (intertextualizando com o romance homônimo de Céline, de 1932) sintetiza o momento histórico em um eloquente teor testemunhal:

o peito ensanguentado de verdades
rolo na rua esta cabeça calva e cega
não serve mais ao diabo que a carrega
(*Op. cit.*, p.65).

O título, em francês e em sua referência céliniana, literalmente no português quer dizer “viagem ao extremo da noite”. Veja-se que os versos são mais longos. Longos como é longa a noite

e seu silêncio, sua escuridão. Noite que é o espaço do sono, já que dormir é fixar-se e fixar o mundo (BLANCHOT, 2011, p.291). É neste silêncio da noite que a opressão se dá, onde o sangue do torturado se derrama? É neste silêncio que rola a cabeça calva e cega, agredida? Cabeça-objeto, que não “serve” – impossível não lembrar do filme de Lucia Murat sobre as sobreviventes dos anos de chumbo, *Que bom te ver viva* (1989), em que uma das militantes entrevistadas diz: “nosso corpo como objeto de tortura”. *Haikai* também carregado de dor e por isso mesmo testemunhal: circunscreve, como a cabeça rolando em círculos, a tortura. Os *haikais* de *La vie en close* e *Caprichos e relaxos* aqui citados e que tangenciam o momento histórico nos levam a uma viagem no extremo da própria realidade, uma viagem à própria história, à própria vida e por isso mesmo poesia-vida, poesia porosa.

Com os *haikais* de Leminski aqui trazidos podemos acompanhar aquilo que Mariana Camilo de Oliveira (2011, p.119) conferiu à poesia de Paul Celan: “um grito em silêncio”. No plano da “linguagem-realidade” que coloca João Alexandre Barbosa (1974, p.79), parece que estamos assistindo ao fim de uma “literatura satisfeita e sem angústia” (CANDIDO, 2006, p.120), uma “literatura tradicional” (*Idem*, p.143), se quisermos lembrar Antonio Candido em sua crítica a um primeiro momento do modernismo (1880-1900). No nosso caso em Leminski, estamos falando de uma poesia de resistência, como coloca Alfredo Bosi, uma escrita resistente que é “o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 2002, p.135)? Centralizar-se na resistência é ser tentado a direcionar-se ao engajamento. A alternativa é pôr-se em alternância, tangenciar, pôr-se em arrabaldes.

Com a poesia de Leminski e com um direcionamento ao “teor testemunhal” pode-se ver de modo mais abrangente as relações fronteiriças entre literatura e vida, literatura e história, literatura e testemunho. Essa poesia “fácil”, “leve” e “despojada”, não no sentido de serem ausentes de valor estético, mas no sentido de brevidade, próprio da acepção nipônica, faz ver as relações entre o real e a dor, expondo os liames entre poesia e morte. O que podemos argumentar, entre esses liames e limites, é que no próprio bojo do teor testemunhal de sua poesia, a vida e a morte parecem não se hostilizarem. A morte deita-se na vida e a vida está diante da morte - acompanhando a tese do filósofo romeno Emil Cioran, em *Sur les cimes du désespoir* (1990), de que entre vida e morte não há hostilizações – sem adentrar na negatividade do seu pensamento, apenas interessando-nos na aproximação que seu pensamento possibilita entre vida e morte para problematizar a existência e as estruturas da vida. Deste modo, é na escrita que Leminski, o “guerreiro da linguagem”, para lembrarmos do trabalho de Rebuzzi (2003), se apaga, se dilui, se desmancha. Esgota-se nas totalidades da página em branco, visto que “vai chegar o tempo em que tudo que diga seja poesia”. Leminski faz de sua vida poesia, como fizeram intensamente Mishima e Bashô, no oriente, e faz da poesia uma voz, um grito estonteante no difícil equilíbrio de, como nos lembra ainda Lucia Murat, **tentar não esquecer e continuar vivendo**. Afinal, entre o literário, o histórico e o perspectivismo filosófico o espaço literário de Paulo Leminski é pura intensidade, linhas que nunca terminam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. 21ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
_____. *Poesia e prosa* (volume único). 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal, Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- _____. “O direito à literatura”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004a; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 169-191, 2004a.
- _____. “A compreensão da realidade”. In: CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 33-38, 2004b.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CHIAPPINI, Ligia. Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), nº 5, p. 18-28, 2000.
- CIORAN, Emil. *Sur le cimes du désespoir*. Trad. André Vornic. Paris: L’Herne, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. De Sócrates a Freud e além. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Revista Itinerários*, Araraquara, São Paulo, nº 22, p. 37-57, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. In: RISÉRIO, Antonio *et alii*. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 31-37.
- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno, Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- _____. *Caprichos e relaxos*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983b.
- _____. *La vie en close*. 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Org. Régis Bonvicino. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª Ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- _____. *O templo do pavilhão dourado*. Trad. Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NASCIMENTO, Evando. “Literatura e Filosofia: ensaio de reflexão”. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (orgs.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *No tempo do nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Ensaio Filosóficos*. Org. e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debades, p. 1-10, 2006.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- PLOTINO. *Enéada I-II* (tomo I). Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1982.
- _____. *Troisième Ennéade*. Trad. Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

- PUCHEU, Alberto. “Platão, Goethe e o Íon”. In: PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, p. 65-81, 2011.
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. “Ainda falta um grito”. Histórias de guerra, trauma e poesia na obra de Fernando Assis Pacheco. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Pisa, Roma, n° 3, p. 65-85, 2001.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et alii. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO. *El haiku japonés: historia y traducción*. Madrid: Iperión, 2010.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SALGUEIRO, Wilberth. A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de chacal. *Revista Texto Poético (ANPOLL)*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 1-20, 2010.
- _____. Militância e humor na “poesia de testemunho” de Leila Míccolis. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 27, p. 79-98, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- _____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História*, São Paulo, Departamento de História da PUC-SP, n°. 30, p. 71-98, 2005.
- _____. A literatura do trauma. *Revista Cult*, São Paulo, ano III, v. 23, p. 40-47, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Literatura Comparada/Indisciplina”. In: SCRAMIM, Susana (org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 35-42.
- SOUZA, Ricardo Timm de. Escrever como ato ético. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 223-226, abr./jun. 2013
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. “Conferências sobre Zen-Budismo”. In: FROMM, E.; SUZUKI, D. T.; MARTINO, R. *Zen-budismo e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1976a.
- _____. *Mística: cristã e budista*. Trad. David Jardim. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1976b.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Antropologia de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- VIGNAULT, Luc. “Le plus vieux débat: méfiance et complicité de la philosophie et de la littérature”. In: VIGNAULT, Luc; PARDIÑAS, Blanca Navarro (orgs.). *Après tout, la littérature: parcours d’espaces interdisciplinaires*. Québec: Presses de l’Université Laval, 2011.
- WATTS, Alan. *O que é Zen?* Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, São Paulo: Verus, 2009.

i Rodrigo ARAUJO, Mestrando

Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Programa de Pós-Graduação em Letras
E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com