

Celeumas póstumas: leituras de Leminski no século XXI

Lucas dos Passos³

RESUMO

Três décadas após a morte do poeta, a fortuna crítica que se debruçou sobre vida e obra de Paulo Leminski já reúne um conjunto considerável de textos. Desse volume, destacam-se as biografias escritas por Toninho Vaz e Domingos Pellegrini e as movimentações em torno da figura do autor criadas tanto pela exposição Múltiplo Leminski quanto pela publicação de *Toda poesia*. A partir da observação desses elementos e com base no estudo de Paula Sibilia em *O show do eu*, o trabalho se propõe a analisar a postura da crítica contemporânea sobre obra leminskiana e sua relação com o público.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski; Recepção Crítica; Contemporaneidade; Biografias.

As reflexões sobre a obra de Paulo Leminski e a figuração de seu nome na mídia nos anos seguintes à sua morte podem se dividir, até agora, em pelo menos dois grandes momentos (todos eles com datas de início e fim nada estanques, sendo um deles ainda em construção): entre 1989 e 2010, publicaram-se, por exemplo, suas cartas endereçadas a Régis Bonvicino, os livros de poemas *La vie en close* e *O ex-estranho*, o ensaio *Metaformose*, republicou-se o *Catatau*, alguns eventos esparsos se ocuparam de rememorar vida e obra de Leminski e veio a público *O bandido que sabia latim*, biografia feita por Toninho Vaz; a partir de 2010, com a republicação do *Catatau*, de *Agora é que são elas*, dos *Ensaio e anseios crípticos* e das biografias reunidas em *Vida* – sem falar no fenômeno de vendagem instaurado pela publicação de *Toda poesia*, que demanda comentário à parte, e pela polêmica que cercou o lançamento de *Minhas lembranças de Leminski*, ensaio biográfico de Domingos Pellegrini –, Leminski começa a voltar a frequentar com mais força as livrarias, as páginas de jornais e revistas

³ Instituto Federal do Espírito Santo – IFES. Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Vitória, Espírito Santo, Brasil, lucasdospassos@hotmail.com

(virtuais e impressos) e as prateleiras do leitor brasileiro, encontrando apoio na exposição itinerante *Múltiplo Leminski* e mantendo forte ressonância no meio acadêmico. Nesse período, já que o poeta não tem mais a palavra, é preciso identificar com cautela os movimentos realizados em torno de sua figura; assim, em termos bibliográficos, será possível analisar a releitura de sua vida e uma postura da contemporaneidade em relação a sua obra nas biografias de Toninho Vaz e de Domingos Pellegrini e, ainda, na referida exposição *Múltiplo Leminski*, visitada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e na Caixa Cultural, em São Paulo.

1. Um poeta, duas biografias

O interesse aqui voltado à biografia de Leminski se determina, na verdade, por um interesse nas biografias – portanto nos textos – que se dedicaram a escrutinar, com intenções documentais e/ou reflexivas, a vida do poeta (claro, em intensa relação com sua obra, como a biografia de um piloto de Fórmula 1 passa necessariamente por sua atuação nas pistas). Assim, pensar numa interpretação da mitologia leminskiana a partir desses textos escritos por amigos – a saber, *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, e *Minhas lembranças de Leminski*, de Domingos Pellegrini – permite observar uma imagem topográfica da vida de um autor que, como muitos atestam, sintetizou em obra e comportamento muitas das tensões e inquietações de sua época – sobretudo os anos 1970. Sobre isso, com a habitual lucidez, alhures escreveria Leminski sobre outro ícone de sua geração, Torquato Neto: “Não interessa a vida de ninguém. Eu não aceito esse ponto de vista. Acho até que, em certos poetas, o desenho da vida pode ser um poema. Não se escreve só com palavras. Grava-se com o corpo, o gesto, a atitude, o comportamento, sartreanamente, com as escolhas globais” (LEMINSKI, 1982, p. 7-8).

Importante notar como Leminski se refere a Torquato, pois, com o poeta piauiense e com a carioca Ana Cristina Cesar, o curitibano completaria uma tríade de escritores que revelam em sua autodestruição um traço geracional: enquanto Torquato se despede em 1972, cometendo suicídio às portas da década que seria marcada pela tensão

entre o desbunde e a opressão militar, Ana C. se lança do sétimo andar do apartamento dos pais na rua Tonelero mais de dez anos depois, em 1983, quando a angústia do mercado começa a sequestrar a violência crítica da juventude. O fim do périplo de Leminski seria mais tardio, apenas em 1989, e menos radical, uma vez que, diferente do suicídio de seus coetâneos, a morte do poeta seria um processo lento e gradual de desgaste físico causado pelo abuso do álcool durante quase toda a década de 1980 – catalisando, naturalmente, os efeitos dos excessos das décadas anteriores. O que une os três, porém, não são apenas os golpes cometidos contra o próprio corpo, mas o fato de que o desenho de suas vidas, como queria Leminski, pode ser lido como um poema; e então se prefiguram, na biografia desses poetas, as tensões incorporadas por seus versos. Por isso vale o paralelo da(s) biografia(s) de Leminski principalmente com a de Ana Cristina Cesar, o que me faz pensar na tese de que a inadequação que esses poetas sentiram frente ao tempo histórico desolador (no caso dos anos 1980, pelos efeitos de uma distensão política que revelaria a fraude econômica do regime arbitrário), que substituiu os auspícios revolucionários do decênio anterior, teria atuado como força motriz – ou pelo menos como elemento determinante – de seus ímpetus autodestrutivos.

Em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Ítalo Moriconi dá pistas importantes desse fator ao dizer que “Ana Cristina morreu no exato momento em que se iniciava o rápido e surpreendente refluxo do ciclo revolucionário” (MORICONI, 1996, p. 18): começaram a escassear as festas, as alternativas que a noite setentista oferecia; e, após a comoção da campanha pelas eleições diretas, se inauguraria de vez a “era do autoinvestimento” – o que leva Ítalo a dizer que tinha acabado a “era da entrega passional” (MORICONI, 1996, p. 18). As consequências disso na vida de uma poeta que viveu intensamente as revoluções estéticas e comportamentais do momento imediatamente anterior foram decisivas: “é como se naquele momento fosse necessário mudar de pele para seguir vivendo, e a imagem de Ana tivesse ficado congelada como uma recusa” (MORICONI, 1996, p. 19). Em razão disso o biógrafo conclui que o suicídio de Ana C. simboliza um fim de ciclo, um momento de transição – antena da raça, foi assim que ela “catalisou todas as sombras que nos cercavam naquele esquisito

final de época” (MORICONI, 1996, p. 144). E Leminski, como entra na equação de fim dos ânimos experimentalistas e contraculturais dos anos 1970 sua morte no crepúsculo dos 80?

Para me aproximar da resposta, que ilumina de maneira muito especial a porção derradeira do desenho da vida-obra leminskiana, trato de citar passagem de *O bandido que sabia latim*, texto de Toninho Vaz. Nesse trecho da biografia (“Último capítulo à parte”), o jornalista – que, por Leminski, era chamado de Martins – aborda precisamente a séria questão do poeta com o álcool. Na segunda metade dos anos 1980, a relação entre o polaco e sua companheira, Alice Ruiz, ganhava ares cada vez mais conturbados por conta do alcoolismo de que Leminski não conseguia se desvincular – mesmo com breves passagens pelos Alcoólicos Anônimos – e que resolvera escamotear, fazendo verdadeiras encenações discursivas de sobriedade, apologias charmosas a favor da abstinência e da harmonia espiritual, enquanto mantinha uma “litroteca” atrás de alguns livros na estante. Aliás, alguns de seus colegas, como a amiga Josely Vianna, começariam a se livrar do vício para evitar consequências mais graves na saúde, o que deixava Leminski ainda mais perturbado. Com esse cenário, as brigas com Alice se tornariam ainda mais frequentes, inclusive porque a poeta, transmutada agora em diretora de criação de agência publicitária, progredia visivelmente no trabalho – o que significava viagens de jatinhos executivos entre Rio e São Paulo e, ainda, se refletia em seu vestuário: blusas de seda, tailleur e bolsa de couro. As reações de Leminski eram intempestivas, acusando a companheira de trair “pressupostos de vida que tinham estabelecido como parâmetros para a eternidade”, ao que Alice contra-atacava dizendo que “era um absurdo ele pensar assim, pois quem trazia o dinheiro agora era ela” (VAZ, 2001, p. 267). Esse momento acabaria sendo decisivo para o fim da relação, que culminaria com Alice se retirando de casa na Cruz do Pilarzinho com Estrela, a filha mais nova, e deixando Áurea, a mais velha, para cuidar do pai, já bem debilitado, por algum tempo. A produção literária se mantinha (é dessa época a escritura de *Metaformose*), embora não com o mesmo afã dos primeiros anos da década; e o poeta dizia que suas necessidades de sobrevivência então se definiriam como operar “um

milagre por dia” (VAZ, 2001, p. 279) – como Toninho Vaz abre seu último capítulo, “O poeta descalço”. Os problemas hepáticos, causados por décadas de excessos etílicos, se agravavam, mas Leminski não desistia de sua destruição física autocomplacente: o poeta, que sobrevivera às transformações iniciais da mudança de ciclo entre as décadas de 1970 e os 80, enfim se sentia (e era tratado como) um inadequado.

A biografia de Toninho Vaz, que tem valor documental e apresenta um trabalho de pesquisa minucioso, como é o trabalho de um jornalista, embora não traga grandes ganhos estéticos e reflexivos, se ocupa principalmente da formação intelectual e afetiva de Leminski – essas páginas a que me reporte há pouco significam menos de quarenta, das mais de trezentas laudas do texto. É um trabalho sem dúvida importante, além de pioneiro, mas, para o objetivo aqui traçado (entender como a inadequação diante do fim do ciclo revolucionário catapultou o poeta a um estado definitivo de destruição de seu corpo físico), *Minhas lembranças de Leminski*, texto em larga medida também autobiográfico e de caráter sobretudo ensaístico do ficcionista Domingos Pellegrini, traz fatos e reflexões mais urgentes. Antes, contudo, é necessário abordar os bastidores da publicação do livro, que ajudam a adensar a discussão – e fazem um contraponto à onda celebratória em torno de Leminski, revelando um *impasse* de sua mitologia que será abordado mais adiante.

É necessário abordar os bastidores da publicação de *Minhas lembranças de Leminski* por dois motivos, sobretudo. O primeiro, mais simples, decorre do fato de que Pellegrini optou por incorporar as discussões de bastidores na própria obra, numa espécie de anexo intitulado “Posts”. Assim, ele retira a querela com Alice e Áurea, que inicialmente vetaram a publicação da obra, do domínio da fofoca e a perpetua como matéria para reflexão do próprio livro – além de aproveitar o espaço como estratégia aberta e declarada de autodefesa. O segundo motivo, talvez mais importante, está relacionado justamente à questão aqui colocada no centro da discussão: o motivo principal da contenda do biógrafo com as herdeiras do patrimônio leminskiano deriva da abordagem que Pellegrini faz das circunstâncias precárias, de deterioração da saúde e da escassez de condições materiais, em que se deu a morte do poeta, automaticamente

colada a sua recusa de livrar-se do alcoolismo (e, por consequência, do estilo de vida da chamada geração 70, com a qual estabeleceu mais que um simples flerte). É por isso que, diante da negativa inicial, quando o autor decide publicar o livro na internet, enviando-o por e-mail para que fosse divulgado, Alice Ruiz assim se posiciona em e-mail aberto à imprensa:

Sei que você é um dos que se posicionaram a favor dele, em artigos, resenhas, matérias etc. Sei que você é um dos que ele considerava amigo, embora, entre esses, três já mostraram que ele estava enganado. Lendo seu livro percebo que, nas entrelinhas, você está à beira de unir-se a eles. (ALICE apud PELLEGRINI, 2014, p. 189).

A crítica pessoal de Alice é pesada, e não para por aí, dizendo que a “ênfase no álcool, sua leitura de uma ‘precariedade’ de bens em nossa casa (você nunca ouviu falar em contracultura?), as observações exageradas sobre ‘falta de banho’, que correspondem a um período de maiores excessos” superado nalgum momento (superação que, da parte de Leminski, não aparece em nenhuma das duas biografias), teriam sido orquestradas por Pellegrini de modo a criar “uma imagem bem negativa do Paulo”, “em contraponto à sua, que aparece como O interlocutor por excelência e cheio das qualidades que supostamente ‘faltavam’ a ele.” (ALICE apud PELLEGRINI, 2014, p. 189). Alice alude ainda à disputa de egos que teria se firmado entre o biógrafo e o biografado quando se conheceram e termina por acusá-lo, diretamente, de detrator do poeta.

Antes de publicar sua resposta à carta de Alice, Pellegrini ampara sua estratégia de defesa citando que, após a publicação do livro na internet, recebeu mensagens de apoio e comentários que ratificavam a pobreza material referida no livro, e em seguida reproduz artigo de Belmiro Valverde Jobim Castor publicado na *Gazeta do povo* em 2013 (mesmo ano da divulgação virtual da obra, que se chamava ainda *Passeando com Leminski*), que sai em defesa do biógrafo: “o escritor [...] é obrigado a ouvir um disparate como a acusação de ‘sordidez’ porque escreveu que ele bebia descontroladamente (segredo de polichinelo) e dava pouca atenção à higiene pessoal

(outro segredo de polichinelo)” – ao que questiona: “até que ponto a biografia de uma pessoa pertence a ela mesma ou a seus herdeiros como um bem patrimonial?”(CASTOR apud PELLEGRINI, 2014, p. 190).

Aproveitando a deixa, Pellegrini (que na obra se nomeia Pé Vermelho, ao passo que chama Leminski de Polaco) começa sua carta aberta dizendo que a rejeição que Alice e as filhas sentiram de súbito diante dos dois primeiros capítulos enviados provavelmente se devia ao tom criativo daquele texto que, desde o início, fugia das feições que se esperavam de uma biografia chapa-branca. O texto, diga-se, tem mesmo uma vontade criativa declarada, não só pela estratégia de transformar Pellegrini e Leminski em personagens de uma espécie de narrativa, mas sobretudo por delegar longos trechos – destacados em itálico – à ficcionalização de uma voz leminskiana d’além túmulo que tenta imitar os traços estilísticos do poeta (nem sempre com o almejado êxito). Mas isso se anuncia desde o título, que coloca o autor explicitamente na obra, e declara o caráter memorialístico (e não documental, jornalístico) da obra: “tresconfio que é o que Leminski gostaria, ganhando voz, personal ressonância memorial. [...] O mito Leminski podia passar sem isso” (PELLEGRINI, 2014, p. 191).

Finda a contenda, retorno ao início do livro de Pellegrini, me aproximando com especial atenção de excertos de quatro dos onze capítulos que compõem a obra: “O poliedro”, “O anfitrião”, “O estrategóista” e “O estoico”. No primeiro, o encontro entre os protagonistas do enredo autobiográfico:

Em 1964, em Londrina, um rapazola lê com espanto e encanto um artigo de um tal Paulo Leminski na revista concretista *Invenção*. Alguns anos depois, o londrinense conhecerá o curitibano Leminski, e depois de algumas rugas e rugas, serão amigos, tratando-se como Polaco e Pé Vermelho (PELLEGRINI, 2014, p. 11).

Detalhes à parte, importa notar a caracterização que o narrador faz de seu amigo: “Pé Vermelho novamente se espantará com Leminski ao saber que ele é uma mistura de polonês com mulata, neto de negro, índio e português”. E, ainda, as impressões sobre

sua poesia: “E também se encantará com sua poesia, mistura de *cult* e *pop*, truques concretos e resquícios românticos, artifícios formais e caprichados relaxos coloquiais, doce amargura e cáustica alegria, erudição e simplicidade, maluquice e mágica”. O que termina com uma confissão: “Polaco e Pé Vermelho se encontrarão muitas vezes, em Florianópolis, Curitiba, Londrina e São Paulo, amarrando uma amizade de duas décadas e dezenas de garrafas” (PELLEGRINI, 2014, p. 11). Estão aí, na primeira página de *Minhas lembranças de Leminski*, quase todas as características que o poeta arrebanhou durante suas aparições midiáticas dos anos 1980, religiosamente ratificadas pelo texto de Domingos Pellegrini – a exemplo de Toninho Vaz, que também ajuda a perpetuar a mitologia que o personagem criou para si mesmo: sujeito multifário de poesia multifária: o tal Múltiplo Leminski, que ficaria como título da exposição itinerante colocada em pauta mais adiante.

Em “O anfitrião”, o narrador se avizinha de um segundo tópico relevante – o sucesso de público da poesia leminskiana. Sobre suas estratégias, Pé Vermelho observa: “O mesmo Leminski aparentemente desmazelado é, no entanto, artista antenado na vanguarda e amarrado no leitor, a mente no céu e os pés na terra. Durante décadas, andarás com poemas xerocados numa pasta, para mostrar aqui e ali, em bares e lares, recolhendo as impressões de selecionados leitores, publicitários, jornalistas, músicos e poetas amigos” (PELLEGRINI, 2014, p. 59). A tática é bem simples: “Feito coruja em pau de cerca, com os olhos bem abertos atrás dos óculos, ficará atento às reações do leitor, com quem se regozijará diante de boa recepção, em risos e abraços. Se, porém, o leitor não gostar ou não entender o poema, Leminski pegará o papel de volta, dirá deixe para lá, e seguirá em busca de outro ocasional receptor, como diz” (idem, *ibidem*). Por isso o autor atesta, com perspicácia, que “o sucesso de *Toda poesia* não é surpreendente para quem sabe que Leminski publicou não apenas poemas antenados em técnicas expressivas, mas também selecionados pela viva aprovação dos leitores” (PELLEGRINI, 2014, p. 59).

À parte as espertas observações de ordem estética de Pellegrini, vão pintando pelo livro depoimentos da voltagem ética a que o poeta já estava mais que

acostumado. Em “O estrategista”, por exemplo, há uma referência crucial aos prenúncios do que seria a morte precária de Leminski. Hospedado em São Paulo na casa do biógrafo, o poeta deixa com frequência os lençóis manchados de sangue, fruto das hemorragias a que vinha se habituando – e às quais responde com o humor natural: “O meu calcanhar de Aquiles não é exatamente no calcanhar...”. Sobre isso, o autor arremata, usando a palavra-chave (suicídio): “Aquilo ficará como indício aberrante de um suicídio lento (e prenúncio dos jorros de hemorragia esofágica que, anos depois, causarão a parada cardíaca, *causa mortis* oficial de Leminski)” (PELLEGRINI, 2014, p. 85).

O enredo é mesmo a crônica de uma morte anunciada, e então em “O estoico”, mais do que as circunstâncias do falecimento do autor – que já era *habitué* de hospitais em virtude de seus graves problemas hepáticos –, Pellegrini imprime lirismo na cena trágica do sepultamento narrado por Ernani Buchman, responsável por comprar o caixão do poeta: diante da revelação de que Leminski tivera de ser enterrado com uma camisa branca meio suja, “tão despojado ou desprovido vivia”, e manchada de sangue, pela falta de outra à mão, Pé Vermelho retifica: “Ernani, você não olhou direito, a mancha de sangue na camisa é uma flor, na verdade, ou melhor, uma flor poética, significando pobreza, pureza e alteza, pois Leminski era isso, um pobre de bens, um puro de espírito, um alto talento” (PELLEGRINI, 2014, p. 179).

O tom de homenagem da biografia é evidente, e o último capítulo (“O mito”) equilibra a morbidez da descrição anterior oferecendo humor e promessas de eternidade. Um ponto continua inaudito, porém: ao longo de todo o texto – e mesmo em sua defesa no embate com Alice Ruiz – Pellegrini não evidencia ou discute o sentido geracional dos excessos de Leminski, fato que evitaria a acusação de que aqui, ali ou acolá reside apenas uma vontade sórdida de escarafunchar a intimidade do autor, quando na verdade o desejo é articular esses acontecimentos ao desenho do poema de sua vida. Por mais que, sim, houvesse uma avidez por álcool (e outras drogas, confidenciariam alguns ao próprio Pellegrini, via e-mail), ao se recusar a abdicar do vício, Leminski não revela apenas uma fraqueza pessoal, mas uma recusa também de abdicar de seu estilo de vida

despojado – ainda fincado na onda contracultural quebrada no fim da década que antecedeu sua morte. Mais: acusar seus amigos e sua família de o terem abandonado nos momentos finais, como ainda se pode ouvir à boca miúda, assinala ainda outro ponto de inadequação do poeta aos novos tempos: como Ítalo diz diante dos momentos finais de Ana C., todos já estavam muito ocupados com seus empregos e estudos, não havia mais tempo para o desbunde, nem para arroubos passionais – o que legou então, a quem não se queria endireitar, a solidão. Em resumo, passando dos quarenta, o poeta não queria abandonar sua adolescência, embora o corpo já estivesse pedindo a conta.

Uma rápida indicação dos ânimos dessa década – sobretudo de sua segunda metade, quando já estava rompida a união de toda a esquerda contra o inimigo comum fardado – que acelerou a deterioração hepática de Leminski está em “86 é o contrário de 68”, de Zuenir Ventura. O crítico cultural toma como ponto de partida o Festival de Cannes para traçar a diferença fundamental entre o ano de que fala (1986) e o surto revolucionário inaugurado pelo maio de 68: a publicidade, sempre à espreita de oportunidades, “apossou-se da rebeldia *hippie*, transformando-a em moda, fez da imagem de Che Guevara um pôster e das boas intenções dos jovens de maio, uma boa peça publicitária”, ao passo que se tornava “brincadeira de criança aquela *chienlit* em face desses escapamentos nucleares que viajam nas nuvens e transformam esse inocente céu azul de primavera num traiçoeiro condutor invisível da morte e da deformação” (VENTURA, 2000, p. 269-270). O tempo, porém, não era de presságios, como o fim do século XIX: “1986 é o contrário de 1968 e é diferente dos anos 80 do século XIX, não só porque não tem mais utopia, como parece também não ter mais futuro – ou pelo menos é incapaz de prevê-lo” (VENTURA, 2000, p. 272).

Poetas que vivenciaram as emoções da década anterior, Leminski e Ana Cristina Cesar (como outros escritores, artistas e intelectuais, naturalmente) encontraram, em sua morte na década dos dissensos e das incertezas, o significado último de sua obra. A poeta carioca, a bem da verdade, despediu-se tão logo se inaugurava o momento em que a lógica do consumo passava a sequestrar – ou, no mínimo, confundir – a produção artística da época, ao passo que Leminski aproveitaria ainda alguns anos de fama; mas o

reinado do curitibano não duraria muito mais que meia década – ele, que tinha estabelecido, como revelou sua discussão com Alice citada há pouco, parâmetros contraculturais como paradigmas comportamentais para a eternidade. O suicídio de Ana, atesta Ítalo, “é ato extremo que impede a mitificação da pessoa da artista em clave edificante, abrindo o lugar de um problema insolúvel” (MORICONI, 1996, p. 124), ao mesmo tempo que o processo de deterioração física e decrepitude financeira de Leminski, arrisco dizer, também se torna semelhante impasse: se o suicídio escancara a vida da poeta carioca e força a relação com sua obra (como é o caso das autoras confessionais às quais Ana C. é frequentemente comparada), a falência hepática do poeta que não abandonou a bebida alcóolica em troca de, quem sabe, mais alguns anos de vida tornou-se um interdito – como mostra a censura inicial das herdeiras ao livro de Pellegrini – inclusive para a crítica. Sobre isso, é importante repetir: não digo que seja necessário abordar a vida do poeta, e muito menos as circunstâncias exatas de sua morte, em campanhas publicitárias, exposições, debates, aulas shows e até mesmo na crítica especializada – longe de mim afirmá-lo. O que defendo aqui é a necessidade de compreender o alcoolismo e a morte autodestrutiva de Leminski, mais do que um fato pessoal, um rodapé biográfico, como um gesto geracional que fornece traços essenciais para o desenho de sua vida e para a galeria de retratos de sua época; afinal, ele mesmo diria:

pariso
novayorquizo
moscoviteio
sem sair do bar

só não levanto e vou embora
porque tem países
que eu nem chego a madagascar
(LEMINSKI, 1983, p. 90)

2. Paulo Leminski, o pauloleminski e o público

Em 2015 veio a lume, em edição preparada pela Casa de Cultura Polônia Brasil,

de Curitiba, a republicação bilíngue de um volume de poemas de Leminski traduzidos para o polonês por Piotr Kilanowski – que chegara ao público polonês um ano antes. O traslado do poeta curitibano para a aludida terra de sua origem familiar sem dúvida por si só já é um gesto que garante certa publicidade e amplia seu alcance no terreno da crítica especializada e entre o público leitor em geral, mas, do cuidadoso conjunto de poemas, destaca-se também a preocupação estampada na introdução de Marcelo Paiva de Souza – estudioso também muito atento às construções e figurações da persona leminskiana –, que não se ocupa apenas de festejar os novos caminhos do polaco e levanta questões importantes. A pergunta, depois de uma folha e meia de texto, que fica ressoando da leitura dessa introdução é urgente e repercute uma das grandes motivações deste trabalho: “como ler, o que é ler um Paulo Leminski assim alojado no *establishment*, autor de obra integrada às rotinas do trabalho acadêmico e, mais recentemente, guindada aos píncaros das listas de mais vendidos e ao rebuliço midiático dos fenômenos *pop*?” (SOUZA, 2015, p. 12).

As leituras que Leminski demanda já na segunda década do novo milênio, aponta o estudioso, passam pelo “exercício curtido e moroso do discernimento”, pelos “reiterados esforços de compreender e de julgar a obra, com empatia, com simpatia, porventura, mas, sobretudo, sem que se descuide da reflexão nem da constante prova de fogo do debate” (SOUZA, 2015, p. 12). O gesto é ensaiado pelo autor logo no início de sua introdução, erigida a partir dos versos que, crê, bastante aficionado sabe de cor:

o pauloleminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhadaputa
de fazer chover
em nosso piquenique
(LEMINSKI, 1980, s/p.)

Do poema, Marcelo Paiva destaca, à parte “as múltiplas sutilezas do senso construtivo”, “o *ethos* juvenil de desaforo, o bom humor malcriado da obra”, além da “aura charmosa de maldito com que o poema cerca o filhadaputa do pauloleminski”. Daí, é justamente calculando “o quanto cabe de avisadamente autoirônico nessa aura”, junto com “alguma estereotipia *outsider*”, que o autor se aproxima da constatação-chave, responsável pela necessidade de se formular a pergunta transcrita há pouco (sobre como e o que é ler Leminski na atualidade): “Houve tempo, de fato, em que Leminski fazia chover no piquenique letrado alheio. E hoje? Ele ainda incomoda? Mais de duas décadas desde a morte precoce do escritor, força é reconhecer que a situação mudou” (SOUZA, 2015, p. 10). A situação mudou, mas, cabe indagar, essa mudança se deu na raiz da figura consolidada do autor – a um só tempo, de marginal, maldito e erudito – ou nas maneiras de encará-lo, que passaram a estancar *post mortem* sua veia de polemista, arrefecendo sua ânsia constante pelo debate, em prol do acolhimento público? A reflexão já tem suas linhas de força assinaladas pela leitura do poema acima e ousa, a partir delas, caminhar em duplo sentido: do poema para a vida (aqui entendida como o construto do-quê-e-quem vem a ser Paulo Leminski) e da vida para o poema. Começo pelo segundo trajeto para, só depois, percorrê-lo a contrapelo; afinal, é do poeta que se configurou o poema, para que assim o poema reconfigurasse o poeta – *ad nauseam*.

Em *O bandido que sabia latim*, biografia do poeta escrita por Toninho Vaz, não faltam exemplos de como Leminski incomodava o *establishment* curitibano, desde discussões no Bife Sujo a participações efusivas como espectador de palestras na universidade. O poeta criou querelas importantes, arrebanhou amigos, aliados, colecionou uma plethora de inimigos – vez ou outra, ex-amigos –, falava alto e sem parar, até, literalmente, cair de sono no meio da sala e ficar ressonando, de modo que perturbava os convivas mesmo desacordado. Tratava-se principalmente de um intelectual convicto em tudo que afirmava, e, ainda que faltasse aqui e ali um lastro teórico mais sólido e aprofundado, o discurso não era menos charmoso e desafiador. Era sobretudo uma mente inquieta e apoquentada com o senso comum, além de um crítico

contumaz de todo e qualquer raciocínio que considerava provinciano. Amante das vanguardas, segundo Augusto de Campos, combatia gêneros já bem estabelecidos em busca, sempre, da experimentação – na literatura, no jornal, na música, na propaganda. Em suma, Paulo Leminski era um incômodo que se sabia incômodo, se fazia incômodo e se gostava incômodo; como a consciência autoirônica do poema aponta: ao mesmo tempo que se assume um cachorro louco, o poeta não deixa de fazer soar um autoelogio exatamente por sê-lo – um sujeito distinto, um mais-que-poeta, diria.

Das estratégias linguísticas dessa soberba autoironia, note-se, no primeiro verso, a assunção da grife: o pauloleminski. O nome próprio não é grafado assim, aglutinado, por uma vontade arbitrária; quando se escreve desse modo, o poeta se personifica, no topo do montante de versos, como uma criatura de nome monstruoso, estranho, colocando-se em evidente destaque. O mesmo destaque se dá à etiqueta que cola em si mesmo no antepenúltimo verso: o filhadaputa. A princípio, qualquer um pode imaginar que se trata apenas de um xingamento destinado a ofender o pauloleminski – mais uma dobra assumida da ficção criada pelo poeta para si. Contudo, e sabe muito bem disso o uso popular, a expressão nem sempre é usada como ofensa; não são raras as ocasiões em que tem seu sentido invertido em elogio. Assim, se é para falar em linguagem de em dia-de-semana, do mesmo modo que pode ser um filhadaputa – em que pesem os sentidos histórico-sociais machistas do termo – o jogador do time adversário que causou uma lesão grave no craque do seu time (ou o juiz que não expulsou de campo o infrator), também é hábito usar o palavrão em referência ao craque do time rival quando marca um gol de placa. Aí, quando a ofensa apresenta sua outra face, revela a um só passo um pouco de raiva, de indignação, mas também de admiração; afinal, que torcedor não deseja que o craque da equipe adversária seja morto a pau, a pedra, a fogo, a pique simplesmente por ser um esportista admirável?

A essas duas palavras-valise une-se, pela quantidade de sílabas e pela posição mesma, a última palavra do poema, piquenique, que retoma a sonoridade de pauloleminski, do primeiro verso, e ainda resgata, anagramática, o verso situado no meio do poema (“a fogo, a pique”) – revela-se assim, nas nove linhas do texto, uma

estrutura de notável simetria. A lógica do ritmo também tem seu lugar no fortalecimento da expressão: os versos variam sua duração entre quatro e seis sílabas métricas (quase a metade é de redondilhas menores), e oito deles começam em ritmo ascendente – de uma sílaba fraca para uma forte. Afora isso, observa-se a já conhecida habilidade do poeta de reiterar sons vocálicos e consonantais, em rimas internas e externas, de modo a estruturar uma obra coesa e impactante em forma e sentido: por exemplo, “o pauloleminski” não esbarra apenas em “pique” e “piquenique”, mas também em “a pau” e “capaz”; as repetições de “o” vão de “cachorro louco” a “morto”, “fogo”, “chover” e “nosso”; “o filhadaputa”, por não rimar com nenhum outro verso, aumenta sua potência de estranhamento e de destaque; etc. Tudo isso, diga-se, numa camada mais evidente de coloquialismo, já que a fala, como é sabido, sempre foi uma das matrizes fundamentais da poética leminskiana. Um esquema fonomorfossemântico do poema ficaria assim diagramado:

<i>o pauloleminski</i>	A	U – U U – U
<i>é um cachorro louco</i>	B	– U U – U – U
<i>que deve ser morto</i>	B	U – U – – U
<i>a pau a pedra</i>	C	U – U – U
<i>a fogo a pique</i>	A	U – U – U
<i>senão é bem capaz</i>	D	U – – – U –
<i>o filhadaputa</i>	E	U – U U – U
<i>de fazer chover</i>	C	U U – U –
<i>em nosso piquenique</i>	A	U – U – U – U

A existência do poema, em seus meandros e suas filigranas, não abole o poeta – mais: no caso de Leminski, o tonifica. Então vale agora optar pela segunda via, caminhando do poema para a vida (nesse caso, para a sobrevivência), e analisar como a figura tonificada pelo autor, ou melhor, determinar qual pauloleminski aportou a partir de 2013 nas livrarias, nos museus, nas televisões e nos monitores brasileiros – e, principalmente, o que isso significa para a leitura de sua obra, assentada (talvez, como

está, a contragosto) no *establishment*.

A narrativa é conhecida: a partir de 27 de outubro de 2012 – pouco antes, portanto, de *Toda poesia* ser publicado pela Companhia das Letras – e até 9 de junho de 2013, a exposição Múltiplo Leminski, de curadoria de Alice Ruiz com as filhas Aurea e Estrela Ruiz Leminski, ocupou o salão principal, o Olho, do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. O MON, como é conhecido, é considerado a maior área expositiva da América Latina, e o Olho, salão de 1.700 m² ocupado pela exposição de Leminski, é espaço central, destaque incontestado da arquitetura do museu. Alice, em texto de apresentação do trabalho, lembra a importância de a exposição se consolidar exatamente em Curitiba, cidade em que o poeta escolheu ficar, do périplo que realizou por algumas cidades brasileiras, dizendo, sempre, “que pinheiro não se transplanta”; disso a poeta e curadora identifica não só o amor pela terra natal, como também o fato de que a capital paranaense sempre retribuiu o carinho: “Mas nunca tanto como agora. Enfim sua multiplicidade é contemplada e pode ser contemplada por quem o conheceu bem, por quem o conheceu pouco, por quem acha que o conheceu, por aqueles que não tiveram essa oportunidade e agora têm” (RUIZ, 2012, s/p.). Doravante, conclui: “Tinha que ser no OLHO essa contemplação. Digo, no Museu Oscar Niemeyer, que agora abraça e expõe todas as facetas do Múltiplo Leminski” (RUIZ, 2012, s/p.).

A proposta era altamente ambiciosa, mas o espaço e o investimento – aí incluso o afetivo – eram suficientes. A exposição se construiu com base em quinze etapas, respectivamente: linha da vida, poesia, música, escritório, prosa, *Catatau*, tradução, biografias, espaço nipônico, publicidade e jornalismo, cadernos e manuscritos, quadrinhos eróticos, espaço infantil, repercussão, graffiti. O material gráfico exposto, extremamente caprichado, e os objetos produzidos ou de posse de Leminski procuravam dar conta do que Alice chamou de “todas as facetas do Múltiplo Leminski”, e não faltaram frestas, ao longo da exposição, que permitissem não só um vislumbre dos bastidores da escrita leminskiana, como também da obra consolidada – de que participam belas recriações visuais de poemas, além de ampliações de textos que já incluíam o trabalho imagético. Aliás, uma escolha acertada da curadoria, que não deixa

de ser uma escolha estratégica, foi concentrar-se especificamente no material produzido pelo poeta e naquele em que encontrava referência ou matéria-prima. Acertada porque, à parte a farta iconografia do autor e dos espaços por onde circulava (da intimidade da biblioteca às ruas de grandes capitais), evitaram-se tentativas sórdidas de trazer a público meandros de sua vida que fossem de interesse apenas do indivíduo Leminski e de seus amigos e familiares. E estratégica, por outro lado, uma vez que a concentração quase que absoluta na obra e na formação intelectual do poeta ajuda a impedir a fulguração de aspectos de sua biografia que pudessem respingar na recepção do espectador, manchando, para alguns, sua imagem icônica.

Como exposição, *Múltiplo Leminski*, a exemplo do que costuma ocorrer com exposições sobre artistas e escritores em geral, aposta sem dúvida na celebração: é um trabalho chapa-branca, como o que Domingos Pellegrini se recusou a fazer em *Minhas lembranças de Leminski*, interessado em apresentar com júbilo a farta produção leminskiana e pouco dedicado a fomentar o debate. O próprio título escolhido, que remete imediatamente à ideia de multiplicidade repetida à exaustão pela crítica, já dá mostras desse aspecto festivo. Arrisco dizer porém que, para quem já tinha certa imersão na vida-obra do autor, o que se expôs não representa absoluta novidade: trata-se basicamente da ilustração de muito do mesmo que já se escreveu sobre Leminski, algo como uma honesta paráfrase visual e concreta de suas ideias – para lembrar as paráfrases do autor que a fortuna crítica leminskiana tanto reproduziu, segundo Marcelo Sandmann. Apesar disso tudo, não se pode negar que o trabalho de divulgar a obra do poeta foi muito bem realizado – e ainda é, já que, há quase quatro anos na estrada, *Múltiplo Leminski* se tornou um objeto itinerante, saindo de Curitiba para Foz do Iguaçu, Goiânia, Recife, Salvador, São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro.

Além do significado da exposição quando analisada em si mesma, é inegável o valor simbólico que ela carrega para a reconstituição da figura do autor mais de duas décadas após sua morte. *Múltiplo Leminski* é, assim, mais uma variável importante da equação estabelecida pela pergunta fundamental: o que mudou na imagem do pauloleminski, o filhadaputa que fazia chover no piquenique alheio? Aquele que, em

referência à enciclopédia chinesa de Borges, Wilberth Salgueiro classificou, em sua enciclopédia poética, entre “os que se agitam como loucos” (SALGUEIRO, 2002, p. 240) foi finalmente adestrado?

Para auxiliar a discussão, vem à baila o trabalho de Paula Sibilia (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*), que coloca em cena, junto com autor e obra, um terceiro elemento do jogo de máscaras da contemporaneidade: o público. Embora algumas das ponderações da estudiosa não encontrem paralelo perfeito na construção inicial da *persona* de Leminski (os tempos eram os anos 1980) em virtude de o contexto analisado por ela ser o século XXI, agora, devidamente abancado no piquenique literário do novo milênio, o curitibano (ou aquilo no que se transformou) pode ser lido pelo prisma oferecido por Sibilia. Assim, vale situar Leminski num contexto em que a exagerada fetichização do livro como objeto serve de pretexto para se ter acesso à personalidade do autor. Sibilia, em sua manobra teórica, resgatou um rodapé da última revisão que Walter Benjamin fez de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para dizer que a aura das obras de arte, uma vez abalada pelas técnicas de reprodução, pode ter sofrido um deslizamento, deslocando-se nalguma medida para o autor. O leitor, o público, então se transforma numa espécie de colecionador: não basta mais apenas o livro, objeto central de fetiche, o interesse passa a recair também sobre tudo que já esteve em contato com o autor-midas. As palavras da autora assim iluminam o caso leminskiano: “os objetos por ele criados, ou sequer aqueles que ele toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores” – isto é, “parecem ainda mais saturados de aura do que a eventual obra de arte por ele criada” (SIBILIA, 2008, p. 164). Em razão disso se constroem exposições monumentais como *Múltiplo Leminski*: para que a aura da obra leminskiana, deslocada para o autor e para seus objetos de uso pessoal, desfile entre poemas, fotografias, gravações em áudio, vídeos e guardanapos que estampam a caligrafia do poeta numa espécie de comunhão celebrativa. Fortalecida pela pleora de elementos que ajudam a colori-la, a aura leminskiana pode atender, assim, inclusive a um interesse de mercado; e é então,

com a publicação de *Toda poesia* em 2013, que a exposição passa a atuar como elemento de apoio à divulgação do objeto-livro.

A edição da obra poética completa de Paulo Leminski por uma grande editora foi um sucesso enorme e imediato. Há tempos um livro de poesia não ocupava lugar de destaque na lista de mais vendidos e lá se mantinha por semanas. A potente aura do poeta, ao lado de um longo período de escassez de publicação de seus livros e de uma estratégia de divulgação sem par (indo de notas da mídia impressa e televisiva a vídeos promocionais com artistas da projeção de Arnaldo Antunes e até aparições do livro sendo objeto de presente em telenovelas), são sem dúvida fatores responsáveis pela grande vendagem de *Toda poesia*. A isso se junta o culto da juventude a um poeta que produzia versos antenados à agilidade do mundo contemporâneo, incorporando o ritmo alucinante das metrópoles, e o interesse por um letrista que batucou e batuca no ouvido de gerações por meio das vozes de Caetano Veloso, Moraes Moreira, A Cor do Som, Ney Matogrosso, Arnaldo Antunes e Zélia Duncan – para ficar apenas com meia dúzia de nomes. Não se negue ainda o papel fundamental da internet: muito antes da publicação da obra poética completa e da exposição itinerante, não era raro encontrar versos emblemáticos de Leminski transitando pelas redes sociais (Orkuts, Twitters e Facebooks afora), virando epígrafes de perfis virtuais, graças a seu caráter proverbial, impactante e, muitas vezes, divertido – sobretudo no jogo linguístico que estabelece com vistas a produzir humor. Décadas após sua morte, Leminski figurava, mesmo sem que houvesse novas edições sólidas de sua obra, em variados campos da vida cultural brasileira; *Toda poesia*, arrisco dizer, veio apenas para sacramentar o sucesso daquele que sempre esteve preocupado com o público – sem, contudo, abrir mão de suas vontades estéticas.

Fica essa obra, contudo, à espera de que seja irrigada novamente (por leitores, críticos, biógrafos, professores, amigos) sua veia polemica e contestadora, para que não se perca no interesse cosmético, fetichista, representado pelo culto da personalidade do autor. Ler Paulo Leminski, hoje, demanda especial cuidado, pois, mais do que nunca, parece muito fácil; e não há nada mais fácil do que ignorar sua substância histórica,

política e comportamental (espreitada nos variados gêneros que praticou: poemas, contos, novelas, cartas, ensaios) para deixar sua obra ser engolida pelo mundo administrado – porque, assim, aquele que outrora se agitava como louco, terminaria mero animal ornamental.

Posthumous Clamour: Readings on Leminski in the 21st Century

ABSTRACT

Three decades after his death, the critical fortune about Paulo Leminski's life and work displays a considerable amount of texts. From these, are highlighted biographies written by Toninho Vaz and Domingos Pellegrini and the movement around the author which was created by the exhibition *Múltiplo Leminski* as well as by the publication of *Toda poesia*. From the observation of these elements and based on the study by Paula Sibília in *O show do eu*, this work intends to analyze the behavior of contemporary criticism as far as the Lemniskinian work is considered, as well as its relation to the public.

KEYWORDS: Paulo Leminski; Critical Reception; Contemporaneity; Biographies.

REFERÊNCIAS

- KILANOWSKI, Piotr (Org.). *Paulo Leminski: meu coração de polaco voltou*. Tradução de Piotr Kilanowski e Konrad Szcześniak. Curitiba: Casa da Cultura Polônia Brasil, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980.
- LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982. Folhetim, p. 7-8.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

RUIZ, Alice. *Múltiplo Leminski*. In: *Múltiplo Leminski*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2012.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Prefácio. In: KILANOWSKI, Piotr (org.). *Paulo Leminski: meu coração de polaco voltou*. Curitiba: Casa da Cultura Polônia Brasil, 2015.

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