

Vida - caleidoscópio: Leminski leitor de Benjamin

Doutoranda Elisa Helena Tonon¹ (UFSC)

Resumo:

Paulo Leminski escreveu uma série de biografias, reunidas postumamente no volume intitulado *Vida*. São textos que evidenciam uma concepção de literatura e de história, especialmente, que muito se aproximam daquela que Walter Benjamin apresenta em suas *Teses sobre o conceito de história*. Nesse conjunto de textos, é possível detectar um procedimento de montagem em ação, ao reunir analogicamente elementos díspares o texto dá forma a uma figura que é menos o “personagem” biografado (Jesus Cristo, Trótski, Bashô, Cruz e Sousa) e mais a imagem de um caleidoscópio – uma *imagem-malícia* (Georges Didi-Huberman). Essas imagens se configuram na escritura e estabelecem um *contato*, comunicam uma ideia, como pretendia Leminski - a vida, ou a *sobrevivência*, de uma origem.

Palavras-chave: poesia brasileira, biografia, imagem, Paulo Leminski, Walter Benjamin

Cada época sueña a la siguiente.

Georges Didi-Huberman

Entre os trabalhos que Paulo Leminski produziu em seus intensos 44 anos de existência, estão quatro biografias, reunidas em 1990 no volume intitulado *Vida*. São textos dedicados à vida e à obra de Cruz e Sousa, Matsuo Bashô, Trotski e Jesus Cristo, publicados separadamente entre os anos de 1983 e 1986. Se biografias são textos que atuam no terreno tanto da literatura, quanto da história, essas nos requisitam um olhar mais demorado. Mais do que um relato, um documento histórico ou o culto aos “personagens”, essas biografias operam um questionamento no conceito mesmo de história e de literatura.

A proposta parece ser, para cada um dos quatro textos, a explicitada na “Carta de intenções” que abre o volume dedicado a Jesus:

Este livro é dirigido por vários propósitos.

Entre os principais, primeiro, apresentar uma semelhança o mais humana possível desse Jesus, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore.

Outra, a de ler o *signo-Jesus* como o de um subversor da ordem

¹ Elisa Helena TONON

Doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista CAPES
elisahatonon@hotmail.com

vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*.

Outra ainda, seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura lírica de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns. (LEMINSKI, 1990, p.141)

Se as vidas são signos – imagens – isso só é visível na narrativa que o poeta nos apresenta. Diferente das biografias convencionais, essas são caracterizadas pela linguagem simples; o tom do texto é uma mistura de ensaio crítico, relato histórico, reportagem jornalística, romance e poesia (semelhante ao que encontramos nos seus *Anseios crípticos*). O procedimento da analogia é recorrente – o texto relaciona as culturas diversas, distantes no tempo e no espaço, aproximando a reflexão, em alguns momentos, do universo do leitor, o brasileiro, como podemos ver no excerto a seguir, retirado do texto dedicado a Matsuo Bashô:

Nos cinquenta anos que vai viver, Bashô concentrou num determinado lugar formal (as dezessete sílabas do haikai) toda a herança da cultura oriental.

Nesse sentido, o paralelo para ele, no Ocidente, é o orador romano Marco Túlio Cícero, totalmente latino, tendo, no entanto, assimilado toda a cultura helênica (a China está para o Japão, assim como a Grécia esteve para Roma).

Entre nós, análogo possível seria Euclides da Cunha, como Bashô, um ex-militar: Euclides pertenceu, em fins do Império, a uma brilhante turma de cadetes do Exército brasileiro, daquele Exército positivista, abolicionista, anticlerical e republicano, que moldou os destinos do Brasil, até tomar o poder, em 1964.

Tenente e engenheiro, Euclides, construtor de pontes, como Bashô era superintendente de águas, fez um haikai chamado “Os sertões”, uma *ilíada* positivista de 540 páginas [...]. (LEMINSKI, 1990, p.86)

E o texto segue relacionando Bashô a Taunay, oficial do exército; ao francês Alfred de Vigny e a Cícero. As comparações estão presentes ao longo dos quatro relatos e realizam interpolações entre eles: o cristianismo é comparado ao zen budismo de Bashô, a doutrina de Jesus é lida como socialismo utópico, as parábolas cristãs são relacionadas a epifania de James Joyce, o zen é aproximado ao cinismo filosófico, enfim. Os elementos são sempre colocados em contato e em confronto, ainda que pertençam a culturas díspares, não há hierarquia entre os universos². Para analisar Cruz

² “Esta ida de Bashô ao Templo da Deusa do Sol é uma viagem até o coração da poesia. O percurso do

e Sousa, outro exemplo, Leminski o relaciona à marginalidade que marcou também os negros nos Estados Unidos e afirma ainda que, se o simbolista fosse um negro norte-americano criaria o blues, sendo um negro no sul do Brasil do século XIX, restou-lhe o verso simbolista, alternativa mais silenciosa, porém não menos dilacerada de lidar com a experiência contraditória de ser negro e culto no contexto em que vivia. Ainda pensando Cruz e Sousa, Leminski relembra Mallarmé e seu apreço pelo vocábulo *l'azur*, um azul *blues*, uma forma de melancolia, como o *spleen* de Baudelaire.

O procedimento analógico configura um jogo que não é outro senão aquele da montagem, proposto por Walter Benjamin em suas reflexões sobre o cinema. Importante observar o dado cronológico: as primeiras traduções de Benjamin publicadas em livro no Brasil surgem no ano de 1984, pela editora Brasiliense, – mesma editora que publicava os livros de Leminski - *A origem do drama barroco alemão* sai em tradução de Sérgio Paulo Rouanet e, no ano seguinte, sai o primeiro volume das obras escolhidas, intitulado *Magia e técnica, arte e política*, no qual se encontra o famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e ainda as teses sobre o conceito de história.

Para pensar Paulo Leminski como um leitor de Benjamin, interessa menos possíveis referências explícitas que comprovem a relação do que uma coincidência, uma afinidade entre as propostas que o trabalho do brasileiro – aqui especificamente as biografias – materializa.

O procedimento da montagem como constitutivo do relato subverte a regra do gênero e coloca os textos na fronteira entre biografia, história e literatura. Leminski articula diferentes referências culturais e, como quem lida com restos, seleciona fragmentos de ruínas diversas e os aproxima, põe em *contato*. Nesse toque, algumas iluminações – ou fulgurações, para usar um termo benjaminiano – ganham importância no relato, não apenas o que poderíamos chamar de fatos, mas também *possibilidades*. Há uma afirmação sintomática no texto dedicado a Cruz e Sousa, em um dos capítulos lemos que a principal característica do simbolismo brasileiro é que “ele não aconteceu”³. Tal assertiva manifesta o que parece ser o projeto leminskiano: lançar um

Guesa Errante, de Sousândrade.” ou “Nessa língua [o japonês], talvez, Descartes não conseguiria dizer: ‘penso, logo existo’. Nela, não existe articulação causal ou consecutiva desse rigor, pensando em latim.” (LEMINSKI, 1990, p.90)

³ “A principal característica do Simbolismo brasileiro, é que ele não houve. Sua existência (de, mais ou menos, 1890 a 1920) foi underground. Ocorrido nas províncias (Bahia, Paraná, Ceará, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais), periférico, marginal, o simbolismo foi um fenômeno de resistência e

novo olhar para traços esquecidos da literatura e da história, apagados pelas leituras mais convencionais; devolver potência à história. Não é outra a reflexão que faz surgir *Catatau*: uma prosa poética que tem como tema a estadia de Descartes no Brasil tropical. Nesse texto, o “como se” é materializado na linguagem e desencadeia todo o fluxo de uma prosa experimental. Descartes não veio ao Brasil, mas *poderia* ter vindo – permanece uma potência.

Paolo Virno, em seu ensaio sobre o tempo histórico, *El recuerdo del presente*, nos ensina que a potência contida em um ato não deixa de existir com o (não) acontecimento. Assim, aquilo que acompanha um fato, no seu agora, é uma potência virtual. Potência que não se apaga após a realização do ato, pois não é localizável no tempo, ela se assemelha a uma faculdade, como a linguagem⁴ e a capacidade de pensar. Por isso a potência é aquilo que precede, acompanha e sucede o ato:

*Si el acto es el “ahora”, la potencia es el “siempre”; lábil el primero, permanente la segunda. Por ello, a propósito del ser potencial, “siempre” no significa presencia perenne, sino perenne inactualidad. La potencia es el persistente no-ahora contra el cual se recortan los diversos hic et nunc, la latencia inmutable que constituye el horizonte (o contexto) de todo evento datable. (VIRNO, 2003, p.26.)*⁵

Perceber essa permanência da potência é corresponder à proposta de Walter Benjamin: ler a história a contrapelo e recusar-se à empatia com o vencedor (BENJAMIN, 1994, p.225). Parece ser essa compreensão que concede espaço, nos relatos, para a dúvida, o *talvez*, a suspensão. Como seria se Cruz e Sousa tivesse nascido negro norte-americano? A dúvida (com as possibilidades que ela abre) permite o deslocamento do olhar, cria novos sentidos.

Para a biografia de Trotski, o poeta traça um paralelo com a obra *Os irmãos*

reação das províncias à Corte: no Rio, próspero, imperava o Parnasianismo, com seus príncipes, senhores da Casa Grande das Letras (Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia). Simbolismo: destruir o sentido, tal como o Parnaso o encarnava.” (LEMINSKI, 1990, p.53)

⁴ “A tese de Bergson segundo a qual ‘toda representação pode carregar o signo do passado independentemente daquilo que ela representa’, deve ser parafraseada assim: em qualquer experiência se pode apreender um ‘antes’ sem data, e esse ‘antes’ é a capacidade (o poder-falar, o poder-gozar, etc.)”. (VIRNO, 2003, p.36.) [Traduções apresentadas em nota são minhas]

⁵ “Se o ato é o “agora”, a potência é o “sempre”, lábil o primeiro, permanente a segunda. Por isso, a propósito do ser potencial, “sempre” não significa presença perene, mas perene inatualidade. A potência é o persistente não-agora contra o qual se recortam os diversos *hic et nunc*, a latência imutável que constitui o horizonte (o contexto) de todo evento datável.” (VIRNO, 2003, p.26.)

Karamazóv, de Fiodor Dostoiévski. Nessa narrativa encontra quatro exemplos da alma russa, mas também de momentos históricos vivenciados por esse povo. Aliocha, Ivan, Dmitri e Smerdiakov seriam quatro modos de configurar uma relação com o “pai” – a nação russa⁶.

O jogo de recolher todos esses elementos e com eles montar uma imagem *singular* remete ao caleidoscópio, brinquedo constituído a partir da combinação de fragmentos, do jogo de espelhos e, principalmente, do movimento, que possibilita a formação de uma nova imagem a cada olhar. É Georges Didi-Huberman que, relendo Walter Benjamin, retoma a noção do caleidoscópio como o modelo teórico que permitiria ler a história a contrapelo: “*La magia del caleidoscópio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos.*” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.173.)⁷ Didi-Huberman ressalta que, conforme Benjamin, a história se *desmonta* em imagens, e não em histórias.

O acúmulo das referências culturais, relacionadas sem qualquer hierarquia, dá forma às figuras de Jesus, Cruz e Sousa, Bashô e Trotski. Mas essas não são figuras acabadas, não são meros objetos de culto ou algo de valioso que nossas culturas teriam originado – nosso “bem” universal. O jogo do caleidoscópio – recolher detritos, aproximá-los e movimentá-los - não forma nunca uma imagem única, pois é imagem que se desdobra, que se abre.

Como não-totalidade, como jogo, essa imagem carrega um aspecto estratégico. Não por acaso, Huberman nos diz que a imagem é *malícia* na história:

⁶ “Os artistas, dizem, vão mais fundo que os colecionadores de dados e datas. Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de História. Comece logo lendo *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. [...] Vamos partir do pressuposto que cada um dos irmãos representa não apenas um modo de ser da alma russa mas, também e sobretudo, um momento histórico vivido pelo povo russo. Esse tipo de abordagem do problema ‘Trótski’ vai correr o risco de ser chamado de psicologizante. Trotski pertence às exterioridades solares da História. Não ao íntimos abismos da alma. Afinal, quem deve explicar Trotski é Marx, não Freud. Não era Marx quem o guiava em seu agir? Este estudo, porém, quer partir de um pressuposto diferente. O de que o dentro é o fora. E o fora é o mais dentro. Não só a História traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem. Para os fanáticos pela objetividade e pela precedência do coletivo, poderá parecer indecente pretender que um mero romance pudesse ser um profeta e já conter em si todas as estruturas de um grande evento histórico, que só aconteceria quarenta anos depois. Essa indecência, se indecência é, é nosso ponto de partida. *Os irmãos Karamazov* não só retrata com perfeição a Rússia passada e presente, em suas estruturas mais profundas, mas ainda prefigura uma Rússia por vir.” (LEMINSKI, 1990. p.220-221.)

⁷ “A magia do caleidoscópio tem isso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável a imperfeição aberta e errática da poeira dos restos.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.173.)

*La imagen sería pues la malicia en la historia: la malicia visual del tiempo en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo desmontar. Se podría decir que la imagen desmonta la historia [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.155.)*⁸

Se a imagem pode desmontar a história é porque ela tanto aparece, quanto desaparece, ela *fulgura* em algumas situações ou criações, carregando sempre uma densidade temporal. Por isso a imagem torna-se, com Walter Benjamin, uma forma de conhecimento – modo de desmontar a história para montar a *historicidade*. Nesse sentido, a imagem é estratégia, é malícia: forma de conhecer através da suspensão do movimento, do corte no tempo.

A malícia remete ainda à má intenção e à astúcia, mas também a um mal-estar, a um sintoma – diz respeito à própria arte e seu efeito de truque, de encantamento, seu caráter de produtora de *afetos* -, e a uma ambivalência: é catástrofe e redenção.

Se a imagem quebra e aglutina o tempo e, portanto, é conhecimento, isso só pode se dar na esfera da língua. É só com a língua que as imagens ganham corpo e tornam-se legíveis: “*todo eso termina por articularse en la lengua: el conocimiento en la montaña llama siempre a una ‘legibilidad’ del tiempo, y solo la lengua, dice Benjamin, ‘es el lugar donde es posible aproximar’ las imágenes dialécticas.*” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.193.)⁹ A língua aproxima e constitui as imagens: ela também é movimento e caleidoscópio. Se é na língua que as imagens tornam-se legíveis, é porque com ela ganham um ritmo, pleno de tempos e contratempos, uma musicalidade.

A imagem dialética é aberta, inquieta e instável. Na imagem o que temos não é o presente esclarecendo o passado, ou o contrário, mas o encontro do passado com o agora numa fulguração que forma uma constelação e que aponta para o futuro na forma

⁸ “A imagem seria pois a malícia na história: *a malícia visual do tempo na história*. Ela aparece, se faz visível. Ao mesmo tempo, desagrega, se dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, reconstrói, se cristaliza em obras e em efeitos de conhecimento. Estranho ritmo, certamente: é um regime sempre desdoblado. Nada o expressa melhor do que o verbo *desmontar*. Poderíamos dizer que *a imagem desmonta a história* [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.155.)

⁹ “Tudo isso termina por ser articulado na língua: o conhecimento na montanha chama sempre a uma ‘legibilidade’ do tempo, e só a língua, diz Benjamin, ‘é o lugar onde é possível aproximar’ as imagens

do desejo e da tensão – por isso ela é também imagem *onírica*, imagem do sonho e do despertar. Para Benjamin, o lugar por excelência dessas imagens é a linguagem – não por acaso, propõe substituir a noção convencional de história pela de *historiografia*.

No texto de Paulo Leminski, a linguagem é marcada pela coloquialidade: frases curtas, linguagem simples, emprego de gírias e um tom pessoal, entusiasmado, que conferem ao texto o ritmo de diálogo e de uma intimidade entre leitor e escritor. Essa é a malícia no texto de Leminski; o tom reflexivo e íntimo conduz o leitor, que é levado a compartilhar as avaliações, dúvidas, suposições e conclusões apresentadas no texto¹⁰. O leitor é, assim, *encantado*, como sugere já o título da coleção em que primeiro foram publicados os volumes de biografias: *Encanto radical*.

O encanto é sedução, magia, imaginação: imagem¹¹. E, como imagem constituída na linguagem, o que se vê é a fulguração, um excesso de clareza que não permite delinear com precisão os contornos da figura, mas que abre novas possibilidades pela relação que estabelece entre o presente e o tempo passado – um tempo que *passa*. É essa possibilidade de *passagem*, que tem o sentido de uma inquietação, de uma deterioração, que realiza a metamorfose, a movimentação, e que, por isso, devolve potência à história.

A constituição dessas vidas-imagens, que operam como um espaço aberto e palpitante, acontece na linguagem e se evidencia com o uso constante das figuras de linguagem – elemento que combina já o visual e o textual – como podemos ver no título da biografia de *Cruz e Sousa o negro branco*, indicando já a figura que, conforme Leminski, é a marca do poeta simbolista: o oxímoro.

Há um aspecto extremo que parece marcar as quatro figuras que o poeta elege para biografar, um aspecto *radical*, um ultrapassamento das determinações do contexto histórico do seu tempo:

dialéticas.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.193.)

¹⁰ “Vamos jogar uma máscara Nô na cara de Marcial e ler seus epigramas dísticos (de dois versos) como se fossem japoneses.” (LEMINSKI, 1990, p.99.)

¹¹ “Se para Benjamin a imagem constitui o ‘fenômeno originário da história’, é por que a *imaginação*, para ele, designa algo diferente da simples fantasia subjetiva: ‘A imaginação não é fantasia... A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias’. A imaginação, a *montadora* por excelência, desmonta a continuidade das coisas com o objetivo de fazer surgir as ‘afinidades eletivas’ estruturais. A imagem atualiza uma ordem de conhecimento essencial ao aspecto histórico das coisas. Porém, ‘nesse domínio, a ordem é sempre flutuação sobre o abismo’.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.160.)

Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Ideia. [...] Parece consistir a santidade em certa entrega a um princípio. O santo, uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Ideia, do signo. Um exagero, portanto.

Como essa concisa extravagância que se chamou Matsuo Bashô, santidade e sentido, guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade. (LEMINSKI, 1990, p.83)

Ou seja, tanto a ideia como o elemento radical implicam um *plus*, um exagero, uma *hipérbole* - figura de linguagem – e com isso somos novamente devolvidos ao plano da escritura. Mas o que é a Ideia que Leminski persegue com essas figuras? O que seria a “entrega a um princípio”? O que é um “princípio”?

Está claro que não se trata de um princípio estético formal. Isso é algo que, de alguma forma, é entrevisto na diversidade de referências que marca o conjunto dos seus trabalhos (basta observar o rol de autores por ele traduzidos: Petrônio, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Yukio Mishima, John Lenon, James Joyce, Walt Whitman, etc.) – a ausência de um projeto estético definido nos termos da vanguarda, por exemplo. Mas se a ideia que Leminski perseguia tão apaixonadamente, e a que pretendia dar a ver com as quatro biografias, não era um princípio estético e nem um modelo – de conduta, de arte, de política, de crença – *exemplar*, o que seria então?

Para continuar com Benjamin, a Ideia pode ser pensada como uma *origem*. Não o começo do que quer que seja, mas uma *forma originária*, que pulsa nas imagens que o texto constrói:

No es más en nombre de la eterna presencia de la Idea sino en el de las frágiles supervivencias – psíquicas o materiales – que el pasado debe ser “actual”. No es más lo universal que se realiza en lo particular sino lo particular que, sin síntesis definitiva, se disemina por todas partes. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.154.)¹²

As formas originárias são o lugar onde o passado se encontra com o agora – não uma relação que se desenvolve, mas uma imagem entrecortada - e nos vestígios desse encontro é que está guardado o futuro, como tensão e como desejo.

Se Leminski foi leitor de Benjamin, por que não imaginar, anacronicamente, o que nos diria Benjamin leitor de Leminski? É possível arriscar dizer sobre as biografias

¹² “Não é mais em nome da eterna presença da Ideia senão no das frágeis sobrevivências – psíquicas ou materiais – que o passado deve ser “atual”. Não é mais o universal que se realiza no particular senão o particular que, sem síntese definitiva, se dissemina por todas as partes.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.154.)

de Leminski algo semelhante ao que Benjamin percebeu na obra fotográfica de Karl Blossfeldt, “Formas originárias da arte”: primeiramente há ali a desmontagem visual das coisas tal como a percebemos habitualmente, de modo que as diferenças são acentuadas, as analogias e os contrastes pulsam e há um movimento de transformação descontínuo. Com o jogo de combinações, variações, simetrias, espelhos, detritos e movimento, os textos reunidos em *Vida* formam uma imagem caleidoscópica que, na tensão e no desejo de seu enigma, nos olham, nos interpelam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Trad.: Samuel Titan Jr. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *La amistad*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

CALIXTO, Fabiano e DICK, André (Orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, Lamparina editora, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

LEMINSKI, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. Em: *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Trad.: Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2003.

_____. *Desgostos*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, Editora da UFSC, 2010.

SANDMAN, Marcelo [Org.]. *A pau, a pedra, a fogo, a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2011.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003.

