

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

VIDA E VERSO: A LÁGRIMA DO PEIXE
UM ESTUDO DA BIOGRAFIA DE BASHÔ ESCRITA POR PAULO LEMINSKI

Danilo Bernardes Teixeira

ORIENTADORA: Prof^ª Dr^ª Joana Luiza Muylaert de Araújo

UBERLÂNDIA
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

VIDA E VERSO: A LÁGRIMA DO PEIXE
UM ESTUDO DA BIOGRAFIA DE BASHÔ ESCRITA POR PAULO LEMINSKI

Danilo Bernardes Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária do Instituto de Letras e Lingüística da
Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do
título de Mestre em Teoria Literária.

ORIENTADORA: Prof^ª Dr^ª Joana Luiza Muylaert de Araújo

UBERLÂNDIA
2008

VIDA E VERSO: A LÁGRIMA DO PEIXE
UM ESTUDO DA BIOGRAFIA DE BASHÔ ESCRITA POR PAULO LEMINSKI

Danilo Bernardes Teixeira

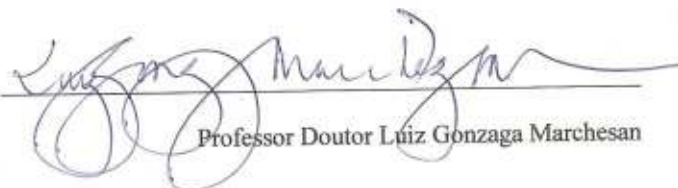
Dissertação apresentada como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:



Professor orientador: Doutora Joana Luíza Muylaert de Araújo



Professora Doutora Luciene Almeida de Azevedo



Professor Doutor Luiz Gonzaga Marchesan

Dedico esse trabalho a John Lennon, Stanley Kubrick, Oscar Wilde e ao Charles Baudelaire
ensaísta;

a Riobaldo Tatarana, Matsuó Mashô e Paulo Leminski;

aos discos *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* e *Cabeça dinossauro*, dos Titãs;

a Joana Muylaert de Araújo.

RESUMO

Essa dissertação pretende discutir alguns procedimentos empregados por Paulo Leminski na elaboração de sua obra *Matsuó Bashô – A lágrima do peixe*, publicada em 1983 pela Editora Brasiliense. O conjunto desses procedimentos acaba por contribuir para a realização de uma biografia *sui generis*, porquanto as figurações do biografado se distanciem do modelo individualista costumeiramente empregado nas biografias tradicionais. Nesse sentido, das páginas do livro de Leminski, mais que um herói, um ego, emerge uma sensibilidade, um assunto. Não se pode notar uma exagerada atenção aos eventos da vida empírica do poeta japonês. O que se vê são trechos ensaísticos, históricos, reproduções de imagens de filme, de desenhos etc. – digressões, provisórios desvios de foco a, paradoxalmente, conduzir a uma (outra) figuração de Bashô. A atenção a alguns procedimentos da obra deixa ver a maneira pela qual eles concorrem para essa “outra figuração” de Matsuó Bashô, fundada, sobretudo, em uma intuição do poeta japonês. É em busca dessa intuição que se estabelece, na constituição dessa biografia, o que se poderia chamar *estrutura zen*. O que caracteriza essa estrutura é justamente o caráter digressivo da obra, o livre fluir do texto, as freqüentes modulações de gêneros literários. A dissertação aqui proposta discute os contornos dessa estrutura, de forma que se possa ter em vista, ao final, o quanto *A lágrima do peixe* se distancia (ou se aproxima) da concepção biografista da existência, conforme definida – e criticada – por Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica*. Essa concepção seria aquela a considerar a vida como uma história, com início, etapas e fim, a partir da qual seja possível depreender uma ordem, uma coerência. A hipótese a ser trabalhada por essa pesquisa será a de que, por seus procedimentos, por sua estrutura, *A lágrima do peixe* se constitua como uma biografia “não-biografista”.

Palavras-chave: Leminski; biografia; narrativa

ABSTRACT

This work intends to argue some procedures used for Paulo Leminski in the elaboration of his workmanship *Matsuó Bashô – A lágrima do peixe*, published in 1983 by Brasiliense Publishing Company. The set of these procedures finishes for contributing for the accomplishment of a sui generis biography, inasmuch as the Bashô's figures are not presented as the individualistic model usually used in the traditional biographies. In this direction, from the pages of the Leminski's book, more than a hero, an ego, a sensitivity, a subject emerges. It's not possible to notice an exaggerated attention to the events of the empirical life of the Japanese poet. What it is seen are essays, historical texts, images of film, drawings etc – digression far-flung, provisory shunting lines of attention, paradoxically, to lead to the one another Bashô's figure. The attention to some procedures of the workmanship leaves to see the way for which they concur for this "another figure" of Matsuó Bashô, established, after all, in an intuition of the Japanese poet. It is in search of this intuition that establishes, in the workmanship, what we could call *zen structure*. What characterizes this structure is exactly the digressive character of the workmanship, the frequent modulations of literary sorts etc. This work proposal argues the contours of this structure, in way to study how much *A lágrima do peixe* approaches the "biografist" conception of the existence, as defined – and criticized – by Pierre Bourdieu in *The biographical illusion*. This conception would be that one to consider the life as a history, with beginning, stages and end, from which it is possible to infer an order, a coherence. The hypothesis to be worked by this research will be that: in wich way, by its procedures, its structure, *A lágrima do peixe* constitutes itself as a "non-biografist" biography.

Key-words: Leminski, Biography, Narrative.

*all I know about you is
all you know about me is
misinformation*

*e quando eu tiver saído
para fora do teu círculo
tempo tempo tempo tempo
não serei nem terás sido
tempo tempo tempo tempo*

*ainda assim acredito
ser possível reunirmo-nos
tempo tempo tempo tempo
num outro nível de vínculo
tempo tempo tempo tempo¹*

¹ A página anterior traz trecho da letra da canção *Shoot me dead*, de Caetano Veloso. Essa página traz trecho da letra de *Oração ao Tempo*, também de Caetano Veloso.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Paulo Leminski e o esforço biográfico.....	15
Capítulo 2 – A lágrima do peixe.....	31
Capítulo 3 – O dizer e o dizer a vida.....	41
Capítulo 4 – A ilusão biográfica.....	54
Considerações finais.....	65
Referências.....	71

Introdução

Há mais literaturas do que livros entre o céu e a terra?

Existirem recorrências, interseções (entre as mais diversas literaturas), sempre permite considerações mais gerais, amplos apanhados, subtrair o plural de “literaturas”, singularizá-la: Literatura. Mas essa singularização deve ser efetuada de maneira cuidadosa, sob pena de recair em um totalitarismo cego, insuficiente por não dar conta da diversidade das produções literárias, advindas dos quatro cantos do planeta. Além desse, vários outros riscos podem desaconselhar a opção, por parte do pesquisador, de ensaiar proposições gerais acerca do fenômeno literário. A maioria deles girando em torno da possibilidade, sempre iminente, de se produzir uma pesquisa aquém do objeto, dada a sua amplitude descomunal e seu caráter mutante.

Pelo lado oposto, soaria exageradamente positivista dizer que cada livro “porta” uma literatura. Se a totalização de todas as literaturas sob a chancela de uma única Literatura pode resultar em um exclusivismo indesejado, a particularização excessiva poderia reduzir a crítica literária a um mero estudo de casos. No trabalho aqui apresentado, vale tentar equacionar os dois pólos dessa oposição, já que se trata de uma pesquisa sobre as particularidades da obra *Matsuó Bashô – a lágrima do peixe*, escrita por Paulo Leminski em 1983, em face de um problema comum a todas as literaturas: o dizer a vida.

Mesmo que este trabalho tenha por objetivo uma modesta análise das peculiaridades do modo pelo qual Paulo Leminski *diz a vida* de Matsuó Bashô, impossível se esquivar da pesquisa de algumas generalidades do fenômeno literário. Tal pesquisa dificilmente deixará de apresentar um caráter de busca interessada e restrita, porquanto deixe de lado qualquer pretensão de exaurimento desse ou daquele tema, em nome da satisfação do interesse pontual dos problemas surgidos no próprio decorrer da pesquisa. É o modelo do carrinho de supermercado: colher da prateleira apenas o que interessa. Isso valerá também para a escolha da sustentação teórica desta pesquisa, sua bibliografia. A busca interessada e restrita, além de evitar desvios indesejados, pode contribuir para uma delimitação mais clara do objeto em estudo, o que, por sua vez, garante um trabalho mais aprofundado dos temas escolhidos.

Nesse sentido, a pesquisa inevitavelmente acabará por se voltar para o campo das generalidades, perscrutando (restritamente) o fenômeno da representação literária. Isso se

justifica porque, antes de se pensar sobre o dizer a vida, há que se pensar sobre o dizer. Essa discussão será realizada no terceiro capítulo, e se valerá da apresentação do que seja o ato de escrever (em prosa) proposta por Anatol Rosenfel em *A personagem de ficção*². O autor propõe a idéia de que o escrever em prosa se constitua sempre como um esquema, através do qual o enunciador consegue efetivar sua comunicação apresentando linearmente alguns (ressalte-se “alguns”) aspectos selecionados do tema escolhido. A escrita, ao contrário da pintura, por exemplo, nunca se dá por inteiro, instantaneamente. A apresentação de um determinado objeto pela escrita se dá gradualmente, aspecto por aspecto, palavra por palavra, de modo que, ao final, seja possível vislumbrar um “todo” mais ou menos estável. A atenção a essa qualidade geral da escrita literária em prosa poderá servir muito bem a essa pesquisa na medida em que possa levantar, sobre a biografia de Bashô realizada por Paulo Leminski, as seguintes questões:

- A que tipo de seleção de aspectos Paulo Leminski procede? Quais aspectos ele seleciona?
- Qual seria o “todo” visado por Paulo Leminski? Ou: qual figura de Bashô emerge das páginas de sua biografia?

Essas questões serão tema central da pesquisa. Para salientar a particularidade da seleção de aspectos levada a termo por Leminski, vale, aqui, o levantamento de dois “momentos” da história da literatura. Um primeiro seria aquele correspondente ao modelo tradicional de biografia, através do qual se narram eventos da vida do biografado, encadeados de maneira análoga ao transcorrer do tempo empírico, do nascimento à morte. Talvez por não restarem muitas informações sobre a vida do poeta japonês, ou talvez como resultado de uma opção estética afirmativa, *A lágrima do peixe* de maneira alguma se vale do mero encadeamento de informações a respeito da vida empírica de Bashô. Tampouco a figura do biografado recebe, na obra, todas as luzes do foco da atenção do escritor. Mais que narrar a vida de Matsuó Bashô, Leminski apresenta o assunto Matsuó Bashô. São inúmeras as digressões (falar em “digressões” talvez nem seja apropriado. Revela um vício que a obra não conhece: considerar a figura do biografado como ponto central, e qualquer atenção a assuntos adjacentes como um desvio). Assim, Leminski pedagogicamente apresenta, por exemplo, alguns *dô*s – a arte do chá, a arte da espada, do arco e flecha etc. –, exercícios zen praticados no Japão budista de Bashô. Ou ensaia alguns apontamentos sobre a (im)possibilidade da

² Alfredo Bosi discute o mesmo assunto em seu ensaio “Imagem, discurso”, lançado na coletânea *O ser e o tempo da poesia*. Mas não apenas na temática os artigos de Bosi e Rosenfeld coincidem. A abordagem do problema e a tese defendida por cada um são praticamente as mesmas.

tradução. Toda a obra caminha no sentido de, mais que apresentar um poeta, apresentar uma poesia: a poesia japonesa, com sua riqueza analógica, sua sensibilidade própria, seu traço caligráfico, sua estranheza para nós, ocidentais. Tanto que *A lágrima do peixe* é considerada um marco na introdução da poesia japonesa no Brasil.

Um segundo “momento” seria aquele selado com o lançamento de *Ecce homo*, a revolucionária autobiografia de Friedrich Nietzsche. Uma das últimas obras do filósofo alemão, escrita no limite da loucura, *Ecce homo* se singulariza por não dedicar grandes atenções aos eventos da vida de Nietzsche, mas, antes, por se voltar para cada uma das suas mais importantes produções, sua obra. Esse desvio de foco vai se constituir como um dos dados mais importantes de *A lágrima do peixe*, pela abundância de poemas do próprio Bashô inscritos ao longo do texto, muitos deles em japonês. A opção por incluir inúmeros poemas no corpo do texto vai além de simplesmente sugerir uma (óbvia) identificação entre vida e obra. Re(a)presentando as representações de Bashô, Leminski cria uma representação em segundo grau; através dela, mais que simplesmente apresentar a vida e obra do poeta japonês, *A lágrima do peixe* apresenta sua sensibilidade. Onde poder-se falar, desculpada a pretensão, em *sensibiografia*.

É justamente pela escolha de procedimentos inusuais, em se tratando de uma biografia, que se deixa notar, no livro, uma patente marca autoral. Em um texto biográfico mais tradicional, a presença do autor acaba por se manter mais discreta, ofuscada pela praxe narrativa. Mas esse não é o caso de *A lágrima do peixe*. Na biografia escrita por Leminski, a projeção do autor aparece como um dado determinante. E essa projeção se caracteriza, conforme se discutirá, por abranger aspectos biográficos do autor Paulo Leminski. Tanto que chegou a ser possível, a essa pesquisa, levantar a hipótese de *A lágrima do peixe*, sob esse aspecto, se constituir como uma biografia pela vida alheia³. Por tudo isso se justifica o primeiro capítulo dessa dissertação. Nele, a título de introdução ao assunto, apresentam-se alguns dados sobre a vida e a obra do escritor curitibano, ao mesmo tempo em que – isso seria inevitável – se esboçam alguns ensaios a respeito do tema da biografia. Se o autor Paulo Leminski de fato, e de uma maneira muito especial, faz-se presente nas páginas de *A lágrima do peixe*, sem dúvida valerão a pena alguns parágrafos destinados à sua figura.

³ Convém ressaltar que essa suposta característica da obra – “autobiografia pela vida alheia” – explica-se mais pelo caráter *sensibiográfico* da obra que por uma projeção exagerada de aspectos biográficos do autor. Como a biografia de Bashô não conhece uma determinação fechada da figura do biografado, mas, antes, volta-se para uma sensibilidade, um assunto, tornam-se mais viáveis as identificações. É por essas identificações entre biógrafo e biografado, aliadas a uma projeção pessoal do escritor, realizada ao passo em que ele escolhe as estratégias para a elaboração do texto, que se pode falar em uma autobiografia pela vida alheia. Ademais, vale lembrar a declaração de Caetano Veloso, segundo a qual “toda canção, toda obra de arte, é autobiográfica”.

Já o segundo capítulo concentrará suas atenções à obra que compõe o corpus dessa pesquisa. Para isso, empreenderá uma leitura página a página de *A lágrima do peixe*, através da qual sejam salientados aspectos que possam iluminar os problemas centrais dessa dissertação.

O terceiro capítulo, como foi dito, estará voltado para o dizer e o dizer a vida, conforme proposto por Rosenfeld. Neste capítulo inicia-se a inevitável discussão a respeito da natureza da obra em estudo. Essa discussão não está centrada em uma distinção de gêneros literários, mesmo que a obra forneça elementos que qualifiquem essa problemática como pertinente. Isso porque vários gêneros adjetivos se mesclam no corpo do texto, de forma a, de certo modo, gerar dúvidas a respeito da prateleira mais adequada para se guardar o livro em casa. Biografia? Romance? Poesia? Além dos inúmeros poemas inscritos no texto – presença já citada –, podemos notar, ao longo da obra: alguns registros pictóricos, como desenhos, frames de filme, fotografias de ideogramas; textos de legenda para imagens; textos ensaísticos, principalmente a respeito de poesia e tradução; textos de introdução a alguns aspectos da cultura oriental; textos historiográficos. Apesar de se impor como um dado pertinente à discussão sobre o livro, a distinção de gênero não se mostra tão fértil. A discussão em torno da natureza da obra deve se situar, na verdade, sob outro foco: até que ponto temos em mãos uma obra ficcional? Haverá realmente alguma diferença entre um texto de ficção e um texto biográfico, ou a qualidade, comum a ambos, de produto da linguagem, de tecido sócio, os irmana sob uma mesma natureza?

A resposta a essas perguntas interessa por sanar um problema de ordem historiográfica: em qual série literária devemos inserir (pensar) o livro? Faz-se necessário, para pensar um texto considerado biográfico, um outro quadro de parâmetros, diverso daquele empregado quando se está lidando com uma obra ficcional? Este trabalho partirá da hipótese de que não: não existem elementos que, *a priori*, distanciem radicalmente o texto biográfico do texto ficcional. Vale lembrar Décio Pignatari: “os signos são [em qualquer caso] contra a vida”. Por mais que uma obra se inspire em fatos realmente ocorridos, o resultado final será sempre uma representação, no que ela se confunde com a obra de ficção. A única diferença está na – com o perdão pelo termo já desgastado – fonte de inspiração do autor, o que é quase sempre um dado de menor importância.

Essa discussão sobre a não-necessidade de distinção entre uma série literária de obras ficcionais e uma série literária de obras biográficas interessa também por imposição da hipótese a ser trabalhada no quarto capítulo. Voltada para a busca de uma situação de *A lágrima do peixe* em face da crítica realizada por Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica*, tal

hipótese levanta a seguinte questão: é possível associar os procedimentos empregados por Leminski na biografia de Bashô à crise do romance psicológico, verificada nas primeiras décadas do século XX? Para definir com clareza o que tenha sido essa crise, esta pesquisa se valerá do ensaio “À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico”, publicado em 1959 por Anatol Rosenfeld. Nele, o autor apresenta as profundas mudanças por que passou o romance moderno, abandonando a constituição psicologista das personagens, bem como a estruturação de um enredo fundado sobre uma concepção de tempo linear, através do qual se apresentam eventos ligados por um elo de causalidade, típico da ciência do século XIX.

A associação da biografia em estudo com tais conquistas do romance moderno parte de uma outra associação, a ela correlata, entre a biografia tradicional e o romance de base psicologista, individualista, newtoniano. Tanto a biografia tradicional quanto o romance psicológico voltam-se para a figura do herói, suas preferências, sua história, sua psicologia. Tanto uma quanto o outro se fundam sobre uma concepção linear do tempo – o tempo na narração análogo ao tempo empírico, do transcorrer da vida.

Pelo que foi apontado parágrafos atrás, no que toca aos assuntos do segundo capítulo da dissertação (“que figura de Bashô emerge das páginas do livro?”), a biografia escrita por Leminski inegavelmente apresenta procedimentos que coincidem com as conquistas do romance moderno, conforme definido por Rosenfeld. Leminski constrói uma figura de certa forma transpessoal, não-individualista (porquanto deixa de biografar um herói, para “biografar” um assunto). No que toca ao tipo de enredo empregado na obra, outra coincidência com o “novo romance”: não há ênfase na causalidade entre os fatos apresentados. Sim, por surpreendente que isso pareça, *A lágrima do peixe* é uma biografia destituída de enredo.

Toda essa discussão interessa mais por uma questão filosófica que por uma questão propriamente literária. É inevitável que qualquer biografia se veja pautada por uma *filosofia da existência*, mais ou menos definida. Quando se está com uma biografia em mãos, sempre será pertinente perguntar: que tipo de concepção de vida está por trás dessas páginas? Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*, associa o romance tradicional à concepção de vida fundada no que ele chama “teoria do relato”: a vida como uma sucessão de acontecimentos ordenados por um olhar que tenta lhes dar algum sentido, principalmente através de um pensamento causalista. Que *A lágrima do peixe* não esteja fundada em uma “teoria do relato” resta claro: a observação de sua estrutura, de seus procedimentos, aponta para isso. Que filosofia da existência, então, suas páginas deixam perceber?

Muitas outras questões poderiam ser levantadas nesse estudo. Uma obra nunca se esgota. O que se fez aqui, coincidindo com o esquema da escrita esquemática de Bosi e Rosenfeld, foi selecionar alguns aspectos a serem trabalhados, o que acaba necessariamente por excluir outros, talvez não menos importantes. De qualquer modo, aliadas as propostas dos quatro capítulos, já resulta mais ou menos delimitado o objeto da atenção dessa pesquisa.

Capítulo 1

Paulo Leminski e o esforço biográfico

I

Este primeiro capítulo tem o propósito inicial de acessar a figura de Paulo Leminski. Trata-se, portanto, de um esforço biográfico. De imediato vem à mente a possibilidade de se estar diante de uma problemática inevitável, em face da escritura de qualquer tipo de biografia: o quanto é possível acessar uma figura? O que seria “acessar uma figura”? “Acessar”, aqui, vem a substituir o pretensioso “apresentar”, termo que sem dúvida está fundado em uma presunção de objetividade: apresentar alguém soaria triste como a imagem do policial apresentando o bandido apreendido para as câmeras de tevê. Aliás, vem muito a calhar o termo “apreendido” – cujo parentesco etimológico com “apresentar” logo se insinua – pelo quanto ele encerra o sentido de coisa per-feita, determinada e definida. Ou, por outra, para dizer melhor: vem a calhar pelo quanto ele encerra, e pronto – intransitivamente. Não interessa apreender de maneira objetiva o Paulo Leminski, ele não é apreensível, pelas vias do conceito e do discurso. Não há suficiente confiança na coesão de um Eu – fixo, apático, apreensível – não há suficiente confiança no alcance da linguagem discursiva. Mas há a confiança em que algum tipo de contato seja possível.

O possível então seria acessá-lo, o que é, num certo sentido, uma forma de apreensão, se bem que menos pretensiosa. O método da intuição, conforme proposto pelo filósofo francês Henri Bergson (1989, p. 99-151), poderia servir como um bom parâmetro para essa problemática em torno do acessar alguém, apresentar alguém, dizer a vida de alguém. O que seja intuir alguma coisa – ter uma intuição – é um fenômeno mais ou menos claro. Mais claro, pelo menos, que intuir alguém, caso em questão. A intuição, alçada a método filosófico por Bergson, é a capacidade de se apreender alguma coisa em sua duração⁴, ou seja, enquanto ser

⁴ A duração (*durée*) é uma das noções essenciais do pensamento bergsoniano. A sua primeira descrição aparece no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de 1889. Segundo o filósofo: “a duração totalmente pura é forma que os nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre estado presente e os anteriores.” (BERGSON, 1989, p. 72). A imagem “nosso eu se deixa viver” pode ser compreendida como uma multiplicidade de elementos que se interpenetram, sem qualquer menção a divisão de partes; ou seja, como diz o próprio autor na seqüência: “[...] como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo.”

dotado de temporalidade – ser mutante; o que em termos leminskianos seria: em sua “metaformose”. A apreensão pelo conceito, ou pela análise (conceito e análise racional e discurso estão intimamente ligados, desde René Descartes⁵), por sua vez, parte da consideração das coisas a partir de uma concepção fundada no modelo espacial, em vez de privilegiar sua temporalidade. Selecionando um ou outro aspecto do objeto a que se atém, como se apontasse aquis ou alis desse objeto, a formulação pelo conceito mostra-se incapaz de apreender a coisa em seu constante devir. Ao contrário, ela parte da imobilização da coisa. A duração sempre lhe escapa, é preciso reter para apresentar. Porque o conceito trabalha com esse método, o da delimitação. Para Bergson, só a intuição consegue apreender o mundo em sua duração, em sua totalidade, porque abre mão da mera enumeração de aspectos, dos apontamentos racionais, para deixar brilhar o sol da coisa, e percebê-lo com os cinco sentidos.

A intuição seria, então, o método através do qual se poderia atingir “o coração das coisas”, para usar um termo de Maurice Mearleau-Ponty. Segundo Bergson, o artista, o místico e a criança são desde sempre verdadeiros filósofos – conseguem alcançar o coração das coisas, justamente por sua capacidade de entrar em contato direto com o objeto de sua atenção, sem a mediação da linguagem conceitual (a etimologia da palavra *intuição* aponta para isso: visão direta⁶). O artista, o místico e a criança – ou a atitude-artista, a atitude-mística, a atitude-criança – ainda são capazes de intuir. O que lhes garante essa capacidade, segundo Bergson, é, paradoxalmente (o senso comum esperaria justamente pelo contrário), a distração⁷. Por não manter sua atenção aos aspectos mais práticos da vida, aqueles voltados para a ação trivial – a atitude funcionária, para importar um adjetivo muito utilizado, nesses casos, por Wally Salomão – o artista, a criança e o místico, em compensação, mostram-se capazes de ver uma outra coisa, e ver de uma outra maneira.

Impossível não se lembrar, quando se fala em meios para a realização de uma intuição, de alguns formalistas russos, principalmente de Viktor Chklovski, quando ele associa o nascimento da arte ao processo de desautomatização da percepção, através do estranhamento (1978, p. 39-56). Para Chklovski, o costume acaba por encobrir a vista, justamente por gerar uma percepção automatizada. O olhar acostumado não percebe o mundo. O homem acorda, escova os dentes, toma seu café: age automaticamente. Ao fim do dia, quando indagado sobre

⁵ Desde Platão talvez fosse mais correto. É com o platonismo que a filosofia começa a se definir como ciência conceitual e atividade de exaltação da razão.

⁶ “Intuição significa, pois, primeiramente consciência, mas consciência imediata, visão que quase não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência”. (BERGSON, 1979, p. 114).

⁷ A narração distraída, como se verá no capítulo seguinte, é uma tônica em *A lágrima do peixe*. Vale a pena lembrar, também, o título de um dos livros mais conhecidos de Leminski: *Distraídos venceremos*. Bergson explora essa idéia do artista como um “distraído”, no sentido de desprendimento, em sua conferência *A percepção da mudança*.

sua primeira escovação de dentes, não será capaz de se lembrar, porque não percebeu sua escovação. Escovou os dentes no piloto automático. Se há automatismo, há morte. Se há estranhamento, há percepção do mundo. O estranhamento pode dar a coisa à vista, e a arte, para o formalista russo, nasce justamente desse momento, em que o homem lança um outro olhar sobre a escovação dos seus dentes.

A criança (ou a atitude-criança) está imersa em um constante estranhamento. Por sua pouca idade, ou pela disposição de manter-se livre dos vícios do olhar acostumado, no caso de crianças adultas, a criança segue, sem saber, o preceito oswaldiano: vê com os olhos livres.

O místico, por sua vez, busca uma vivência e uma percepção através das quais possa estar em contato direto com a natureza a seu redor ou com sua própria natureza, de preferência gerando uma indistinção entre essas duas naturezas, o mundo exterior e seu mundo interior⁸. É claro que existem infinitas atitudes-místicas, mas em comum a todas elas está a tentativa de se postar frente ao mundo de uma forma menos torpe que a usual.

Já o artista não apenas percebe o mundo (valendo-se, se se confirma a tese de Chklovski, de uma visão estranhada – alargada, para usar um termo de Berson – das coisas), mas engendra um outro, através dos signos com que trabalha. Mesmo que a obra de arte se apresente como uma proposição, há, nela, a inegável presença do elemento perceptivo. A obra de arte é uma resposta que pergunta. É resposta porque nasce a partir de uma certa realidade (natural ou social), e é pergunta porque propõe uma outra. É resposta porque é fruto da inquietação do artista, é pergunta porque também instiga a inquietação.

A atitude-artista, para Bergson, é mais propícia para a prática da filosofia que a atitude conceitualista. É mais econômica e mais eficaz. Um tratado puramente conceitualista de seiscentas páginas a respeito do amor, por exemplo, não seria capaz de transmitir a idéia de amor com a mesma clareza intensidade que um poema de Carlos Drummond de Andrade, ou uma canção de Caetano Veloso, ou um filme de Pedro Almodóvar⁹.

⁸ “Fundadores e reformadores de religiões, místicos e santos, heróis obscuros da vida moral que tivemos ensejo de encontrar em nosso caminho e que a nosso ver se igualam aos maiores, todos lá estão: arrastados por seu exemplo, nós nos juntamos a eles como a um exército de conquistadores. São conquistadores, com efeito; eles quebraram a resistência da natureza e alçaram a humanidade a novos destinos” (BERGSON, 1978, p. 42). Ou ainda, um pouco mais adiante: “Os verdadeiros místicos simplesmente se abrem à vaga que os invade. Seguros de si, por que sentem em si algo de melhor que eles, revelam-se grandes homens de ação, para surpresa daqueles para quem o misticismo não passa de visão, transporte, êxtase”. O que eles deixaram escoar no interior de si mesmos é um fluxo descendente que desejava atingir os outros homens através deles: a necessidade de espalhar em volta deles o que receberam eles sentem como ímpeto de amor” (BERGSON, 1978, p. 81).

⁹ Quando se volta para a idéia de amor, Henri Bergson realiza na prática o que propõe na teoria, e acaba por “cantar” a idéia de amor com o mesmo alcance que um grande artista o faria: “Um amor violento, uma melancolia profunda invadindo a nossa alma: são mil elementos diversos que se fundam, que se penetram, sem contornos precisos, sem a menor tendência a se exteriorizar uns em relação aos outros; sua originalidade tem este preço.” (BERGSON, 1989, p. 87-88).

É certo que o método da intuição, conforme proposto por Bergson, à primeira vista está voltado para a prática da filosofia. Mas esse direcionamento não desautoriza sua aplicação aos casos em que estão envolvidas tentativas biográficas, até mesmo porque o intuito de Bergson é justamente discutir os limites entre filosofia e arte, filosofia e pensamento espontâneo. Se numa biografia presume-se necessariamente a atuação de um observador (o biógrafo-autor) e um observado (o biografado), e se há, com ela, a tentativa de uma apreensão, através dessa ou daquela abordagem, do segundo pelo primeiro, é impossível deixar de notar uma correspondência de problemáticas entre uma biografia e o método da intuição de Bergson.

Em todo caso, não se pode dizer que, a rigor, *A lágrima do peixe* esteja fundada sobre o método bergsoniano. Mas não há como negar algumas coincidências. A opção de Leminski por, ao invés de simplesmente apresentar eventos da vida de Bashô, tentar acessar sua sensibilidade, sua poesia, pode endossar essa hipótese. *A lágrima do peixe* busca, antes de qualquer coisa, intuir Matsuó Bashô. O procedimento empregado por Leminski para realizar essa intuição será tema dos próximos capítulos. Desde já, pode-se prever que esses procedimentos acabam por configurar uma *postura artística*, muito antes que uma postura conceitual-analítica. Quanto a esse capítulo, tratará de voltar-se para seu propósito inicial, que é: acessar Paulo Leminski, apresentar o apresentador de Matsuó Bashô. Esse propósito se justifica sobretudo por atender à estimulante possibilidade levantada por Alice Ruiz, na introdução do volume *Vida* (portador das quatro biografias escritas por Leminski): a de que, escrevendo sobre seus biografados, Leminski estava, de certa forma, encontrando-se consigo mesmo. Nesse caso, Leminski teria realizado uma autobiografia pela vida alheia, porquanto se identificasse com a figura dos seus biografados, a ponto de elegê-los como tema, e de não deixar jamais de declarar publicamente tal identificação.

É evidente que as tentativas de se acessar Leminski, aqui, vão se pautar por uma intenção muito mais modesta que aquelas realizadas pelo próprio Leminski quando se volta para Bashô. Não é pretensão dessas páginas buscar uma intuição de Paulo Leminski. Para isso, valham as muitas páginas de seu próprio punho: seus poemas, sua prosa. Interessa, antes, invocar sua figura, fazer com que ela conste nas páginas deste trabalho como um elemento de fundamental importância na constituição da biografia de Matsuó Bashô. Ademais, realizar de fato um esforço biográfico talvez seja a melhor forma de se pensar uma biografia. Décio Pignatari: só há aprendizado se houver criação.

A opção pelo termo *acessar*, aqui, se dá por residir neste vocábulo uma ênfase no sujeito da ação, em quem acessa. Muito do que se diz sobre alguém diz de quem diz – e essa possibilidade justifica a pesquisa sobre o autor de determinada biografia, mesmo quando o foco está estritamente voltado para a obra, ou para a figura do biografado.

Resta, disso tudo, outra possibilidade, não menos instigante: a de que, se de fato existe muito de Paulo Leminski na figura que ele desenha de Bashô, e se isso se constitui como um bom motivo para que se busque a figura de Paulo Leminski tanto quanto se busca a de Bashô, haverá também muito do autor das páginas dessa dissertação no desenho que ele (eu, Danilo Bernardes Teixeira) fizer do desenhista do poeta japonês. Isso para não apontar a inegável participação do leitor nas construções de sentido aqui propostas. Impossível não se projetar (projetar a própria vida) quando se lê, ou quando se escreve. Todo esse cruzamento parece coincidir com o enigmático enunciado que introduz *A lágrima do peixe*: a viagem mais pra fora é a viagem mais pra dentro.

Mais para fora ou mais para dentro, o objeto de qualquer tentativa de acesso nunca será uma verdade que se possa atingir em cheio. Tanto Bashô quanto Leminski não existem mais, em termos corpóreos, mas não deixaram de existir, mesmo que sob outra natureza, por isso. Permaneceram pegadas, rastros, lembranças, relatos. São infinitas as possibilidades de abordagem, e é justamente essa gama infinita de possibilidades que conduz o autor de uma biografia ao papel de, se esse termo é válido, co-protagonista: por trás de uma vida narrada, há sempre uma vida narrando. É o pintor Basílio Hallward, personagem do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, quem diz: “todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo (...). Não é a ele que o pintor revela. Quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor”.

A presença do autor, é claro, pode ser minimizada, nessa ou naquela obra. A opção pelo relato objetivo de eventos, por exemplo, pode conduzir a essa minimização. Mas esse não é o caso de *A lágrima do peixe*. Na biografia escrita por Leminski, resta muito clara a voz do escritor, tanto pelo estilo quanto pela escolha de procedimentos. Não interessa a este trabalho, claro, apontar relações entre a personalidade de Leminski e alguns dados do texto. Tal intento soaria exageradamente positivista, deficiente. Interessa, antes, como foi dito, sugerir a forte presença do autor nas páginas em que escreve sobre Matsuô Bashô. Se alguns aspectos da vida de Leminski parecem estar em clara sintonia com a figura de Bashô – como, por exemplo, a prática da poesia, do judô (Leminski era faixa-preta), a busca do zen, o estudo do japonês, a composição de poemas curtos, ou a própria declaração de afinidade e

identificação com poeta japonês; e se essa sintonia¹⁰ se apresenta como uma primeira justificativa para que se tente acessar, aqui, a figura de Leminski (outra justificativa seria a já citada presença da função-autor na biografia) (FOUCALT, 1992), vale destinar alguns parágrafos a Leminski, mesmo que seja a título de informação inicial, para os leitores ainda desconhecidos do autor de *A lágrima do peixe*.

II

Paulo Leminski Filho nasceu em 24 de agosto de 1944, sob o signo de virgem, em Curitiba, onde viveu grande parte de sua vida adulta, e onde produziu a maioria de seus trabalhos. Foi um dos escritores brasileiros mais lidos de sua geração, chegando a produzir alguns best-sellers. Publicou poesia, prosa de ficção, ensaios, resenhas de livros, canções populares, biografias, traduções, roteiros para programas de televisão, argumento para história em quadrinhos, peças publicitárias. Viveu quarenta e quatro anos, vindo a falecer no dia 7 de junho de 1989, vítima de complicações advindas do consumo de álcool. A respeito de sua morte, um dado curioso: em carta enviada ao poeta Régis Bonvicino, muitos anos antes do fim de sua vida, Leminski mostra-se disposto a parar de beber, sob pena de “acabar como o Fernando Pessoa, vítima de cirrose aos 44 anos”. A exata concretização desse vaticínio vem a reforçar a mítica em torno do escritor curitibano, um homem cuja história pessoal revela-se tão interessante quanto a obra que produz.

É fato que, em se tratando de Paulo Leminski, não há como distinguir vida e obra, trabalho e prazer, vivência e produção. Para dizer leminskianamente: nele, a vida vibra na obra, a obra vibra na vida. O sentido de urgência, a ebulição mental, o dedicar-se por completo ao exercício do pensamento criativo, sempre foram traços marcantes de sua personalidade – confirma-o a alta incidência de apontamentos nesse sentido formulados por conhecidos ou amigos quando indagados sobre sua figura. Mesmo (e talvez por isso mesmo, por que não?) bebendo muito – diariamente, talvez – e vivenciando um intenso convívio social, Leminski produziu muito, e publicou muito, sempre com um respeitável nível de qualidade. Tendo em vista a quantidade e a qualidade de sua produção, a sua intensa vida boêmia e a idade com que veio a falecer, resta inegável a consideração de que Paulo Leminski

¹⁰ Bergson utilizaria, aqui, o termo “simpatia”.

tenha sido um artista em tempo integral, um homem devotado completamente às suas paixões, a seu trabalho¹¹.

Leminski faz parte da tradição, verificada no século XX, de escritores-críticos brasileiros, que se estabeleceu através de alguns modernistas (Oswald de Andrade, sobretudo), consolidou-se com os poetas concretos paulistas, vigorando até os dias de hoje, na voz de alguns escritores contemporâneos. A presença dessa “tradição” parece ser um dado de fundamental importância para nossa literatura moderna e contemporânea, na medida em que tenha sido possível sentir, na produção das obras publicadas nesse século, a influência de um pensamento crítico prévio a secundar os momentos criativos. Comprovar o vigor desse tipo de produção, marcada pela consciência de linguagem e pela consciência histórica, os vários manifestos estéticos, artigos críticos, resenhas etc., produzidos por tais escritores.

Não interessa a esse trabalho discutir que tipo de influência o pensamento crítico de Paulo Leminski possa ter exercido sobre sua produção artística. Tentar mapear influências já é, desde muito, uma prática superada. Interessa, antes, a constatação da não-ingenuidade do escritor Paulo Leminski em face dos problemas literários de seu tempo, dos problemas da linguagem, dos problemas da História. Leminski sempre foi um escritor consciente, e isso confere à sua obra um quê de posicionamento estético, de resposta, em face dos movimentos da arte no século em que viveu. Isso impõe ao estudioso da sua obra a necessidade de se pensar seus procedimentos como resultado dessa não-ingenuidade, ao mesmo tempo em que autoriza uma pesquisa dos contextos em que seus textos foram produzidos. O livro de correspondências enviadas por Paulo Leminski ao poeta paulista Régis Bonvincino – *Envie meu dicionário, cartas e alguma crítica* – dá testemunho tanto da consciência crítica do autor curitibano quanto de sua intenção em dialogar com seu contexto e com as questões fundamentais de arte e história.

A publicação desse livro de correspondências a Bonvincino, por si só, é sinal da importância de se ter em vista esse universo pessoal de Leminski, em que vida e trabalho se confundam a ponto de indistinguiem-se um do outro. A leitura das cartas deixa ver um homem profundamente envolvido com seu métier, por revelar os bastidores, a oficina de um escritor devotado em tempo integral à arte e ao pensamento criativo. Nisso está um primeiro motivo para que se tome contato com as correspondências. Através delas, é possível

¹¹ Se Leminski, ao biografar Bashô, buscou uma identificação entre a vida e a obra de seu biografado, de forma que não fosse possível mesmo qualquer distinção entre essas duas esferas, a mesma atitude soaria razoável por parte de quem “biografasse” Leminski. E nesse ponto é possível reconhecer mais uma identificação entre o poeta japonês e o poeta curitibano.

identificar alguns dos problemas centrais com os quais o escritor esteve envolvido, bem como identificar a maneira como ele realizava a abordagem desses problemas.

A partir da segunda edição desse livro, todas as cartas apresentam-se com seu aspecto original preservado. Elas foram reproduzidas em fac-símile, o que garante uma comunicação mais intensa, por quanto se transmite o gesto do escritor, com sua “pegada” à máquina de escrever, suas anotações adicionais no corpo dos textos etc. A explicitação do gesto caligráfico e tipográfico (sim, a máquina de escrever permite essa interessante combinação entre gesto e tecnologia de impressão: ao contrário da impressão via computador, que é uniforme, a impressão pela máquina de escrever é pessoal, revela o corpo do escritor, ao mesmo tempo em que é impessoal, pela padronização dos tipos das letras) acabam por invocar, de maneira bastante eficaz, a presença física de Paulo Leminski. Preservada a materialidade das cartas, preservou-se também um certo elo entre elas e o corpo do escritor, e por isso mesmo o conjunto das correspondências constitui-se como uma preciosa chave para uma intuição de Paulo Leminski.

Tanto das páginas de *Envie meu dicionário* como das páginas de *A lágrima do peixe* emerge uma figura. No primeiro caso, através do conjunto fragmentado de cartas, emerge a figura de Paulo Leminski. Essa emergência (vêm a calhar os muitos significados dessa palavra, por se tratar de quem se trata) acontece pela presença do próprio punho – e pulso – daquele que emerge: suas cartas, escritas sem a intenção de publicação, ao longo dos tempos. Não houve, nem por parte do autor das cartas, nem do organizador-receptor, o intuito de compor uma história, no tempo em que vigorava a troca de missivas. Mesmo assim, ao final da leitura, resta a nítida a percepção de que uma história, através daquele conjunto de cartas, se delineia. Nesse sentido, Leminski teria composto uma autobiografia involuntária.

No caso de *A lágrima do peixe*, a figura de Bashô também emerge através de textos produzidos por ele mesmo. São muitos os haicais inscritos no corpo da biografia. Mas esses textos são apresentados por uma outra voz, que os seleciona, e que os comenta. Há manipulação, arranjo. Há, portanto, a presença literalmente marcante dessa voz que compõe e organiza.

Foi o próprio Leminski quem disse, no prefácio de *Vida*, que lhe interessava escrever sobre seus biografados porque eles seriam exemplos instigantes de como a vida pode se manifestar. Os poemas de Bashô, ou as cartas de Leminski, elementos fundamentais tanto para *Envie meu dicionário* quanto para *A lágrima do peixe*, poderiam ser lidos, então, como manifestações em segundo grau: manifestações das manifestações da vida. Interessante disso tudo é que seja justamente através dessas manifestações em segundo grau que se promovem os acessos a essas manifestações em primeiro grau, seja no caso de *Envie meu dicionário*, seja no caso de *A lágrima do peixe*. Porque a manifestação em primeiro grau, em sua primeiridade (para usar um termo de Peirce), em sua originalidade, jamais poderá ser alcançada, mesmo que ainda gozem de vida corpórea a pessoa para quem se volte o olhar.

Isso porque tanto Leminski quanto Bashô só podem existir enquanto figurações. E isso não se dá apenas porque eles já não vivem mais, corporalmente. Mais ou menos o que Sartre teria proposto: mesmo que se estivesse frente a frente com um ou com outro, eles não deixariam de existir, para quem os vê, senão como figurações (SARTRE, 2008). É evidente que eles dispõem de uma autonomia ôntica, existem por si, mas só poderão ser apreendidos enquanto idéia, ou sentimento. Ou, conforme Sartre, enquanto imagem. Entre quem vê e quem é visto sempre se impõe a incontornável mediação da imagem. Mas é justamente através delas, das imagens, e, por conseguinte, da linguagem, enquanto organização compartilhável de imagens, que se torna possível algum contato como o que o tempo já houvera devorado. Por tudo isso, a imagem seria, ao mesmo tempo, obstáculo e ponte.

A linguagem, como a memória, é o território do longe . Não pode haver contato direto entre o pensamento e qualquer coisa. O mundo jamais será alcançado, em sua plenitude, através da linguagem, porque a linguagem opera justamente através da transformação do mundo: reduz a signo tudo o que fora sangue. Por outro lado, é possível, através da linguagem, mesmo a linguagem por símbolos, algum contato com a vida. E aí está seu grande charme: com o pouco, e com o limitado, dizer o todo, o ilimitado. O modo pelo qual esse contato se concretiza ainda é um grande mistério, difícil discorrer sobre ele, mais vale a leitura arrebatada de um poema, mais vale a experiência que o discurso.

Aliás, está no cruzamento desses dois termos, “experiência” e “discurso”, a chave para a questão que aqui e agora se discute. Porque foi no limiar entre discurso e experiência que Paulo Leminski e Matsuó Bashô construíram suas obras, e viveram suas vidas. Acessando a experiência pelo discurso (mais: interferindo na experiência pelo discurso), e devotando a própria experiência à prática do discurso. Portanto, nada mais natural que sejam através de seus discursos, de seus textos, que se promova qualquer tentativa de entendimento, intuição, acesso, leitura, recuperação¹², de suas vidas.

É claro que seria de uma enorme insensibilidade tomar os textos produzidos por eles como meios para alguma coisa. Talvez eles estejam mais para fim que para meio. Independentemente dessa discussão, interessa levantar alguma pergunta sobre que tipo de contiguidade pode existir entre vida e discurso, entre vida e verso, para depois perguntar sobre a possibilidade de se dizer uma vida, através do discurso.

Se a leitura de *Envie meu dicionário* e *A lágrima do peixe* pode ser proveitosa para essa pesquisa, pela maneira e pelas feições com que emergem de suas páginas as figuras de Paulo Leminski (no caso de *Envie meu dicionário*) e de Matsuó Bashô (e também de Leminski, no caso de *A lágrima do peixe*), a leitura de *O bandido que sabia latim*, biografia do poeta curitibano escrita por Toninho Vaz, também revela-se proveitosa, a despeito de sua insuficiência formal e estilística. Trata-se de uma biografia aos moldes tradicionais, em que se narram eventos desde o nascimento até a morte do biografado, seguindo-se uma sequência temporal linear, com forte ênfase na causalidade entre os eventos. Vale a leitura pela tomada de conhecimento dos fatos da vida de Leminski, o famigerado quem-comeu-quem, típico das biografias de menor calibre, em termos de profundidade de abordagem. Vale também por servir como elemento de uma comparação em que se tenha em vista, além de *O bandido que sabia latim*, *A lágrima do peixe* e *Envie meu dicionário*. Por tudo que foi dito acima, é

¹² Que palavra usar? Persistem as dúvidas sobre qual a melhor palavra para dizer o dizer a vida, e essa falta parece corresponder ao fracasso antecipado de qualquer biografia.

possível identificar em cada uma dessas obras uma maneira diferente pela qual se manifestam as manifestações de vida que são Bashô e Leminski.

É possível tomar conhecimento de numerosos fatos da vida de alguém. *O bandido que sabia latim* atua nesse sentido. É um texto fundado nos conteúdos. Tenta apresentar a figura de Leminski através da mera enunciação de eventos. O contrário se dá com a autobiografia involuntária do poeta curitibano, ou com a biografia que ele escreve de Bashô. Não porque elas abram mão da enunciação de eventos, mas porque elas tiram proveito de um trabalho que eleve a forma à condição de categoria expressiva. A forma dizendo. Claro que a forma de *O bandido que sabia latim* também diz, não há forma que não diga. Mas o que ela diz apenas a declara filiada à linhagem analítica e cartesiana, fundada em um individualismo e causalismo que, pelo jeito, tem se mostrado insuficiente para um dizer a vida à altura da vida. Nos casos de *Envie meu dicionário* e *A lágrima do peixe*, a forma, os procedimentos formais, são capazes de dizer alguém. Em *Envie*, a preservação do aspecto original das cartas, com a presença do gesto caligráfico e tipográfico, ao lado de apontamentos à caneta, dispersos através de cartas cujo bojo traz em si a marca da fragmentação, diz muito. Como diz muito a estrutura de *A lágrima do peixe*: estrutura zen¹³.

Na nota de rodapé da página anterior, menciona-se um suposto fracasso antecipado de qualquer biografia. A idéia desse fracasso nasce justamente quando se tem em vista a impossibilidade de exaurimento e tradução de uma vida. Dizer uma vida é uma tarefa impossível, se se pensa a palavra “dizer” no sentido de “tudo dizer”. É claro que nenhuma biografia tem a pretensão de tudo dizer, e isso conduz à necessária escolha, por parte de qualquer biógrafo: já que o todo é impossível, o que dizer, e como dizer? Toninho Vaz, pelo jeito, preferiu dizer a vida de Leminski através dos moldes tradicionais. Utilizando os termos discutidos no início desse capítulo, Vaz tenta apresentar Paulo Leminski. Inevitavelmente, *O bandido que sabia latim* será um texto construído através do tempo passado. Mesmo o título está nesse tempo verbal. É uma leitura fundada na inteligência dos fatos narrados. *A lágrima do peixe*, por sua vez, tenta acessar Matsuô Bashô por outras formas (ressalte-se a palavra “formas”), que não as meramente enunciativas de circunstâncias fatuais. É uma leitura fundada na intuição. Já *Envie meu dicionário* parte da revelação involuntária de si mesmo. Nele, também atuam decisivamente os elementos formais e materiais.

Já que até agora, esse capítulo vem buscando alguma apresentação de Paulo Leminski, a partir de uma leitura crítica das duas biografias e do seu livro de correspondências com

¹³ O próximo capítulo discutirá a hipótese de *A lágrima do peixe* se construir através de uma estrutura zen.

Régis Bonvicino, talvez venha a calhar um arremate que contemple ao mesmo tempo tanto o interesse de apresentar Leminski quanto o de discutir as diferentes maneiras de se construir uma biografia. Nesse sentido, segue abaixo uma quarta modalidade de esforço biográfico, a cronologia de vida. Essa modalidade seria a radicalização da narrativa (sim, uma cronologia narra) fundada no tempo linear. É claro que não é por isso que ela se torna, desde sempre, condenável. Ao contrário, ela pode ser interessante pela sua estrutura esquemática. Mesmo que fundamentalmente temporal-linear, e justamente por isso, a cronologia permite, por sua característica esquemática, um apanhado geral: com um único olhar, opera-se uma leitura simultânea de eventos. Sim, porque uma cronologia também se vale da ênfase nos eventos. A cronologia aqui reproduzida corresponde àquela apresentada no ótimo site em torno de Paulo Leminski, o *Kamiquase*¹⁴:

1944 - Nasce em Curitiba, Paraná, a 24 de agosto, sob o signo de virgem, Paulo Leminski Filho, filho de Paulo Leminski e Áurea Pereira Mendes.

1958 – Vai para o mosteiro São Bento, em São Paulo, onde permanece o ano inteiro.

1963 - Participa do I Congresso Brasileiro de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte-MG onde conhece Haroldo de Campos. Casa-se com Neiva Maria de Souza.

1964 - Estréia com cinco poemas na revista Invenção, porta-voz da poesia concreta paulista, dirigida por Décio Pignatari.

1965 – Atua como professor de História e de Redação em cursos pré-vestibulares.

1966 - Classifica-se em primeiro lugar no II Concurso Popular de Poesia Moderna, promovido pelo jornal O Estado do Paraná.

1968/88 - Vive com a poeta Alice Ruiz, com a qual teve três filhos (Miguel Ângelo, falecido aos 10 anos, Áurea Alice e Estrela).

1969/70 - Mora no Rio de Janeiro.

1970/80 – Atua como diretor de criação e redator de publicidade.

1973 – Morre seu pai.

1975 – Publica o *Catatau*, depois de 8 anos de elaboração.

1978 – Morre sua mãe.

1979 - Publica 40 Clics, em parceria com o fotógrafo Jack Pires.

1980 – Escreve para o caderno Folhetim e para a revista Veja.

¹⁴ www.paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase

1981 - Caetano Veloso grava *Verdura*, com letra de Leminski.

1983 – Publica as biografias de Cruz e Souza e Bashô. Publica também *Caprichos & Relaxos*, livro de poesias.

1984 - Tradução de *Pergunte ao Pó*, de John Fante. Publicação de *Agora é que são elas*, seu segundo romance. Publicação da biografia de Jesus Cristo.

1985 - Traduz *Um atrapalho no trabalho*, de John Lenon, *Sol e Aço*, de Yukio Mishima, *O Supermacho*, de Alfred Jarry, e *Satiricon*, de Petrônio. Publica *Haitropikais*, em parceria com Alice Ruiz.

1986 – Publica a biografia de Trotski. Traduz *Malone Morre*, de Samuel Beckett. Publica o livro infanto-juvenil *Guerra dentro da gente*.

1987 – Publica *Distraídos venceremos*. Traduz *Fogo e água na terra dos deuses* (poesia egípcia antiga).

1988 - Escreve o Jornal de vanguarda na TV Bandeirantes, São Paulo.

1988/89 - Passa a viver com a cineasta Berenice Mendes.

† **1989** - Falece em 7 de junho, em Curitiba, Paraná, de cirrose hepática.

A leitura desse material a respeito de Leminski pode confirmar uma tese já consagrada entre os pensadores de seu trabalho: a de que toda a vida e obra do escritor curitibano estiveram pautadas pelos signos, aparentemente antagônicos, do capricho e do relaxo. *Caprichos & relaxos* é, aliás, o título da primeira compilação comercial de poemas de Leminski, lançada pela Editora Brasiliense em 1983.

Está sob o signo do capricho, do rigor, a experiência com as artes marciais. A escritura de *Catatau* (apontada por muitos como sua obra-prima), tarefa que com esteve às voltas por anos a fio. O cuidado com nível das obras a serem publicadas. O constante estudar que foi a sua vida inteira, desde os tempos em que se internou como monge no mosteiro São Bento, em São Paulo, até o fim de sua vida. O ingresso, como monge, no mosteiro São Bento, onde, com disciplina religiosa, iniciou os estudos de várias culturas, principalmente as clássicas: grega e romana. A obstinação com que se dedicou ao estudo do violão.

Está sob o signo do relaxo a experiência boêmia. A experiência com as drogas. A adesão aos projetos e valores contraculturais. A valorização da liberdade individual. A escritura do *Catatau*. A não-submissão ao *american way of life*.

A Lágrima do peixe é um documento em que essa problemática do capricho e do relaxo parece ser uma questão central, não apenas por incidir diretamente no texto em si, mas por ir de encontro com a própria figura de Matsuó Bashô – um ex-samurai, portanto um ex-militar, viajando livremente pelo Japão, vivenciando o zen e produzindo arte. O próximo capítulo se voltará diretamente para essa biografia, através de uma leitura página por página que deixe ver alguns aspectos interessantes a essa dissertação.

Capítulo 2

A lágrima do peixe

A biografia de Bashô foi escrita e publicada em 1983, pela Editora Brasiliense. Em 1990, foi relançada, juntamente com *Cruz e Sousa – o negro branco*, *Jesus a.C* e *A Paixão segundo a revolução* (sobre Trótski) numa mesma compilação, intitulada *Vida*, pela Editora Sulina, conforme planejara Leminski:

Com os três livros que publiquei, O Cruz e Sousa, o Bashô, o Jesus e o que agora estou escrevendo sobre Trótski, quero fazer um ciclo de biografias que um dia pretendo publicar num só volume, chamado Vida. São quatro modos de como a vida pode se manifestar (...). A vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trótski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos.

Por esse depoimento, já se revela o interesse de Leminski em relação às suas biografias, situado muito além do simples desejo de retratar uma vida. O prefácio de Alice Ruiz (companheira de Leminski por muitos anos, com quem teve três filhos), publicado na compilação *Vida*, confirma essa hipótese:

Este Vida é, antes de mais nada, um espelho, um parâmetro de uma outra vida. Não foi por acaso que o autor recolheu esses quatro nomes para biografar. Mas foi provavelmente o acaso (...) que colocou esses quatro exemplos de radicalidade na vida do poeta. São eles que nos clareiam a visão da trajetória de Paulo Leminski (...). “Você, eu sou Cruz e Sousa”. Assim termina o livro que começa a série.

O depoimento de Leminski e o prefácio de Alice Ruiz, já de antemão, sugerem a complexidade das biografias, no que toca a seu alcance, em termos de “objeto”. Sejam um espelho da vida do próprio Leminski (autobiografia, pela vida dos outros?), ou um espelho da Vida, com “v” maiúsculo, as biografias de Leminski não podem ser pensadas a partir do velho modelo do individualismo burguês, no qual as biografias mais tradicionais costumam se fundar. Elas não são um mero retrato da vida do herói. A atenção a alguns aspectos estruturais do livro, bem como a alguns procedimentos empregados, confirmará essa hipótese.

O livro se inicia com uma epígrafe, com texto retirado do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, conto de Jorge Luís Borges. Como toda boa epígrafe, a do livro de Leminski mantém uma misteriosa conexão com os conteúdos do livro:

... e um cone de metal reluzente, do diâmetro de um dado. Em vão, um menino tentou levantar esse cone. Só um homem conseguiu. Eu o tive na palma da mão alguns minutos: recordo que seu peso era intolerável e que depois de largado o cone, a opressão durou (...). Essa evidência de um objeto muito pequeno e, ao mesmo tempo, pesadíssimo, deixava uma impressão desagradável de asco e medo.

Mesmo que através de uma maneira sutil (e o tom de mistério do texto de Borges vem a calhar, no sentido de reforçar um certo “espírito epigráfico”), a epígrafe sugere uma associação entre o cone – pequeno e pesadíssimo – e o haikai, também uma forma de pequenas proporções, a despeito de sua profundidade, de seu alcance poético.

Matsuô Bashô (“bashô”, em japonês, quer dizer “bananeira”) nasceu em Iga, no Japão, em 1644, e é considerado o grande mestre do haikai, forma a que se dedicou por mais de cinquenta anos. Foi samurai até os vinte três, quando veio a falecer o senhor a quem devia obediência, e se tornou rônin, samurai aposentado. Dos vinte três aos cinquenta anos, quando morre, pôs-se a viajar por todo o Japão, vivendo de sua poesia, destinando especial atenção ao haikai, até então uma “espécie de diversão social e frívola, versinhos humorísticos e trocadilhescos”, como descreve Leminski. Se a epígrafe de fato faz uma alusão ao haikai, já se configura desde já um procedimento que vai nortear toda a biografia: a identificação entre a figura do biografado e sua obra, seu universo. Tal identificação conhecerá níveis extremos nesta obra de Leminski, tanto pelo foco de atenção do narrador, quanto pela inserção, no corpo do texto, de representações do próprio Bashô (seus poemas, trechos de seus livros etc).

Leminski sabe que está representando a vida de um homem que produziu suas próprias representações. E que tais representações, por sua força, acabaram por gerar uma impossibilidade de dissociação entre o criador e suas criaturas. De forma que, e a biografia de Bashô é a prova disso, o próprio ser do poeta japonês se veja confundido com o ser de sua poesia. É possível que a ênfase dada por Leminski sobre a obra de Bashô, ou aos assuntos a ele concernentes, em detrimento a uma maior atenção aos eventos empíricos da vida do poeta japonês, se deva, em grande parte, ao fato de não se encontrarem disponíveis muitas informações sobre a vida do ex-samurai. Essa hipótese, mais que desmerecer as opções estéticas adotadas por Leminski, no sentido de que só lhe restasse essa opção, aponta para outras perguntas, bem mais interessantes: que (aspectos da) vida pode ser representada? Onde

termina a vida, onde começa a obra? Há mesmo que se distinguir uma coisa da outra? Que tipo de vida “sobrevive” à morte?

“A lágrima do peixe”, verso de Bashô que dá nome à sua biografia, talvez seja uma imagem dessa não-distinção, entre vida e verso. Toda a obra de Leminski aponta nesse sentido, e as primeiras páginas salientam tal identificação. Na página seguinte à epígrafe, aparece um desenho produzido pelo próprio Bashô, representando um viajante. A apresentação de uma imagem produzida pelo poeta japonês, já no início do livro, acaba por proporcionar ao leitor um contato pré-verbal com a figura que ele espera conhecer. Leminski, diretamente, coloca Bashô no caminho do leitor de sua biografia.



Um dado interessante é que o mesmo desenho se repete na última página do livro, só que com um efeito de inversão, de modo que, se na primeira página o viajante vai (caminha da esquerda para a direita), na última ele vem (da direita para a esquerda). Com isso, Leminski não só sugere a idéia de viagem, tão cara à Bashô, mas também instaura uma temporalidade cíclica na própria obra, balizando a saída e a chegada do leitor: “a viagem mais pra fora é a viagem mais pra dentro”, diz a legenda.



A aposta em apresentar as representações de Bashô se mantém na página seguinte, que apresenta um trecho de *Sendas de Ôku*, um dos mais famosos livros do poeta japonês. *Sendas de Ôku* é um livro de relatos de viagem. No Japão, tal modalidade literária se constitui como um gênero maior. Bashô publicou alguns outros, e grande parte de seus poemas publicados em vida estão inseridos nesses livros. No trecho selecionado, em que Bashô relata o início de mais uma viagem, já se apresentam dois haicais.

Reforçando a já mencionada temporalidade cíclica da obra, os títulos dos quatro primeiros capítulos fazem menção às estações do ano, o que encontra correspondência com uma das tematizações mais recorrentes do haikai, que é justamente essa, invocar a presença das estações. Como era de se esperar, os capítulos da biografia de Bashô não são numerados.

Quando inicia a leitura do primeiro capítulo – *HARU (PRIMAVERA)* – o leitor já terá se deparado com três haicais, um desenho e um relato de viagem, todos de autoria de Bashô. Três gêneros diversos, cada qual com sua sensibilidade, seu alcance. Nenhuma narrativa sobre Bashô ainda apareceu, mas Leminski cuida para que, com o apoio da epígrafe, e dos temas dos trechos de Bashô que apresenta, se instaure uma certa atmosfera de expectativa, própria a começos de viagem. Escritor atento às sutis possibilidades da escrita, Leminski estabelece relações isomórficas entre a atmosfera da obra e o universo de Bashô, ao mesmo tempo em que cultiva um certo sabor cinematográfico, principalmente nesse início. Cinematográfica é a utilização de recursos prelúdicos, o trabalho com o *timing* do leitor, a elaboração do discurso tendo em vista sua emoção.

Nesse sentido, nada mais natural que, após tal prelúdio, se inicie uma narração. Assim começa o primeiro capítulo:

No terceiro mês do ano do Galo da Era Genroku (1667), entrou no nirvana o jovem barão Todô Shinshirô, senhor do castelo de Ueno, em Iga, na província de Edo. Com sua morte, os samurais que lhe deviam vassalagem partiram e se dispersaram, virando “rônin”, samurai sem senhor feudal a quem servir. Com vinte e três anos, entre estes, aquele que vai ser o máximo poeta que o Japão já produziu.

Assim que essa informação, sobre a origem militar de Bashô, é transmitida, se interrompe a narração. Isso se dá no exato momento em que a atenção se volta para a infância do poeta, ou seja, já no sexto parágrafo. Nesse ponto, dissolve-se o fluxo narrativo, em nome da apresentação de três haicais voltados para o tema do enlace familiar, seguidos de comentários. O segundo deles:

“eu a pegasse na mão/ lágrimas a derretiam/ geada de outono”

Bashô refere-se, claro, a uma mecha de cabelos, cortada da mãe morta e por ela conservada. Uma mecha de cabelos brancos, evidentemente, branca geada de outono, que o calor das lágrimas derreteria, se o poeta a tomasse na mão (“tê ni torobá”). Pelo poema, não se atreveu a tanto: o haikai é a expressão de sua distância respeitosa. Nesse vazio, exerga-se o poeta que foi Bashô.

Da transcrição e leitura, realizadas pelo “narrador”, desses haicais primaveris, se passa a uma apresentação sobre o que venha a ser um samurai. Essa apresentação se dá através de uma lenda, história dentro da história, mais um desvio de foco a paradoxalmente, conduzir à figura de Bashô. A lenda se refere à vingança empreendida por quarenta e sete samurais contra um emissário do imperador, um ano depois da morte de seu senhor, condenado ao harakiri (a morte pelas próprias mãos) por ter reagido ao vilipêndio de tal emissário. Leminski joga luz sobre a tenacidade, fidelidade e paciência desses samurais (cada um se travestiu como pôde nos doze meses entre a morte do senhor e a data prevista para a execução da vingança) para construir a imagem de um típico samurai. Esse tipo de procedimento – aparentemente se desviar do assunto principal para, na verdade, aproximar-se dele – será a tônica de toda a biografia de Bashô.

Só nesse capítulo, Leminski esboça uma idéia do que seja o teatro Nô, com o qual certamente Bashô tivera contato; faz menção ao zen (prática a que o poeta também se dedicou), através da reprodução de um suposto diálogo entre ele e dois mestres, marcado pelo non sense, pelo uso de uma “outra lógica”, condizente com o estado de iluminação da alma; discute o conceito de santidade; apresenta as relações de Bashô com alguns outros escritores,

como Euclides da Cunha, autor, segundo Leminski, de um haikai chamado *Os sertões*, dividido em três partes:

A TERRA

O HOMEM

A LUTA.

Em toda a obra é possível notar esse livre fluir do texto, o livre trânsito de um assunto a outro, a larga utilização de digressões. Algumas ocupam mais de duas páginas. A presença de inúmeros textos dentro do texto principal (poemas de Bashô, imagens, legendas para as imagens, frames de filmes etc) contribui ainda mais para a “liberdade” da obra. Essa “liberdade” constitui-se como um dos dados mais importantes de *A lágrima do peixe*. Em primeiro lugar porque, mesmo que aparentemente o foco da atenção se desvie, sempre está-se a tangenciar o “assunto Matsuô Bashô”. Esse tangenciamento por via indireta, por sua vez, acaba por sugerir uma figura que em nada se aproxima do herói tradicional, individualizado, único. A individualidade de Bashô é borrada, em nome da emergência de uma transpessoalidade, dentro da qual se confunde a vida do poeta, sua obra, seu legado e a cultura de seu país. Em segundo lugar, a liberdade na fluência do texto entre assuntos diversos se justifica na medida em que ela se ajusta perfeitamente ao próprio espírito de Bashô, conforme proposto em sua biografia: livre, errante, total, to-tao, para utilizar um trocadilho de Paulo Leminski.

O segundo capítulo – *VERÃO (NATSU)* – radicaliza esse procedimento. Ele é todo voltado para a materialidade do haikai, e para os problemas de compartilhamento dessa materialidade entre outros povos, que não os falantes da língua japonesa – o problema da tradução. Nele, Leminski apresenta algumas características da língua em que Bashô produziu seus poemas: seu aspecto caligráfico, analógico, imagético, concreto. Suas conexões com a língua chinesa, através da utilização do ideograma. Sua musicalidade clara, pela utilização de sílabas construídas pelo encontro consoante-vogal. As possibilidades sonoras advindas desse tipo de silabação, como o kakekotoba (palavra dentro de palavra). A ausência de conectivos causais, o que acaba por gerar uma série de implicações de ordem filosófica (“nessa língua, talvez, Descartes não conseguiria dizer *penso logo existo*”, sugere Leminski, na página 90).

Leminski apresenta vários poemas em japonês, seguidos de uma ou outra tradução, sempre com a ponderação de que qualquer tentativa sempre será insuficiente, “close gutemberguianamente verbal a constelações de signos infinitamente mais radioativas”. No

que apresenta poemas na versão original, ao mesmo tempo em que apresenta algumas características da língua japonesa, Leminski repete o procedimento empregado com a reprodução dos desenhos de Bashô, no início do livro: abre mão da utilização de símbolos, encadeados através do discurso, para a apresentação de ícones. Esse procedimento – inserir poemas em japonês no corpo do texto principal – acaba por garantir a presença do sabor da língua de Bashô, o que seria um dado inalcançável, através de símbolos – da mesma forma que os desenhos reproduzidos nas páginas iniciais trazem à tona o gesto de Bashô, também outro dado de difícil acesso, pela via das palavras.

Esse procedimento revela o que seja o grande diferencial da biografia de Leminski: as diferentes vias de acesso à figura de Bashô. Assim, tanto a liberdade de fluência de assuntos, quanto a atmosfera de início de viagem presente no começo do livro, ou a apresentação pedagógica do que seja o teatro Nô, ou da língua japonesa, com seus problemas de tradução etc, contribuem para constituição da figura do poeta japonês. Nisso, já se está muito distante do modelo de biografia tradicional. Mas o que mais contribui para a consolidação de sua imagem, sem dúvida, será a apresentação de alguns haicais do poeta, seguidos de algum comentário.

É evidente que a leitura de haicais demanda uma sensibilidade afinada com essa forma. E que essa sensibilidade, talvez inata entre os orientais, não esteja ainda perfeitamente assimilada pela cultura ocidental. Nesse sentido, difícil negar o alcance da obra de Leminski, em termos de apresentação dessa sensibilidade para o público do ocidente. Isso talvez seja um dos principais efeitos obtidos com *A lágrima do peixe*. Não estaria equivocado quem dissesse que a biografia de Leminski mais apresenta uma sensibilidade, uma poesia, que uma figura de Matsuô Bashô. O problema é que, como foi dito, resta impossível dissociar uma coisa da outra. Matsuô Bashô vive em seus haicais. E não há poesia japonesa sem o Senhor Bananeira.

O capítulo seguinte – *AKI* (OUTONO) – traz justamente uma série de poemas, um seguindo o outro ao sabor do próprio texto, com a mesma fluência observada entre os mais diversos assuntos, ao longo do livro. “Na estação dos frutos maduros, os frutos, prontos”.

“Fria a estação da re-flexão. Do recolhimento. Da teoria. Da metalinguagem. Do pensar e falar sobre.” Assim começa *FUYÚ* (INVERNO). Se se pode falar em digressão, quando a voz “narrativa” aparentemente se desvia do assunto principal para tratar de temas paralelos, mesmo que tangenciais, esse capítulo talvez seja o mais digressivo. Serão páginas e páginas falando sobre o zen, “uma força determinante na vida de Matsuô Bashô”, segundo Leminski. Conforme dito na introdução, a digressão praticada por Leminski em *A lágrima do peixe* deve ser relativizada, pois é justamente esse recurso que garante um certo

descentramento da figura de Bashô, ao mesmo tempo em que sugere sua transcendência, em relação aos limites de sua individualidade.

Interessante como a fluência textual dessa obra se encontra em sintonia com alguns “preceitos” zen, conforme apresentados nesse capítulo de *A lágrima do peixe*. O livre trânsito de um assunto ao outro, ou de um poema a outro, como se o texto se desenvolvesse por si mesmo, faz lembrar a arte do arco-e-flecha, o kyu-dô. Transcrevendo a fala de um mestre dessa arte – Kanzo Awa – ao filósofo alemão Eugen Herrigel, então seu aprendiz: “Não pense no que você tem que fazer, não reflexione em como fazê-lo. O tiro só se produz suavemente, quando toma o arqueiro de surpresa”.

A atenção a assuntos diversos, mas unidos, faz lembrar o ken-dô, a arte da espada. Está numa carta, enviada por um mestre anônimo:

Quando um adversário te desafia para lutar e todo o teu sentido converge sobre tua espada, deixas de ser senhor dos teus próprios movimentos, ficando escravo dos movimentos dele. Chamo a isso servidão, visto que te deténs em um único ponto (...) . Não deves também te preocupar com a oposição entre ti e o adversário, senão é outra vantagem pra ele (...) Em cada um de nós, existe algo que se chama ‘compreensão imóvel’. Imóvel significa sem excitação, significa não fixar nem deter a atenção num único ponto, impedindo-a, assim, de se voltar para outros pontos que se seguem continuamente. Ali está uma árvore, com tantas hastes, ramos e folhas. Se a tua mente se detiver numa das folhas, não vais poder ver todas as outras, mas queremos poder ver cada uma das suas folhas. Para isso, não podemos parar em nenhum ponto que se desintegre a sequência do existente.

Não só pelos conteúdos Leminski busca Bashô. A própria estrutura da obra concorre para a constituição da figura do poeta japonês. Possível, talvez, falar aqui, por isso, em uma *estrutura zen*.

Além da arte do arco-e-flecha e da arte da espada, vários outros *dôs* são apresentados: a arte do chá, a arte do arranjo floral, e o haiku-dô, a arte do haikai. Em cada uma dessas práticas, a chave para o zen. Se Bashô, um dia, incorporou tais vivências, o leitor, revisitando essas vivências, se depara com Bashô.

Um subcapítulo compõe esse capítulo: DIÓGENES E O ZEN. Vale a transcrição de seus primeiros parágrafos, a título de exemplo da “digressão” praticada em toda a obra:

Os antigos discutiam se o cinismo era doutrina filosófica ou modo de vida. Isto é: palavras ou não-palavras. A filosofia, seja lá o que for, são palavras, enquanto portadoras de conceitos. Não só as palavras, porém, podem gerar conceitos. As imagens, os gestos, as atitudes, as situações materiais, também, podem significar, conceptualmente. O zen se passa todo num plano transverbal.

Como se percebe, além da livre fluência de um assunto a outro, é possível notar também uma intensa modulação de gêneros literários, ao longo da obra. Trechos ensaísticos, como o transcrito acima, se confundem com narração de eventos, ou com trechos historiográficos, ou com poemas. Essa modulação será tema de um próximo capítulo, em que se discutirá a natureza de *A lágrima do peixe*, mas por ora é citada como sintoma da *atenção distraída* (também uma prática zen, correspondente à *concentração imóvel* proposta na carta do mestre da arte da espada) desenvolvida pelo texto da biografia de Bashô.

Este capítulo, o último do livro, se encerra com a enumeração de poemas de outros poetas, todos da linhagem dos haicais de Bashô, segundo Leminski. Neles, a síntese máxima, o humor, a imagem refinada:

América do Sul
América do Sol
América do Sal

(Oswald de Andrade)

Stop
A vida parou
Ou foi o automóvel?

(Carlos Drummond de Andrade)

Jardim japonês
(o signo com vida em si)
Convida a viver

(Pedro Xisto)

No posfácio, um procedimento interessante. Contando com uma certa atmosfera de conclusão, de despedida, de fim, Leminski propõe um “the and”¹⁵ para a vida de Bashô, apresentando alguns haicais de sua própria autoria. Não há qualquer tipo de assinatura no texto que identifique tais poemas como produzidos por Leminski, mas o conhecimento prévio

¹⁵ “The and” é o texto de um poema visual de Arnaldo Antunes, publicado em *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*.

desse material acaba por garantir essa informação. É Bashô, de uma forma muito especial, vivendo na poesia de outros artistas.

Capítulo 3

O dizer e o dizer a vida

A leitura do artigo “Literatura e personagem”, de Anatol Rosenfeld, pode ser muito proveitosa para essa pesquisa, por se voltar para o problema da constituição da personagem em obras ficcionais. Mesmo que esse direcionamento (no sentido das obras ficcionais) não coincida, a princípio, com o direcionamento dessa pesquisa – a constituição de uma personagem “real” – interessa a leitura do artigo. Sobretudo por isso, na verdade. Porque é pela apresentação que faz de alguns aspectos da personagem de ficção que Rosenfeld suscita a discussão sobre os limites entre uma obra ficcional e uma obra “fundada no real”. Voltando-se para a personagem de ficção, o autor necessariamente volta-se para o que se supõe ser seu oposto, em certo sentido: a personagem “real”. E é dessa oposição entre elementos não necessariamente opostos que nascem alguns apontamentos interessantes para a pesquisa que aqui se desenvolve.

É intenção de Rosenfeld apresentar, de uma maneira esquemática, como se dá a composição de uma personagem, seja em romance, teatro, textos jornalísticos, biográficos etc. A realização dessa intenção não deixou de lado uma discussão sobre como se estabelece uma representação literária, desde o princípio do processo. Como se realiza o dizer. Mais que isso, partiu desse ponto. Segundo ele, qualquer texto se constrói a partir de vários planos, alguns mais objetivos, outros menos. O primeiro plano, materialmente dado, seria o dos sinais tipográficos sobre a folha de papel. Outra camada, “já irreal”, seria a dos fonemas e das configurações sonoras, “percebida” com o ouvido interior, no caso de uma leitura silenciosa, ou pela audição, quando o texto é declamado. Um terceiro plano é o das unidades significativas – nasce com a atribuição de sentido, por parte do leitor, à camada dos sons. É a partir desse plano que se constituem o que o autor chama “contextos objectuais”, isto é, certas relações atribuídas aos objetos e suas qualidades (“a rosa é vermelha” etc.). Interessa, para Rosenfeld, a visualização do plano que se constitui a partir da reunião das unidades significativas: o plano dos aspectos esquematizados, que, quando especialmente preparados e apresentados pelo autor, determinam as concretizações específicas do leitor.

Sim, porque é atributo da escrita em prosa, nos moldes mais tradicionais (as vanguardas, claro, criaram suas várias sintaxes de exceção), o seqüenciamento linear das palavras. Escrever/ ler é, pra dizer em termos populares, uma coisa depois da outra. Escrever também é – e nisso está, talvez, a fonte da dor do escrever – excluir. Tanto quanto dizer, escrever é não dizer. Escrever é percorrer sendas, abandonando outras. Escrever é fatal. Em face disso, resta ao escritor a escolha desse ou daquele aspecto, dentre uma infinidade deles. Tudo pode ser pensado, tudo pode ser dito, um objeto jamais se exaure, quando “cantado” pela voz do poeta.

A impossibilidade de exaurimento de um objeto pela linguagem discursiva, aliada ao princípio de economia que rege as artes da escrita (principalmente nos tempos atuais, de velocidade e concisão), e a esse atributo essencial do discurso, o da linearidade – que acaba por conduzir o escritor ao trabalho de seleção de alguns aspectos a serem apresentados – seriam os responsáveis pelo surgimento, no texto, do que Rosenfeld chama de “zonas indeterminadas”. Zona indeterminada seria, então, o não-dito, o vazio provisório – provisório porque é justamente pelo preenchimento desse vazio, por parte do leitor, que o circuito da comunicação pelo discurso se estabelece. Por esse modelo, ler seria mais atribuir que captar. O leitor nem de longe podendo ser considerado um mero receptor de mensagens.

Através desse misterioso processo é que se estabelecem as construções de sentido, pelo discurso. A princípio, e materialmente, o texto nada mais é que tinta em lâmina de árvore (o papel), ou desenho em piscina de elétrons (a tela). Depois de tocado pela leitura é que o texto se transforma em texto. Mas a operação algo mágica do nascimento do texto não se interrompe aí. Porque é através da constante atualização de sentidos por parte do leitor, a partir do esquema linha-após-linha preparado pelo autor, que se desenha, no campo das subjetividades, a estranha realidade que é o produto e o fim do exercício ficcional. Anatol Rosenfeld traduz melhor essa idéia do nascimento dessa outra realidade, correlata ao mundo físico:

Uma das funções essenciais da oração é a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo da oração, embora tenha nele seu fundamento ôntico (ROSENFELD, 1976, p. 15).

Assim, a oração ‘Mário estava de pijama’ projeta um correlato objectual que constitui certo ser fora da oração. Mas o Mário assim projetado deve ser rigorosamente distinguido de certo Mário real, possivelmente visado pela oração. Como tal, o correlato da oração pode referir-se tanto a um rapaz que existe independentemente da oração, numa esfera ôntica autônoma (no caso, a da realidade) como permanecer sem referência a nenhum moço real. Todo

texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos (ROSENFELD, 1976, p. 15).

Para pensar essa problemática, Rosenfeld propõe dois conceitos: o de objeto “puramente intencional” e o de objeto “também intencional”. Um objeto “também intencional” seria aquele dotado de autonomia ôntica. Existe por si, independentemente de ser percebido ou não. Utilizando o exemplo proposto no ensaio: se alguém estivesse diante de Mário, ele existiria por si – não dependeria, para existir, de qualquer atitude desse alguém que estivesse à sua frente. Mas, na consciência desse alguém, a imagem de Mário seria “puramente intencional”, por existir somente por graça de seu ato. Rosenfeld sugere que as orações só possam projetar tais correlatos puramente intencionais, por não lhes ser possível – nem a elas nem à qualquer consciência – encerrar os objetos “também intencionais”.

Ainda assim, as objectualidades puramente intencionais projetadas por intermédio das orações têm a tendência a se constituírem como realidade. No caso da oração “Mário estava de pijama”, a oração projeta o objeto (Mário) como um ser independente. Com efeito, ela sugere que Mário já existia e já estava de pijama antes de a oração assinalar esse ‘fato’. Ao seguir a próxima oração : “Ele batia uma carta na máquina de escrever”, Mário já se emancipou de tal modo das orações, que os contextos objectuais, embora estejam pouco a pouco constituindo e produzindo o moço, parecem ao contrário apenas revelar pormenores de um ser autônomo. E isso ao ponto de o mundo objectual assim constituído pelas orações se apresentar como um contínuo, apesar de as orações serem naturalmente descontínuas como os fotogramas de uma fita de cinema. À base das orações, o leitor atribui a Mário uma vida anterior à sua criação pelas orações (ROSENFELD, 1976, p. 16-17).

Vale a pena destinar um pouco mais de atenção à essa tendência, por parte das objectualidades projetadas por intermédio das orações, a se constituírem como realidade. Interessante que, fazendo ou não referência a objetos que têm ou tiveram algum dia autonomia ôntica, o resultado, em termos de realidade correlata engendrada pelo leitor, é o mesmo. Traduzindo melhor: pouco importa, em termos de produção dessa outra realidade, se as objectualidades referem-se a eventos, ou pessoas, dotadas, no tempo atual ou no passado, de autonomia ôntica. A realidade ficcional não se deixa afetar pelo carimbo “baseado em fatos reais”.

Apesar desse traço em comum, resta possível, valendo-se dos termos propostos por Rosenfeld, uma diferenciação entre texto ficcional e texto não-ficcional. O primeiro seria aquele cujos contextos objectuais fazem referência a objetos puramente intencionais, fixando neles a intenção principal do texto. Claro que abundam textos ficcionais com referência a

objetos dotados de autonomia ôntica. O romance histórico, por exemplo, seria um caso. Entretanto, o que determina o caráter ficcional é, conforme dito, a ênfase dada aos objetos puramente intencionais considerados como tais, mesmo quando fazem referência à realidade empírica. Nos casos dos textos não-ficcionais, pode ser notada uma ênfase diferente, concentrada nos objetos também intencionais. O raio de intenção atravessa as objectualidades puramente intencionais para ir de encontro às objectualidades também intencionais. Há, nesses casos, a intenção da verdade, a tentativa de adequação das orações aos seres reais: *adequatio orationes ad rem*.

Falou-se, há pouco, em *intenção da verdade*. Anatol Rosenfeld aponta para a pluralidade de sentidos que o termo *verdade* pode assumir, quando se tem em vista essa reflexão sobre textos ficcionais e não-ficcionais. Um dos sentidos refere-se à idéia de genuinidade, sinceridade ou autenticidade, por parte do autor: “é um texto escrito com verdade”, poderia ser dito, utilizando esse sentido para *verdade*. Outro sentido refere-se à verossimilhança; nos termos de Aristóteles, não a adequação ao que aconteceu, mas ao que poderia acontecer. Outro sentido possível, mais relacionado aos textos não-ficcionais, seria o da adequação ao que de fato aconteceu. Mais um sentido para verdade: coerência interna de uma obra. Outro: visão profunda da realidade – Verdade, com vê maiúsculo.

Pensar *A lágrima do peixe* à luz desses sentidos para *verdade* pode ser muito proveitoso. Por ter vivido no século XVII, e por não terem restado tantas informações confiáveis sobre a vida empírica do poeta japonês, de imediato torna-se descartada a possibilidade de apresentação de uma verdade, no sentido de adequação aos eventos sucedidos. Em todo caso, mesmo que fosse possível esse tipo de “resgate” dos acontecimentos, é improvável que Leminski houvesse preferido fundar nele a biografia sobre Bashô. Essa postura – de “resgate” de uma verdade – parece associar-se mais ao modelo das biografias mais tradicionais, ao qual, definitivamente, a biografia sobre Bashô não se filia. Pelo jeito, *A lágrima do peixe* busca outras verdades. Busca a verdade do autor Paulo Leminski, de modo que a narrativa, com seus procedimentos, se veja ajustada ao “barato” de quem escreve.¹⁶ *A lágrima do peixe* busca também, mais que a verdade sobre Bashô, a verdade de Bashô. É claro que uma verdade, nesses termos, não pode ser apresentada objetivamente. Valendo-se da distinção proposta no primeiro capítulo dessa dissertação, uma verdade não é algo que possa ser apresentada. É essa busca da verdade de Bashô que

¹⁶ É muito comum o contrário disso, um texto escrito sem verdade, mais conectado com uma sugestão exterior, visando ao atendimento de recomendações de terceiros. Vale, como sinal dessa problemática, o seguinte exemplo. Em algum conto de Rubem Fonseca, um escritor responde à velha pergunta, clichê de entrevistador: “que conselho você daria ao jovem escritor?” “– Escreva o SEU livro”.

determina os vários (e peculiares) procedimentos da biografia escrita por Leminski. Tal busca acabou por repercutir na estrutura do livro, na abordagem do assunto, nas digressões, na inscrição dos poemas de Bashô no corpo do livro, no recurso a ilustrações etc. Assim, tanto a estrutura quanto os conteúdos do livro tentam, de uma maneira articulada, intuir Matsuô Bashô¹⁷. Além do que, por tratar-se, sem dúvida, de uma hagiografia¹⁸ (mesmo que o santo em questão não tenha sido canonizado), não há como negar a busca, por parte da obra, dessa outra verdade: a Verdade.

Já que, no parágrafo anterior, iniciou-se uma reflexão sobre *A lágrima do peixe*, através dos termos e idéias propostas por Rosenfeld no ensaio “Literatura e personagem”, vale aprofundar e desenvolver essa reflexão partir da obra, dada a evidente conexão entre o artigo de Rosenfeld e a problemática explorada por essa pesquisa. Antes, seguem mais alguns trechos do artigo de Rosenfeld:

De todo modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação de pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto (ROSENFELD, 1976, p. 34).

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência que as pessoas reais; maior exemplaridade; maior significação; e, paradoxalmente, maior riqueza – não por serem mais ricas que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário (ROSENFELD, 1976, p. 35).

Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratarem de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos, (...), tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até

¹⁷ E aqui está um ponto central da pesquisa, representada pela pergunta: de que maneira, através de que procedimentos, *A lágrima do peixe* tenta intuir Bashô?

¹⁸ Flora Süssekind, em seu artigo *Hagiografias*, discute a tendência, na crítica literária brasileira e contemporânea, de se pensar alguns autores – principalmente aqueles já falecidos – como portadores de uma espécie de santidade. Essa idéia de santidade muitos desses autores acabam por incorporar em suas poéticas, temas, estilos etc. Paulo Leminski, um dos três autores apontados por Süssekind como “santificados”, não faz por menos: elege quatro “santos” para biografar.

certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 1976, p. 35-36).

Tendo em vista todos esses recursos e mecanismos da escrita em prosa, apresentados por Rosenfeld, pode-se visualizar com mais clareza esse misterioso fenômeno que é o irromper da personagem, a partir de simples desenhos (as palavras) em papel ou tela branca. Mesmo com poucas páginas, e com poucos parágrafos, um desenho mental se configura, com feições correlatas à realidade, a ponto de parecer mesmo um continuum¹⁹. A partir do finito e do material, produz-se o infinito. A distinção entre uma personagem “real” e uma personagem fictícia, aqui, pouco importa, como foi dito. Porque, no fim das contas, o que se tem são representações. Interessa perceber como a criação mental de personagens, ou de outras realidades, acaba por igualar o vivido e o imaginado. Não há realidade engendrada pelo ser humano que não seja ficção. Ao mesmo tempo, essas realidades acabam por apresentar um aspecto correlato à realidade física, dada a tendência, apontada por Rosenfeld, dos aspectos projetados assumirem feição de realidade empírica.

É a partir desse jogo que emerge, das páginas de *A lágrima do peixe*, uma figura de Matsuó Bashô. Quer trate-se de um texto ficcional ou não, é possível identificar em *A lágrima do peixe* uma forte correspondência, no que diz respeito a seus procedimentos de elaboração, com o esquema proposto por Rosenfeld. Mesmo tendo realmente existido, Matsuó Bashô figura nas páginas de sua biografia como uma personagem.

Se se confirma a tese de Rosenfeld, segundo a qual, nos textos não-ficcionais, o raio de intenção atravessa as objectualidades puramente intencionais projetadas, para alcançar um ou mais dados da vida empírica, que são as objectualidades também intencionais, resta claro que não é intenção da biografia sobre Bashô atravessar as projeções de seu texto para simplesmente alcançar o poeta japonês em sua vida “vivida”. É claro que essa intenção também está em jogo, mas certamente não como a intenção central. Não temos em mãos, nesse caso, um texto substantivamente histórico. Nem jornalístico. Dizer simplesmente que temos em mãos uma biografia parece insuficiente, vago. É evidente que há, no texto, “momentos” de não-ficção, como os ensaios a respeito da tradução, ou a apresentação quase pedagógica da filosofia cínica etc. Tomando de empréstimo a estratégia nominativa de Rosenfeld, seria possível dizer que *A lágrima do peixe* seja uma obra “também não-ficcional”.

¹⁹ Essa palavra, no latim, parece representar melhor a idéia de continuidade que a grafia em português. Em termos de articulação som/sentido, e de articulação grafia/sentido, nada mais exato que esse exagero de us, isomórfico à idéia de ininterrupção, de prolongamento, de inteireza, que a palavra quer expressar.

Da mesma forma, é possível dizer que a biografia sobre Bashô seja uma obra “também-ficcional”. Isso porque existem outras intenções, além de “resgatar” a vida empírica de Bashô, ou ensaiar proposições acerca dos mais diversos temas. Há fabulação, evidentemente. A fabulação sempre se dá, quando se conta uma história. Mas não há, na biografia sobre Bashô, uma ênfase de intenção nessa fabulação, o que a distancia, pelos critérios de Rosenfeld, do típico texto ficcional.

Reside justamente nessa hesitação entre texto ficcional e texto não-ficcional, aliás, um valor positivo da biografia em estudo. Trata-se de uma obra *sui generis*, nesse sentido. Vale a pergunta: se não existe a intenção única nem de fabular, nem de apresentar uma verdade sobre dados empíricos, qual a visada de *A lágrima do peixe*? Parece sensato afirmar que tal obra busca uma visada múltipla. É inegável o caráter algo pedagógico da obra (isento, porém, de qualquer marca de pedantismo), no sentido de apresentar a poesia japonesa, ou alguns *dô*s, ou a filosofia cínica, ou alguns problemas da tradução de poemas, ou alguns dados da cultura – e língua – japonesa etc. Outra intenção identificável, conforme dito na introdução dessa pesquisa, é a de compor uma *sensibiografia*, através do acesso à verdade de Matsuô Bashô – sua poesia, sensibilidade, verve. Para isso, claro, vale-se a biografia da inscrição de diversos poemas e desenhos produzidos pelo poeta japonês. Menos evidente, porém ainda constatável, seria a intenção de Leminski de, tecendo um texto sobre Bashô, “encontrar-se consigo mesmo”, para dizer como Alice Ruiz.

Em face dessa multiplicidade de intenções, resta impossível a identificação de *A lágrima do peixe* como texto ficcional ou não, a partir do critério da ênfase da intenção, estabelecido por Rosenfeld²⁰. Em todo caso, interessa a dúvida em relação a isso, porquanto tal dúvida se constitua como uma preciosa chave de acesso à obra.

A categorização prévia de determinada obra como “real” ou “fictícia”, ou como ficcional ou não-ficcional, pode, de imediato, condenar o surgimento de certos sentidos só possíveis com a indeterminação, no que toca a esse aspecto da “realidade” da obra. No caso de *A lágrima do peixe*, tal indeterminação resulta muito proveitosa, por suscitar, no leitor, reflexões que o conduzem diretamente ao cerne da discussão, ao coração do texto. Sem saber ao certo o que seja ficção ou “real” (haja aspas para essa palavra), o leitor da biografia se vê

²⁰ E se tais parâmetros, ser ficcional ou não ser ficcional, não forem a questão? E se essa problemática chegar a se constituir como um problema a ser finalmente abandonado, em face do estudo de biografias? A idéia “tudo é ficção” parece complicar essa crise. A mesmo tempo em que a simples identificação de uma obra como não-ficcional e voltada-para-uma-vida-já-vivida parece ser insuficiente para a definição dessa ou daquela obra como biografia. Em face de qualquer obra assim designada, convém perguntar: o que a define como tal? Existirão outros elementos, percebidos em níveis da obra que não esse de “intenção inicial: biografar”, capaz de respaldar tal definição de gênero?

diante de um problema filosófico-existencial profundo: que diferença pode haver entre uma vida vivida e uma vida imaginada, em face de um texto, ou de um relato, ou mesmo à luz da memória? Que vida – ou que aspectos da vida – pode sobreviver à morte?

A prolixa rede de intenções verificada em *A lágrima do peixe* também contribui para o mergulho do leitor no universo (e na problemática) da obra, na medida em que pode impor a ele essas outras questões: se a dispersão e a digressão parece ser a tônica do livro, até que ponto posso distinguir a pessoa Matsuó Basho do assunto Matsuó Bashô?

Nesse ponto, já é possível a retomada dos dois problemas levantados na introdução dessa dissertação, ambos indagadores da maneira pela qual se constrói a biografia sobre Bashô.²¹ O modelo proposto por Anatol Rosenfel pode contribuir significativamente para uma visualização mais clara desse processo. Retomando e resumindo esse modelo: qualquer texto se constitui a partir da apresentação de alguns aspectos selecionados pelo autor. Como esses aspectos são sempre limitados, ou, para dizer no estilo de Aristóteles, como esses aspectos são apenas alguns e não todos, aparecem – ou melhor, não aparecem – as zonas indeterminadas, o não-dito convidativo ao preenchimento do leitor. É através desse preenchimento, e pelo poder de sugestão das orações no sentido de propor uma outra realidade, correlata à realidade empírica, que se estabelece o desenho mental (termo insuficiente esse, claro) que é o resultado, em termos subjetivos, do exercício da ficção. Esse desenho mental, variável de leitor para leitor – mais: variável de leitura para leitura; mais: tão variável que chega a, quanticamente, ser e não ser ao mesmo tempo – mesmo sob a indisfarçável natureza de projeção ficcional, não deixa de apresentar uma tendência a se constituir como realidade. A tal ponto que as personagens, “baseadas em fatos reais” ou não, se projetarem como seres autônomos, contínuos. Essa constituição realista das personagens acaba sendo responsável por sua opacidade e iridescência (para usar termos de Rosenfeld), ao ponto em que elas, as personagens, chegam a assumir, para o leitor, feições mais distinguíveis que as de uma pessoa “real”.

Resulta muito proveitosa uma reflexão de *A lágrima do peixe* à luz dessa teoria da representação. Se escrever é selecionar aspectos, a biografia sobre Bashô chama a atenção justamente para a particularidade da estratégia, adotada por Leminski, no que toca à seleção dos aspectos apresentados. O capítulo 2 já se deteve a essa estratégia. O importante é reter a idéia de que esse dado se constitui como um dos fundamentos de *A lágrima do peixe*. É por ele que essa biografia se distingue. O que mais caracteriza essa estratégia, conforme dito no

²¹ Se escrever é selecionar e apresentar alguns aspectos, quais os aspectos selecionados por Leminski? Que figura de Bashô emerge das páginas de sua biografia?

capítulo supracitado, é seu caráter digressivo. É como se a seleção dos aspectos – ou o conjunto deles – não se pautasse por uma diretriz “séria”, mas se deixasse produzir sozinha, livremente, errantemente. Por isso se pode falar em estrutura zen. Por isso se pode afirmar a conformidade da estrutura da biografia à figura do biografado: a forma enquanto categoria expressiva, condizente e coerente com os conteúdos do texto.

Outro dado da teoria de Rosenfeld, também interessante à essa pesquisa, diz respeito à constituição algo realista da personagem projetada pelo texto de ficção. Da observação desse dado resulta essa pergunta, fundamental para a pesquisa: que figura(s) de Bashô *A lágrima do peixe* produz? É claro que uma figuração é algo puramente subjetivo, figurações não podem ser mapeadas. O que interessa, com essa pergunta, é perceber de que maneira a estratégia de seleção e apresentação dos aspectos repercute nas figurações de Bashô. Conforme sugerido páginas atrás, e ensaiando já uma resposta, o caráter digressivo da obra acaba por contribuir para uma constituição de personagem que beira a transpessoalidade. A obra não busca, nem desenha, um indivíduo. A obra busca uma sensibilidade. Um assunto. Uma poesia. Uma pessoa também, claro, mas uma pessoa como lugar de encontro de infinitos elementos da vida. O mais curioso é que, mesmo constituindo-se como uma transpessoalidade, não seja possível afirmar que a figura de Bashô careça daquele atributo apontado por Rosenfeld como característica da personagem de ficção: a continuidade e o aspecto de “pessoa real”. Não é por sua biografia não devotar tantas atenções a dados de sua vida empírica que a figura de Bashô conheça, em sua constituição, lacunas. Muito pelo contrário. A estratégia de aspectos apresentados, por Leminski, é que garante a profundidade e “realismo” de sua personagem, mesmo que o conjunto desses aspectos possa parecer, à primeira vista, excessivamente lacunar ou fragmentário.

Aliás, a fragmentariedade da obra é um dado a não se perder de vista. De tão fragmentária, é possível mesmo dizer que ela não se estrutura sobre um eixo principal. Não há, por exemplo, um eixo narrativo fundamental, por vezes interrompido com a inserção de poemas ou por passagens ensaísticas. Tampouco se pode pensar em uma antologia de poemas recortado por uma ou outra narrativa, ou ensaio. A estrutura do obra tende mais ao descentramento, o que é um dado fundamental para que se fale em estrutura zen. Se na Música denomina-se “tonal”²² a característica pela qual os sons de determinada obra “orbitam” em torno de um som fundamental, gerando uma espécie de ordem imanente a cada música (o “tom”), poderia-se afirmar, por analogia, que *A lágrima do peixe* seja uma peça

²² Este conceito de música tonal está em *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik.

atonal. Isso tanto pelas modulações de gênero quanto pelas inúmeras quebras de fluxo narrativo, ou pelas transferências de lugar do discurso, verificadas, por exemplo, quando ganha voz o eu-lírico de um poema, em substituição da voz narrativa que a precedera.

É claro que esse caráter atonal, digressivo, acaba por gerar algumas lacunas, no corpo textual. Em face delas é que se projeta a voz do autor, no sentido de dar coesão ao texto, permitindo uma passagem fluente, na leitura, de um bloco de sentidos a outro²³. No caso de um texto fundado em um eixo fundamental, sem grandes saltos temporais ou modulações de gênero, pode a função-autor (FOUCALT, 1992) projetar-se com mais sutileza, ou mesmo não se apresentar. Seria como se o autor se “escondesse” sob a narração. Não há nada que chame a atenção do leitor para a presença (ordenadora, posicionada) do autor. No caso de *A lágrima do peixe*, essa possibilidade não se verifica, e a função-autor se patenteia justamente por imposição do caráter fragmentário, lacunar e digressivo do texto. Se em um mesmo texto coexistem ensaios sobre a tradução, poemas e prosa narrativa, há que se pronunciar uma voz ordenadora desses elementos – a mesma voz, aliás, que deu a esses elementos a ocasião de emergirem à flor do texto. Nesse sentido, seria correto afirmar que são fenômenos relacionados entre si, na biografia sobre Bashô: a estratégia de seleção dos aspectos apresentados; a presença marcante do autor; a “liberdade” da obra.

Para discutir tal “liberdade”, supostamente verificada no fluir textual de *A lágrima do peixe*, vale, seguindo o modelo digressivo da obra de Leminski, voltar os olhos para *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, talvez uma das obras mais instigantes de nossa literatura, em termos de problematização da narração. Em *A hora da estrela*, o narrador, em determinado momento, declara ter preferido dar um destino diferente para sua personagem, Macabéa. Gostaria que ela ao final houvesse gozado de uma vida menos miserável, fosse amada com respeito etc. Mas que a ele não seria possível isso, escrever o que quisesse, por mais dolorosa que essa limitação resultasse. Nesse sentido, o autor sugere a presença imperiosa uma ordem sutil, de natureza misteriosa, não-dada, mas não menos presente por isso, à qual ele deveria manter-se fiel, em sua escrita. Não é o caso de se falar, aqui, em verossimilhança. Nem há que se falar que tal ordem seja pautada por uma correspondência a eventos sucedidos, como se o narrador do livro de Clarice estivesse a narrar fatos “acontecidos”, mesmo que na dimensão fictícia. No início do livro, ele declara ter visto Macabéa apenas uma vez, de relance, o que já teria sido o suficiente para que ele se municiasse do que lhe fosse necessário para empreender

²³ “Bloco de sentidos”, aqui, seria cada unidade distinguível de assuntos concernentes ao mesmo tema, estruturados sob um mesmo gênero literário. Todo o capítulo “Diógenes e o zen”, por exemplo, constitui um bloco de sentidos. Diverso, por exemplo, daquele originado com as páginas destinadas ao tema da tradução. Ou da sequência de poemas produzidos por Leminski, no último capítulo.

sua “narração”. Em termos bergsonianos, o avistamento de Macabéa teria sido o deflagrador de uma intuição da personagem. Intuída a personagem, tudo já estaria dado. “Tudo”, aqui, comportando não apenas as características “sincrônicas”, como os contornos psicológicos, ou os aspectos da aparência física, mas também – e nesse ponto está a originalidade do problema levantado pelo narrador – o próprio desenvolver dos fatos da vida da personagem. É como se todas as histórias de Macabéa, histórias passadas ou histórias do futuro, estivessem inscritas em sua expressão no momento em que o narrador a flagra.

Tendo em vista os vários sentidos para o termo *verdade*, propostos por Rosenfeld, o que mais se aproxima dessa misteriosa imposição lógica imposta ao narrador seria aquele a dar conta da coerência interna da obra. Mesmo assim, essa aproximação mostra-se insuficiente. Está-se, aqui, diante de um fenômeno mais sutil, sinal de uma outra concepção de narração.²⁴ Em *A hora da estrela*, não se pode falar em uma narração fundada na livre invenção do autor. Nem em uma narração de eventos “acontecidos”, mesmo que “acontecidos” na dimensão fictícia, como se a voz narrativa se projetasse em um momento posterior aos eventos que pretende narrar. Uma imagem possivelmente aplicável ao modelo de narração de *A hora da estrela* seria a da semente, portadora, em seu tempo, de todos os tempos vindouros. O dar-se ao mundo através da corporificação por caule e folhas e flores, o desfolhar-se, toda a história da árvore já está contida na semente. No caso de *A hora da estrela*, é como se o narrador, mais que inventar uma história, descobrisse uma história. Nem “acontecida”, nem “imaginada”, nem “possível”; falta, sintomaticamente, a palavra para a realidade de Macabéa, conforme narrada pelo narrador de *A hora da estrela*.

Valendo-se dessa imagem da semente, poderia-se dizer que o narrador da história de Macabéa a teria surpreendido, no momento em que se deu sua intuição, em um “momento-semente”, para, a partir dele, apresentar os desenvolvimentos da vida de sua personagem. E isso sem poder dispor de uma liberdade total, já que se impõe, desde sempre, uma história, já inscrita na semente. O que *A lágrima do peixe* propõe é justamente o caminho contrário. Tomando contato com os caules e flores e folhas da vida de Bashô – tomando contato com seus poemas, com sua poesia, com seus desenhos, com sua história de vida, com o assunto Matsú Bashô, afinal – a biografia busca alcançar seu estado-semente. Busca uma intuição de Matsó Bashô. Busca sua poesia. E isso num movimento análogo ao de uma iluminação espiritual, de um satôri. À maneira de Bashô, portanto.

²⁴ Uma leitura de *A hora da estrela* atenta apenas aos desenvolvimentos do enredo estará sempre aquém da obra. Há que se ter em vista o modo de presença do narrador. Porque, mais que narrar o drama de Macabéa, o que existe é uma dramatização do ato de narrar, levada às últimas consequências no livro de Lispector.

É claro que, para realizar tal intuição, a biografia lança mão de uma série de procedimentos, e dentre eles está o de se fundar sobre uma estrutura zen, com a qual se afina a liberdade da obra, citada parágrafos atrás. Mesmo servindo como ponto-de-partida para a discussão sobre a liberdade do narrador de *A lágrima do peixe*, a (não-) liberdade do narrador de *A hora da estrela* parece envolver aspectos que não coincidem com aqueles em jogo no caso da biografia de Leminski. A (não-) liberdade do narrador de Clarice refere-se antes de tudo ao desenvolvimento do enredo. Situa-se mais na dimensão dos conteúdos que na da forma. A liberdade no livro de Leminski, por sua vez, refere-se menos à esfera do enredo que à esfera das estratégias de abordagem do problema, por mais que, em se tratando de uma biografia, fosse de se esperar pelo contrário: que se impusesse rigorosa a necessidade de fidelidade aos eventos da vida do biografado²⁵, ao passo que, em termos de estratégia de abordagem, vigorassem os procedimentos habituais – narratividade fatural, conectividade causalista entre os eventos etc.

No sentido de alcançar o estado-semente de Bashô é que Leminski se vale de uma estrutura zen. Escritor atento às possibilidades mais sutis da escrita, seria muito improvável uma postura sua que desprezasse o potencial da forma enquanto categoria expressiva. Não só pelos conteúdos Leminski quer alcançar uma intuição de Bashô. E a liberdade da obra, no que toca à seleção e modo de apresentação (através desse ou daquele gênero literário) dos aspectos contribui significativamente para isso.

Isso se dá, primeiramente, pelo ajuste entre tal liberdade e alguns aspectos da vida de Bashô. Um primeiro aspecto seria o gosto pelo viajar. Bashô era um poeta errante, passou grande parte de sua vida com os pés na estrada (literalmente, porque naquele tempo era assim que os japoneses viajavam). O fluir do texto entre um assunto e outro, entre um gênero literário e outro, parece representar, isomorficamente, a idéia de viagem.

Outra correspondência reside no quanto a idéia de liberdade se faz presente na vida – e na poesia – de Matsuo Bashô. O próprio exercício da poesia, ao qual o poeta japonês devotou toda sua vida, é um exercício de liberdade: liberdade da linguagem. Também os contornos do *modus vivendi* de Bashô apontam para uma valorização da liberdade – homem errante, sem mulher e sem filhos, sem enraizamento em nenhuma localidade, sem senhor a quem se submeter, Bashô era, antes de tudo, um homem livre.

²⁵ Virginia Woolf, em seu artigo *The art of biography*, aponta para a costumeira distinção entre biografia e arte literária: que na biografia impõe-se, como restrição à liberdade na fabulação, a necessidade de correspondência ao “mundo dos fatos”, enquanto a segunda se vê desimpedida para a criação livre.

Por fim, a liberdade da biografia de Bashô parece coincidir com alguns preceitos zen, como o despojamento, o desapego – o texto, solto, não se “apega” a uma diretriz pré-existente, nesse ou naquele sentido; antes parece produzir-se sozinho, a exemplo do tiro na arte do arco e flecha. A construção do texto, assim, flui como uma conversa, como se o acaso também agisse na elaboração do texto²⁶.

Por todos esses procedimentos, muitos deles definidores de uma estrutura zen, muitos deles facilmente associáveis ao modelo de representação proposto por Rosenfeld, resulta bem sucedida a tentativa, através das páginas de *A lágrima do peixe*, de se intuir o poeta japonês. É talvez pela fragmentariedade dos apontamentos, pelo caráter lacunar do texto, pela liberdade no encadeamento dos blocos de sentido – enfim, pela busca de uma intuição, muito antes que de uma “apresentação” de Bashô – que se observa, já em outro âmbito, uma nova ocorrência para a idéia de “liberdade”, na biografia escrita por Leminski. Identificando essa ocorrência, pode-se falar em uma liberdade nas figurações de Matsuó Bashô. Dada a inegável participação do leitor na construção dos sentidos de qualquer texto, Leminski radicaliza essa possibilidade ao que oferece uma biografia que não ofereça uma figura acabada e definida do biografado. Retomando os termos do primeiro capítulo, não há que se falar, em se tratando da biografia em estudo, de apresentação, mas de busca, tentativa de acesso, intuição. É claro que essa estratégia necessariamente redundará mais em uma pergunta, mais em uma sugestão, que em uma resposta, uma imposição, por parte do autor. Por tudo isso, ao que realiza suas figurações do poeta japonês, o leitor estará tomando contato não com Matsuó Bashô, mas com o seu Matsuó Bashô. Isso sinaliza, talvez, para o alcance possível de qualquer biografia. Retornam as perguntas propostas na parte introdutória dessa dissertação: que vida – ou que aspectos da vida – pode ser re(a)presentada? Ou: que tipo de vida sobrevive à morte?

²⁶ A aceitação e a confiança no acaso também é um preceito zen. É de Leminski o poema: “Não discuto com o destino/ o que pintar eu assino”. Interessante, se se comprova essa idéia do acaso como “parceiro” do autor, a polissemia de “assino”. “Assino”, por uma leitura inicial do poema, adquire o sentido de “aceitar”. Mas a tese de parceria com o destino na escritura do texto joga uma outra luz sobre essa palavra: “assino”, de assumir a autoria. “Não discuto com o destino/ o que pintar eu assino”.

Capítulo 4

A ilusão biográfica

A palavra *ilusão* acabou por adquirir, com o uso, uma valorização negativa, o que, em termos de teoria literária, nem sempre é proveitoso, já que *ilusão* parece ser uma boa palavra para designar o misterioso – misterioso porque fundamentalmente subjetivo – fenômeno da representação, através de signos, de elementos da “vida real”. Utilizando-se esse sentido da palavra, seria possível afirmar, a partir da teoria de Anatol Rosenfeld: que a representação literária cria, no leitor, uma ilusão de realidade.

A etimologia da palavra *ilusão* acusa (palavra forte, essa, “acusa”) a presença do radical *ludere*, o mesmo que forma *lúdico*, por exemplo. *Ludere*, em latim, significa jogar, brincar. Por trazer embutida essa informação, a idéia de brincadeira, a palavra *ilusão* acaba se investindo ainda mais da capacidade de designar o fenômeno da representação literária, já que, nesse fenômeno, inevitavelmente está em jogo um certo ludismo, vinculado, é certo, ao exercício de ficção – e a idéia de ficção, no sentido de mentira, falseamento, é um dos significados costumeiramente assumidos pela palavra *ilusão*.

Em se partindo da idéia de que seja a ilusão um elemento-chave para a representação, não haveria como negar o caráter necessariamente ilusório de qualquer biografia. Conforme já dito, no âmbito das operações de representação, em nada um texto biográfico se difere de um texto ficcional. As diferenças estariam localizadas, conforme dito páginas atrás, no raio de intenção do texto: uma biografia tradicional sempre tem uma pretensão de verdade, a partir da qual surgem as limitações da liberdade de criação do autor, de quem se espera alguma “fidelidade” aos eventos acontecidos. Aceito isso, não seria demais afirmar que uma biografia seja sempre uma ilusão.

Em todo caso, não é a esse tipo de ilusão que se refere o título do artigo de Pierre Bourdieu: *A ilusão biográfica*. Sua *ilusão* não diz respeito a esse ou aquele resultado das operações de representação. Antes, refere-se a um problema filosófico, epistemológico e social. Valendo-se daquela conotação negativa da palavra, a visada de Bourdieu é empreender uma crítica à uma concepção, a uma visão de mundo. Por isso, o foco de atenção do texto está mais em um certo comportamento do agente pensante, do sujeito social, que no fenômeno da

representação literária. Bourdieu não discute a ilusão gerada pela biografia enquanto texto, mas a ilusão experimentada pelo sujeito ao considerar a vida como uma biografia – e isso seria a ilusão biográfica.

Interessa, nessa distinção entre a ilusão como resultado do exercício ficcional e a ilusão como postura equivocada, a possibilidade, ainda não discutida por Bourdieu, de se relacionar uma “ilusão” à outra, ou seja, associar a ilusão biográfica (enquanto concepção da vida) à ilusão de realidade gerada pelo texto biográfico. A hipótese é a de que um círculo teria se instaurado: por gerar uma ilusão de realidade, a obra literária teria estabelecido um tipo de “contato” com o mundo real, de forma que se tornasse possível, ao homem, uma indesejável inversão, através da qual ele passaria a conceber a vida como uma história. Em outros termos: se uma história (ou estória) engendra uma realidade correlata, ilusória, mas com tendência a se constituir realisticamente, o homem percorre o caminho inverso e passa a conceber sua vida como uma história. A crítica de Bourdieu mira justamente essa concepção.

Gustavo Bernardo já apontara para a propensão do homem a produzir ficção, desde sempre. As inúmeras e milenares mitologias, aliadas às mais diversas manifestações da fabulação humana, comprovam essa tese facilmente. Mas, nesse exercício de ficção, o que se nota é uma projeção de elementos da vida, “incorporados” pelas histórias. Na postura criticada por Bourdieu, ocorre justamente o contrário: a história é que se projeta, de forma que o homem se veja, em sua visão da vida, profundamente influenciado pela modo como se estruturam as narrativas tradicionais.

Essa vida organizada como história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, razão de ser, de causa primeira, até seu término, que é também seu objetivo (BOURDIEU, 2006, p. 184).

... é o que diz o senso comum, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas e seus ardis, um encaminhamento, um trajeto, um cursus, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional, que tem um começo, etapas e um fim, no duplo sentido, de término e finalidade (BOURDIEU, 2006, p. 183).

Dois aspectos dessa concepção de vida podem ser identificados nas passagens do texto de Bourdieu, reproduzidas acima. O primeiro diz respeito a uma ordem cronológica, o segundo a uma ordem lógica. A ilusão biográfica está fundada em uma atenção a aspectos cronológicos na medida em que parte de uma consideração da vida como percurso, trajetória, trânsito, no sentido nascimento-morte. Está fundada em uma ordem lógica porque existe a

intenção em depreender, dessa trajetória, alguma coerência, alguma ordem, alguma razão. Visando a contemplar esses dois aspectos, o lógico e o cronológico, é que Bourdieu se vale dos dois sentidos para as palavras *fim* (término e finalidade) e *origem* (ponto de partida e razão de ser), utilizadas na passagem citada acima.

O relato biográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentidos, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa, entre os estados sucessivos (BOURDIEU, 2006, p. 184).

É bem-vinda a lembrança da declaração do escritor Xico Sá ao entrevistador do site *Manual Cerebral*:

as biografias são editadas e limpas, mas a vida é só angústia e frustração. É tudo escrotidão e cachaça (...). Aí depois vêm as edições, o calendário se resolve, as histórias ficam lindas. Isso serve pra todo mundo. Não há biografia boa. O que acontece é que elas são salvas²⁷.

Vale também reproduzir a declaração de Roger Chartier, em entrevista a Isabel Lustosa, para o site Trópico:

tenho uma certa prudência com questões pessoais. Acho que, quando a gente fala de si, constrói algo impossível de ser sincero, uma representação de si para os que vão ler, ou para si mesmo. Pierre Bourdieu critica esse tipo de narrativa em que a vida é tratada como uma trajetória de coerência, como um fio único, quando sabemos que, na existência de qualquer pessoa, multiplicam-se os azares, as casualidades, as oportunidades.

O que Roger Chartier quer evitar, quando alega a necessidade “de uma certa prudência em questões pessoais”, é tornar-se, segundo o termo utilizado por Bourdieu, um ideólogo da própria vida:

Essa propensão em tornar-se o ideólogo da própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência (...), conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional de interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido (BOURDIEU, 2006, p. 184-185).

²⁷ Muito a propósito o emprego dos termos “escrotidão e cachaça”. Pois é pela violência destas palavras que se sublinha a idéia de caos, de desorganização, visada por Xico Sá. Além disso, é evidente que essa linguagem, coloquial e não-asséptica, está posicionada contra a postura biografista, fundada em uma edição hipócrita dos eventos da vida. Essa postura, por sua vez, está inegavelmente ligada ao uso da linguagem culta, livre das impurezas da linguagem de baixo calão. José Miguel Wisnik associaria o palavrão ao ruído musical, perturbador de uma ordem camerística, distante da vida, que é o ideal da música erudita pré-vanguardas do século XX.

Importante salientar que a crítica de Bourdieu não se atém apenas ao modo de estruturação de uma biografia tradicional, em que os eventos da vida do biografado apresentem uma organização que na verdade dificilmente poderiam ter, em face da natureza algo caótica da vida. A crítica de Bourdieu volta-se sobretudo para uma visão da vida a partir desse modelo de biografia. A visão da vida como uma história. Por isso, tal crítica constitui-se, antes de tudo, como uma problematização de ordem filosófica, porquanto problematize uma visão de mundo, uma postura intelectual, ou sensível, em face desse fenômeno tão próximo, tão visível, mas por isso mesmo tão enigmático, indistinguível, que é a vida.

É nesse sentido que Bourdieu fala em *filosofia da existência*. A ilusão biográfica seria, então, a base de uma filosofia da existência desde sempre equivocada, por tentar conceber a vida como uma sucessão coerente de fatos, quando na verdade, para dizer como os baianos, deus é mais.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Nesse ponto, Bourdieu estabelece uma interessante conexão entre a ilusão biográfica e a tradição literária dominante²⁸, representada pelo romance “enquanto relato linear”. Essa conexão presume o fato de que o romance tradicional, aquele fundado no seqüenciamento linear de eventos, ligados por um nexos causal, também estivesse respaldado por essa filosofia da existência marcada pela ilusão biográfica. Nesse sentido, toda uma tradição literária se faz inscrever no círculo produtor dessa mentalidade biografista, sendo, os romances associados a essa tradição, ao mesmo tempo causa e efeito dessa mentalidade. É por enxergar esse círculo que Bourdieu sugere a relaciona o abandono do romance como relato linear ao questionamento da vida como dotada de sentido (“sentido” como significação e como direção).

Baseado nessas opiniões é que Bourdieu tangencia um ponto crucial em seu artigo, no momento em que afirma ser o romance moderno a expressão de uma oposição à representação tradicional e à filosofia da existência que essa convenção retórica implica²⁹.

²⁸ Dominante, pelo menos, até Kafka (para situar como Rosenfeld); ou até Faulkner (para situar como Bourdieu).

²⁹ É claro que, com essa atitude intelectual – de entender o romance moderno como uma superação da filosofia da existência marcada por uma ilusão biográfica, ao mesmo tempo em que entende a representação tradicional como pautada por essa filosofia – Bourdieu está assumindo os riscos de uma generalização. A atenção a

Antes de se refletir sobre como se posiciona *A lágrima do peixe* em face de toda essa problemática, vale um estudo sobre o que teria sido esse suposto “advento do romance moderno”. Mais uma vez (vale a afirmação: essa pesquisa não é um documento produzido pelo fã-clube do Anatol Rosenfeld, mesmo que seu nome tenha sido uma recorrência) é Anatol Rosenfeld quem oferece uma boa resposta para o problema, através do ensaio *A procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico*, de 1959.

Nele, Rosenfeld aponta alguns aspectos de uma suposta crise do romance psicológico, verificável a partir da segunda década do século XX, com a qual teria surgido o “romance moderno”. Segundo ele, essa crise, “não só do romance psicológico, mas do romance como gênero”³⁰, estaria relacionada com as transformações sociais, econômicas, culturais etc. por que passou o ocidente a partir das revoluções industriais dos diversos países. Essas transformações foram responsáveis pelo “surgimento de um novo sentimento de vida, de uma nova realidade, de uma nova concepção de homem”, e foi no sentido de tentar assimilar essa nova configuração, essa nova visão de mundo, e de participar ativamente dessa construção, que se deram as revoluções artísticas do início do século XX. Para Rosenfeld, como foi dito acima, a crise do romance psicológico situa-se na corrente dessas revoluções:

A crise do romance psicológico se liga intimamente às pesquisas formais que, desde o início deste século, se verificam nas revoluções modernistas dos diversos países. O abandono da análise psicológica – como valor em si – e o esfacelamento formal do romance decorrem, ambos, de uma experiência ampliada da realidade (ROSENFELD, 1969, p. 89).

O autor do ensaio aponta algumas linhas gerais assumidas pelos romances que surgem na contramão da tendência psicologista. Nesses romances nota-se, além da ausência da análise psicológica das personagens – e valendo-se justamente dessa ausência –, a busca pelo arquetípico, pelo mito. Importam mais os “processos psíquicos exemplares” das personagens do que sua história pessoal, suas preferências, seus desejos. “Por que inventar hoje pessoas, nomes, relações, quando perderam a sua importância?” Essa busca pelo mito – donde o título

fenômenos literários amplos, em que vários livros e literaturas se vejam envolvidos, se por um lado deve se precaver contra o arranhar das exceções, por outro se qualifica por fazer saltar aos olhos o que, de tão grande, de tão geral, ainda se mantivesse indistinguível. Além do que, os grandes movimentos, quando revelados, são os que melhor permitem a visualização das oscilações do espírito humano e de suas manifestações, sejam elas artísticas, espirituais, sociais etc. E para dizer mais: uma exceção, mais que contradizer, sempre condiz – porque, seja como for, diz do espírito humano, excepcional por natureza.

³⁰ Em momento algum desse ensaio, Rosenfeld menciona a idéia da morte do romance. Em todo caso, vale citar a pronúncia de Boris Schnaiderman a esse respeito, em seu artigo “Em torno de um romance enfeitado”, de 1989: “acho mais acertada a visão de Bakhtin, que encara o romance como um gênero dinâmico, um gênero maleável e protético, que reaparece sempre em formas novas”.

do ensaio –, em sentido oposto ao individualismo burguês predominante nas obras realistas da fase imediatamente anterior ao modernismo, se fez acompanhar pela abolição do enredo linear (“o presente e o passado confundem-se na dimensão mítica”). Por esse procedimento, suprime-se a causalidade como elemento de ligação dos aspectos narrados, bem como a consideração do tempo e do espaço como dimensões estáveis, objetivas. As passagens seguintes ajudarão a compor melhor uma idéia desse “novo romance”:

Toda a técnica complexa de Faulkner, a inversão cronológica dos acontecimentos, a construção circular, a irrupção constante do passado no presente e, com isso, do inconsciente no consciente, nada são senão a expressão formal de um universo em que a cronologia e o Eu empíricos perderam seu sentido (ROSENFELD, 1969).

Ante a tumultuosa ampliação da experiência, a realidade como que se esfacela e se torna incoerente. A nova visão transborda da capacidade de captação da estrutura do romance psicológico, desenvolvida a partir do século XVIII e levada à sua expressão clássica em obras como as de B. Constant, Stendhal, Flaubert, Bourget (...) (ROSENFELD, 1969).

Abolir a fábula linear, o desenvolvimento do herói, significa desfabular o romance, tirar-lhe aquela história bonitinha, aquele entrecho ou enredo que tanto gostamos (...), mas que hoje de alguma forma são clichês superados, que não significam realmente nada e já não correspondem ao nível da nossa consciência atual (ROSENFELD, 1969).

O romance de ficção corresponde, em sua expressão tradicional, ao modo habitual, mecanizado, geralmente razoável e funcional, de mover-se entre os eventos reais, conferindo significados unívocos às coisas. Enquanto que somente no romance experimental se encontra a decisão de dissociar os nexos habituais, com base nos quais se interpreta a vida, não para encontrar uma não-vida, mas para experimentar a vida sob novas perspectivas, aquém das convenções esclerosadas (ECO, 1968).

O que interessa, a essa pesquisa, é pensar *A lágrima do peixe* à luz de todo esse arcabouço conceitual, filosófico e crítico-literário. Isto é: de que maneira a biografia sobre Bashô se posiciona em face da ilusão biográfica? Que filosofia da existência está por trás de suas páginas?

Se de fato procede a associação, proposta por Bourdieu, entre a ilusão biográfica e a “representação tradicional”, paralela à uma associação entre o “romance moderno” e o questionamento da filosofia biografista da existência, merece discussão esse outro ponto: em que medida é possível associar os procedimentos de *A lágrima do peixe* aos procedimentos que ajudam a tipificar um “romance moderno”?

Se o romance dito moderno geralmente se constrói sobre um enredo linear – no que converge com a concepção biografista da vida, também fundada numa consideração do tempo

como uma linha partindo de uma origem rumo a um fim, *A lágrima do peixe* se distingue justamente por se constituir como uma biografia sem enredo. Talvez esse seja, aliás, o dado mais exótico da biografia escrita por Leminski.

A verdade é que as experiências com o enredo são uma constante na obra de Paulo Leminski. As mais ousadas, certamente, são aquelas desenvolvidas em *Agora é que são elas*, publicado em 1983, e em *Catatau*, publicado em 1975. Sobre *Agora é que são elas*, pronunciou-se assim o próprio Paulo Leminski:

Agora é que são elas é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XX acabou. O romance não é um ícone do século XX. (...) Escritores com a cabeça feita no século XX não são capazes de escrever um romance. São produtores de mensagens do século XX. O romance não é mais possível. Agora é que são elas é um romance sobre a impossibilidade de escrever um romance.

Agora é que são elas é uma das obras mais controversas de Paulo Leminski. Controversa porque o próprio autor, por anos a fio, sempre se manteve reticente quanto às qualidades do livro. Sem dúvida, esse é o trabalho mais pop de Leminski, e muito das críticas que recebeu – pelo próprio autor, aliás – possivelmente deve-se a esse caráter juvenil, aparentemente despretensioso, da obra. Só com a publicação do artigo *Em torno de um romance enjeitado*, de Bóris Schnaiderman, é que esse trabalho veio a receber o devido reconhecimento, dadas a clareza e força de argumentos de Schnaiderman no sentido de lançar luz sobre alguns aspectos do livro que lhe garantiriam um alto valor enquanto prosa de ficção.

Seja como for, interessa observar as particularidades do enredo desse livro. Não restam dúvidas que estão localizadas nesse âmbito, no do enredo, as mais radicais experiências realizadas nesse trabalho, cuja marca mais evidente é, aliás, justamente essa, a do experimentalismo. É curioso notar que, se Leminski atribui a *Agora é que são elas* a capacidade de questionar a escritura de um romance “redondo” no século XX, e se está no enredo desse livro seu dado experimental mais proeminente, seria lógico supor que Paulo Leminski concordaria com Rosenfeld quando ele situa no enredo o ponto-chave para se pensar no nascimento de um novo paradigma para o romance.

Interessante é que Paulo Leminski, e sua declaração deixa claro isso, subscreve a idéia dessa crise, no que se pode perceber outra coincidência com a tese de Rosenfeld. Mas a coincidência mais esclarecedora está na recorrência, na declaração de Leminski, do termo “redondo”, referindo-se tanto a “romance” quanto a “visão”: ... *é uma brincadeira com a mentira de escrever um romance redondo hoje. Essa visão redonda do século XX acabou.* Coincidentemente, o autor de *A lágrima do peixe* também associa o romance a uma certa

visão de mundo, sublinhando, no romance tradicional e na visão de mundo a ele associada, talvez a mesma característica sublinhada por Bourdieu quando se refere ao romance “fundado no relato linear” e à filosofia da existência que ele pressupõe: romance “redondo”, visão “redonda”. Por essas duas coincidências, será legítima a afirmação de que, consciente ou inconscientemente, Leminski acabou por tangenciar, em seus trabalhos, as problemáticas levantadas por Rosenfeld e Bourdieu em “À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico” e em *A ilusão biográfica*.

As experiências de Leminski em *Agora é que são elas* acabaram por gerar uma tipo de enredo muito particular, ao qual se poderia designar, com efeito, *enredo quântico*. Diz-se “quântico” para traçar um paralelo com a física quântica, cuja descoberta contribuiu significativamente para o surgimento de um novo pensamento, de um novo paradigma, no início do último século. Tanto que a descoberta da física quântica pode ser pensada como integrante daquela corrente de transformações que, segundo Rosenfeld, teria sido o motor do surgimento desse novo romance. Pela física quântica, descobriu-se que um mesmo elemento (o elétron) ora é partícula, ora é energia luminosa, sendo impossível precisar qual o seu estado em determinado momento. Ele é e não é ao mesmo tempo. Nesse caso, o tempo não pode ser pensado em termos lineares, em termos espaciais³¹, mas em termos relativos. Não interessa o que é: interessa o que pode ser. Em *Agora é que são elas* parece não haver uma sucessão de eventos a serem narrados. Existe, antes, uma possibilidade a ser narrada. Uma festa que tenha ocorrido no capítulo 2, por exemplo, tem sua existência negada no capítulo 5. Uma personagem morta em determinado capítulo aparece sorridente alguns capítulos adiante.

Também no *Catatau* pode ser verificada uma experiência interessante com o enredo. No *Catatau*, quase nada acontece. A única coisa que de fato acontece é a tão esperada volta de Artyczewski, mesmo assim ironizada, já que essa personagem aparece completamente bêbada, incapaz de satisfazer o desejo de Descartes. Mais que fundado em um enredo, o *Catatau* está fundado em um contexto, conforme afirmação do próprio Leminski.

A atenção às experimentações no âmbito do enredo, realizadas por Paulo Leminski em *Agora é que são elas* e no *Catatau*, será útil por dois motivos. O primeiro, por sugerir a possibilidade de Leminski ter se posicionado, como escritor-crítico que sempre foi, em face dos desenvolvimentos do romance através dos tempos, principalmente quando esses desenvolvimentos deram vez a uma crítica do que ele chamou “visão redonda”. O segundo,

³¹ Alguns parágrafos adiante discutirão a maneira pela qual o tempo pode se apresentar em “termos espaciais”.

derivado do primeiro, por sinalizar para uma filosofia da existência, imanente a cada uma dessas obras, completamente diferente daquela associada à ilusão biográfica.

Em *A lágrima do peixe* (como também no *Catatau* e em *Agora é que são elas*), não se pode notar uma apresentação da vida através de uma trajetória, percurso³². Interessa lembrar, a esse propósito, a crítica realizada por Bergson, quando se volta contra o vício de pensamento através do qual as coisas são tomadas a partir da referência espacial, mais que a partir da referência temporal. Porque a noção de trajetória, conforme utilizada nos romances tradicionais, e concebida na visão biografista da vida, tende mais ao modelo espacial que ao modelo temporal. Isso não apenas quando o delineamento das trajetórias nesses contextos (na obra literária ou na subjetividade) se dê a partir de uma referência a espaços físicos, reais ou não. Uma trajetória assim definida seria, por exemplo: Fulano está hoje em Abaeté-MG, e parte amanhã para Andrequicé-MG. É possível uma trajetória que, mesmo dizendo respeito apenas a dados temporais, ainda assim se veja marcada pelo modelo espacial. O que distingue tempo e espaço, na teoria do filósofo francês, é o parâmetro “movimento”. Se, por exemplo, abstrai-se a noção de tempo de determinado espaço, o que resta é a estagnação, o não-movimento. Se, ao contrário, abstrai-se a noção de espaço da dimensão do tempo, a idéia de movimento não se altera. A concepção espacialista das coisas não prevê o movimento – não prevê a desordem. A concepção temporalista, pelo contrário, não pensa as coisas como dispostas coesa e coerentemente no espaço, mas em seu constante devir. Em face dessa teoria bergsoniana, mostra-se possível afirmar que a noção de vida enquanto trajetória tende mais à concepção espacialista, enquanto, nessas três obras de Leminski, o que se pode perceber é uma noção temporalista.

É claro que, se isso de fato se verifica, não encontraria ocasião de se firmar, em *A lágrima do peixe* (e nesse ponto, mais uma vez, podemos incluir o exemplo do *Catatau* e de *Agora é que são elas*), a conexão causal como elo entre os eventos narrados. Nessas obras, mais que se falar em causalidade, há que se falar em casualidade. Nas duas obras puramente ficcionais aqui em vista³³, a casualidade é facilmente identificada. No *Catatau*, tudo é casual. A voz que enuncia o discurso é a de Cartesius; e ela flui, essa voz, ao sabor da “viagem” do olhar, acompanhado de pensamento. Em *Agora é que são elas*, o enredo quântico é que

³² É claro que no *Catatau* e em *Agora é que são elas* não se pode falar em “apresentação da vida”. Em todo caso, a aproximação é válida, primeiro porque se mostra possível falar em uma (não-)apresentação de eventos. Segundo porque, por tratar-se de obras de ficção, seja possível identificar, nelas, uma não-filiação ao conjunto de procedimentos romanescos associado à filosofia biografista da existência.

³³ “Puramente” entre aspas: no *Catatau*, muitas das personagens fazem referência a personagens reais. O próprio Renato Cartesius, protagonista da obra, diz respeito a René Descartes. Artyszewski, o militar esperado por Cartesius, também é uma “personagem real”. Em *Agora é que são elas*, está a personagem do Doutor Propp, também uma referência ao intelectual russo Vladimir Propp.

determina a casualidade dos eventos narrados. Já em *A lágrima do peixe*, a casualidade pode percebida, mais que nos conteúdos: na forma. Vigora uma narração distraída, conforme dito na capítulo 3. E é justamente através dessa expressão silenciosa, operada através da estrutura – estrutura zen – que Leminski “alcança” Matsuó Bashô.

A verdade é que – e a confirmação das hipóteses levantadas nesses últimos parágrafos pode ratificar isso –, Leminski se recusou, ao escrever *A lágrima do peixe*, a contar uma história. É claro que essa postura não se deixou contaminar por um radicalismo negador: em alguns momentos, há narração. Mas, nem de longe, pode-se dizer que a narração seja a tônica do livro. A narração é, digamos, casual. Se a ausência de enredo já é, por si, um dado exótico dessa biografia, a ausência de um caráter predominantemente narrativo radicaliza esse dado.³⁴

Outro dado ex-cêntrico de *A lágrima do peixe* diz respeito à constituição da figura de Matsuó Bashô, a partir da estratégia de seleção de aspectos levada a termo por Leminski. Justamente pelo caráter lacunar e distraído da enunciação, é que se deve, antes de tudo, pensar em figurações, mais que em figuração, no singular. Conforme proposto no capítulo anterior, *A lágrima do peixe* se realiza através da efetiva participação do leitor, sem a imposição rígida, por parte do biógrafo, de uma verdade sobre o biografado.

Mesmo assim, algum desenho, alguma direção, se coloca, na obra, no sentido de que se construam figurações de Bashô. E está nessa direção – aqui chamada “estratégia na seleção e apresentação dos aspectos” – uma forte oposição à filosofia biografista da existência. Se uma ilusão biográfica se perfaz na medida em que o homem passa a conceber sua vida como uma história, em *A lágrima do peixe* o que se pode notar é uma não-história que, por seu

³⁴ Seria possível uma obra predominantemente narrativa isenta de enredo. Em uma biografia de Bashô estruturada em capítulos dispersos, sem conexão entre si, cada um dizendo respeito a um aspecto da vida do poeta japonês, seria de difícil identificação algum enredo, por exemplo. Mas ainda assim teríamos em mãos uma obra narrativa. Já *A lágrima do Peixe*, com seu caráter atonal, não se mostra passível a uma identificação como obra puramente (ou mesmo predominantemente) narrativa, donde sua particularidade quase excêntrica. Aliás, ótima palavra para designar a biografia sobre Bashô (e dá-lhe hífen): ex-cêntrica. A propósito disso, vale lembrar a distinção, já clássica na teoria literária, entre gêneros substantivos e adjetivos. Gênero substantivo de uma obra seria aquele a se projetar como predominante. Por exemplo, substantivamente falando, o gênero de *Grande sertão: veredas* seria o épico. Gênero adjetivo seria aquele a se projetar, em determinada obra, como ocasional, não-dominante. Por exemplo, há a presença, adjetiva, do gênero épico na *Odisséia*, cujo gênero substantivo é o lírico. Em face dessa teoria, seria possível afirmar que *A lágrima do peixe* se constitua apenas por gêneros adjetivos, no que se pode notar, lembrando a discussão do capítulo 3, a idéia de desapego (a um eixo central), ao lado da idéia de atonalismo, de excentricidade. Esta característica da composição adjetiva de gêneros em *A lágrima do peixe* problematiza ainda mais a nota de rodapé assinalada no capítulo 3, aquela a lançar uma pergunta sobre que características poderiam, objetivamente, definir uma obra como biográfica. Pelo jeito, e talvez mesmo pela multiplicidade de procedimentos biográficos, o único critério objetivo seria o mais previsível: é *biografia* uma obra que se refere a uma vida. Interessa, nesse estudo, a maneira como a biografia sobre Bashô, por suas particularidades, problematiza essa questão.

caráter descontínuo, livre, desapegado, acaba por sugerir uma outra concepção de Homem (e de vida), completamente diversa daquela associada à ilusão biográfica.

É claro que alguns dados da vida empírica de Bashô, em sua biografia, não deixam de ser apresentados. Conforme dito acima, há narração, no texto. Por ela, sabe-se que Bashô trabalhou como samurai até a morte do seu senhor; que viveu entre os anos de tanto a tanto; que viajou a pé por todo o Japão, escrevendo e lecionando poesia etc. O que interessa é a não-superioridade hierárquica desses dados, em face dos demais. O elemento narrativo é apenas um dos elementos do livro. Eles ajudam a compor, sem dúvida, uma “idéia” de Bashô, mas não ao ponto de essa “idéia” se delinear aos moldes com que se delineam as biografias estritamente fundadas na prática narrativa linear.

As freqüentes digressões, a enunciação distraída, as modulações de gênero – toda a estrutura da obra, “estrutura zen”, conforme proposto nessa dissertação – acabam por compor uma personagem por cujos contornos não se pode perceber aquela concepção individualista de Homem. Conforme dito páginas atrás, mais que apresentar uma pessoa, a biografia sobre Bashô tenta acessar uma poesia, uma sensibilidade; tenta apresentar uma mitologia (a mitologia do Japão feudal, com sua espiritualidade zen, sua acentuada sensibilidade pictórica, sua disciplina samurai etc.); tenta tangenciar um assunto (o problema da tradução, a filosofia cínica etc.); e tudo isso talvez seja – e essa possibilidade é a base daquela outra visão de Homem proposta por *A lágrima do peixe* – Matsuó Bashô.

A figura de Bashô sugerida pela biografia escrita por Leminski é, portanto, transpessoal. Ultrapassa a imagem do homem como uma coesão distinta, preso à linha do tempo e à dimensão de seu espaço. *A lágrima do peixe* concebe um Bashô ainda vivo, mesmo que disperso na poesia de tantos seguidores. Mesmo que disperso na poesia. “Vivo no pensamento de quem aviste uma bananeira e se lembre de mim” – disse, um dia, Matsuó Bashô.

Considerações Finais

Foi em uma aula que assisti na Universidade de São Paulo – na qual me vi presente, aliás, sem contar com a legalidade da matrícula, turismo estudantil, enfim – que ouvi pela primeira vez aquela já talvez clássica distinção entre análise e interpretação, em termos de um estudo literário. Análise seria a leitura e indicação, no texto, dos dados óbvios, inquestionáveis. Nesse sentido, a análise seria o exercício através do qual o estudioso deixa “falar” a obra. Os efeitos, o prazer do texto, vêm à tona através de uma “parceria” entre o estudioso e o texto. Numa análise, a obra é, antes de tudo, um ponto de chegada. Já numa interpretação, a obra é um ponto de partida. No exercício interpretativo, o estudioso se vê livre para ensaiar suas proposições, sem a necessidade da conexão direta com os dados do texto. Seria perfeitamente possível uma belíssima interpretação de uma obra literária de menor valor, por exemplo. Menos possível, por outro lado, uma belíssima análise de um texto de menor calibre, em termos estéticos.

Tenho preferido sempre, nos meus estudos, a opção pela análise. Claro que uma boa interpretação é sempre bem-vinda. Principalmente quando elas sobrevêm em um texto inicialmente pautado pela busca de uma análise. Talvez essa preferência vigore por uma certa covardia: mais vale uma análise aquém do texto em estudo, que uma interpretação insuficiente. Em todo caso, fazer saltar aos olhos as belezas e sutilezas e procedimentos de um bom texto sempre será uma contribuição proveitosa.

Ainda não reli essa dissertação no sentido de identificar, nela, uma propensão mais interpretativa ou analítica. Desde já, tendo a atribuir a essa pesquisa uma propensão à análise. A identificação e discussão de alguns procedimentos na realização da biografia de Leminski sobre Bashô (quem sabe podemos dizer também: “a biografia de Bashô sob Leminski”?) foi, sem dúvida, o eixo principal dessa pesquisa. Nesse sentido, *A lágrima do peixe* faz-se presente, na dissertação, como ponto de chegada. Mas, por outro lado, entendo a presença da obra de Leminski, nessa pesquisa, também como ponto de partida, não para vôos interpretativos, mas para uma reflexão sobre os modos e as possibilidades do *dizer a vida*.

O dizer a vida é um assunto que desde muito me instiga, mesmo que, até então, eu nunca houvesse me dedicado a ele com as duas mãos postadas sobre o teclado do computador. Uma reflexão livre, por pensamentos apenas, pode dispor das simultaneidades do pensamento,

das imagens, dessa linguagem misteriosa que constitui o que alguns místicos (mal) denominam “diálogo interno”. Mas a reflexão dedos-no-teclado impõe a necessidade de uma estruturação linear. Seja como for, é bom lembrar que um texto, seja ele discursivo ou não, não cumpre apenas a função de, dizendo muito simplesmente, tornar compartilhável um pensamento, uma informação até então particular. Um texto é muito mais que a simples tradução, ou formulação, de um pensamento, porque não são raros os casos em que o próprio pensamento se perfaz ao longo do exercício da escritura. Isso está, me lembro agora, em alguma passagem do romance *Os maias*, de Eça de Queiroz. Por tudo isso, mesmo não tendo condições de julgar a qualidade e alcance dessa dissertação, no que toca à sua intenção inicial, e no que toca ao que se espera de um texto como esse, posso dizer que sua escritura – isso tenho condições de avaliar – me foi muito proveitosa, por me permitir resolver um “assunto pendente”, favorecido que estive pelas possibilidades do texto em performance.

Por tudo isso, e retomando o assunto da página anterior, *A lágrima do peixe* acabou por valer, também, como ponto de partida. Conforme dito anteriormente, não para uma interpretação da obra, mas para uma reflexão desse fenômeno que é o dizer a vida. Em que pese seu alto teor de subjetividade, acredito que esta pesquisa, mesmo que modestamente, tenha contemplado esse fenômeno, valendo-se da idéia do método da intuição, de Henri Bergson; da teoria sobre a constituição da personagem, proposta por Anatol Rosenfeld, e da crítica proposta por Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica*.

Uma dissertação, como o dizer, se constrói pelo que é dito e pelo que não é dito. Evidentemente, essa que agora apresento deixou de abordar inúmeros temas, todos pertinentes, quando se tem em mãos *A lágrima do peixe*. Nunca foi intenção dessa pesquisa “esgotar” o assunto, explorar todas as possibilidades de leitura da biografia. Em todo caso, acredito que a clareza de objetivos, no que toca aos assuntos a serem desenvolvidos, facilita em muito a comunicação de um texto. Intenções prolixas, o famoso atirar-para-todo-lado, me parece indesejável. Mais valeria um texto com poucas e bem-defindas intenções que um texto errante, paginoso, assustado com a “seriedade” de uma pesquisa de mestrado. Tentei escrever um texto a partir do qual resultassem claras as hipóteses, e nesse sentido, acredito, vale o princípio da economia.

Tais hipóteses estão elencadas, e nisso talvez esse texto esteja a ofender alguma prescrição metodológica, já na introdução. Não vejo necessidade de repeti-las aqui. Essa opção por uma indicação imediata, já nas primeiras páginas, das hipóteses a serem trabalhadas, me pareceu útil, já que o conhecimento prévio das intenções dessa pesquisa poderia contribuir para uma leitura mais “situada” de cada capítulo. Pretendi, com a

introdução, levar a termo um anúncio o mais eficaz – e econômico – possível dos problemas a serem trabalhados, de forma que eles pudessem ser apreendidos, em seu conjunto, de um único lance. Em termos de comunicação, a possibilidade de captação do conjunto dos problemas parece sempre interessante, por favorecer a retidão, na memória do leitor, dos temas propostos pelo texto. A retidão persistente, aquela a preservar a lembrança dos conteúdos ao longo dos anos, pode ser prescindida. Mais importante é a retidão ao longo da leitura, e é visando a esse tipo de retidão que se deu a opção pelo princípio da economia.

...

Importante relatar que, em vários momentos, ao que essas páginas iam se compondo, eu cheguei a experimentar uma desconfiança quanto à relação entre o que os parágrafos apontavam, dizendo respeito a alguns aspectos de *A lágrima do peixe*, e os dados efetivamente presentes nessa obra. Dizendo melhor: o questionamento se dava a partir da possibilidade de eu estar escrevendo um texto sobre uma obra mais imaginada, por mim, que objetivamente dada. Fosse assim, seria incompartilhável e inacessível o *corpus* dessa dissertação. Assim o é. Porque uma obra, ao que me parece, nunca é “objetivamente dada”. O que é objetivamente dado é o livro, tinta em papel encadernado. Talvez por isso, aliás, fala-se em *corpus*, que é uma palavra designativa de um elemento antes de tudo físico. Existem muito mais leituras do que livros entre o céu e a terra. Nesse sentido, não seria equivocado dizer que o *corpus* de uma pesquisa em Literatura seria na verdade incorpóreo. E mutante. Um *corpus* corpóreo teria, por exemplo, uma dissertação sobre o projeto editorial desse ou daquele livro.

Talvez seja por essa indefinição que se tenha privilegiado uma análise, antes que uma interpretação. Porque uma análise seria a tentativa de se encontrar uma constante possível em qualquer (boa) leitura da obra. Ao mesmo tempo em que impõe uma necessidade de contenção, por parte do leitor-dissertador, no sentido de evitar uma sobreposição exagerada da própria leitura sobre a estrutura e conteúdos do texto para o qual se volta. De um texto literário, espera-se que ele “diga bem”, seja portador de uma enunciação interessante. Em face disso, valendo-se de uma expressão muito comum em estúdios de gravação de áudio, interessa “deixar falar” o texto. Está no equilíbrio entre esses dois fatores, a não-fixação de uma leitura única e a alguma-fixação proposta pelo texto literário, o fundamento metodológico dessa dissertação.

Interessa relatar também, findo o trabalho, a presença fantasmagórica (“fantasmagórica” porque derivada de uma fantasia, e por quanto a idéia de “fantasma” abarca a idéia de aparição a partir do nada, de mutabilidade e de instabilidade) do pensamento de outros autores, no texto. Na canção popular, TomZé já houvera identificado a *estética da*

plagicombinação. Em nosso tempo, não vigora mais aquela sobrevalorização da originalidade, típica dos modernismos. Com ela, acredito, veio a cair por terra também a sobrevalorização do crédito autoral. Fosse tentar identificar o autor de cada postulado dessa dissertação, haveria, ao final, mais nota de rodapé que vírgulas, no texto. Há exemplos: a idéia de preenchimento de sentidos, por parte do leitor, em face de um texto literário, de tão explorada, viu-se enfim livre de um “dono”. Poderia citar essa idéia como proposta inicialmente por Bakhtin. Rosenfeld, no artigo do qual se valeu o capítulo 3, também a apresenta. O exagero no crédito autoral, ademais, me parece uma ofensa contra uma das propriedades mais nobres do texto, que é a de se constituir como um momento do pensar-junto. O verdadeiro autor de qualquer texto é a humanidade.

Sim, mas a humanidade não tem dedos nem teclado de computador. Então vale lembrar a *Segunda consideração intempestiva*, de Nietzsche. Nesse texto, o filósofo alemão se vale da imagem da devoração, tão cara a Oswald de Andrade, para efetuar sua crítica à postura intelectual, em vigor nos tempos em que estava vivo (e talvez até hoje), de se manejar conceitos externos, produzidos por outras pessoas, como se eles fossem “pedras indigeríveis”. Nesse sentido, a crítica de Nietzsche estava voltada contra a mentalidade produtora de textos “sem verdade”, utilizando-se um dos sentidos para “verdade” propostos no capítulo 3: verdade do escritor. Uma verdade do escritor só poderia vir pela devoração de outros escritores, de outros pensamentos, de forma que esses elementos externos se vissem realmente incorporados: o outro virando eu. Com isso, talvez, a humanidade ganharia seus dedos e teclado.

Não posso negar que esse texto foi escrito, por mim, de acordo com minha verdade. Que isso tenha redundado em uma impropriedade, em termos de prescrição acadêmica, ou em um maior alcance, em termos de profundidade na abordagem, não me é possível julgar. Posso apenas dizer que me foi interessante a máxima adequação da minha verdade com a linguagem dita “acadêmica”, contra a qual, aliás, acredito não ter grandes preconceitos. No texto, deixei fluírem todos os autores e pensamentos com os quais já mantivera contato, ao longo da minha vida. Acredito que também estejam presentes autores e pensamentos ainda não “lidos” por mim. Monitorar presenças externas, no texto, me parece uma tentativa de antemão frustrada, pra não dizer ridícula. Mesmo assim, nos momentos em que isso me foi possível, tentei dar os créditos autorais. Sem dúvida alguma, essa dissertação é deficiente, se se espera, a partir dela, buscar referências bibliográficas. Até mesmo porque, pela juventude do “gênero” biográfico, e talvez como decorrência de um preconceito contra essa modalidade, cada vez mais popular

(a intelligentsia não costuma considerar positivamente o best-seller), não abundam nas prateleiras das livrarias ou bibliotecas textos teóricos voltados para a biografia.

Isso poderia explicar o tom algo ensaístico dessa dissertação: a pouca quantidade de bibliografia voltada especialmente para esse assunto. Não lanço mão desse argumento primeiramente por associar esse tom ensaístico mais à dimensão da aparência que à dimensão da essência. O tom ensaístico, acredito, é um dado estilístico dessa dissertação, não estrutural. Justamente por sua composição essencialmente plagicombinatória, mesmo quando o “plágio” se efetua de maneira inconsciente.

Vejo nessa ambigüidade autoral, aliás, um ponto em comum com *A lágrima do peixe*. Na biografia de Bashô sob Leminski, a transpessoalidade, a individualidade borrada, é a base da filosofia da existência adotada. Ainda digerindo toda essa problemática, fui assistir, ontem à noite, a uma apresentação da peça *O doente imaginário*, encenada pelo Grupo Galpão. A montagem trouxe à cena uma acentuada abordagem metalingüística, e já nos primeiros três minutos me vi absolutamente comovido, dada a consonância entre a fala de uma personagem e os problemas dessa pesquisa. Tanto que desejei profundamente obter, junto ao elenco, aquele texto inicial, em que se convida a platéia a mergulhar na atmosfera onírica do teatro e a visitar o espírito do velho Molière, o autor da peça, enterrado numa cova rasa, emblema da sua miséria e desprestígio junto à humanidade que tanto fez rir. Assim termina – isso consegui memorizar – a fala dessa personagem, referindo-se a Molière: “sua morte não lhe fez velho”.

Disso tudo, logo me veio à mente a idéia de permanência, mesmo após a morte. *A lágrima do peixe* sinaliza para alguns modos através dos quais uma permanência pode se dar. Interessante é que, a caminho do teatro, já me deliciando com a possibilidade de, através da imersão na peça, poder descansar da lógica do dia-a-dia, poder descansar de mim, poder me libertar do confinamento à linha temporal do eterno é, cogitei a possibilidade: por que considerar Bashô, ou mesmo o Paulo Leminski, como presos ainda à sua individualidade, ao seu tempo de vida, à sua coesão corporal, quando, talvez bom grado deles, finalmente puderam descansar do peso das carnes, puderam, enfim, voltar a ser tudo?

Foi no convite daquela personagem, no sentido de abandonarmos, a platéia, a lógica cotidiana para mergulhar na atmosfera onírica do teatro, a ponto de experimentarmos (acabei de me lembrar desse trecho também) a quase nenhuma diferença entre a vigília e o sono, entre a realidade e o sonho, entre a vida e a morte, que reconheci o fim dos trabalhos dessa pesquisa.

Terminar como começamos? Vale o *replay* da epígrafe de Caetano Veloso, uma canção pode sempre se repetir:

*e quando eu tiver saído
para fora do teu círculo
tempo tempo tempo tempo
não serei nem terás sido
tempo tempo tempo tempo*

*ainda assim acredito
ser possível reunirmo-nos
tempo tempo tempo tempo
num outro nível de vínculo
tempo tempo tempo tempo*

Referências

- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 99-151.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura*. Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Veja Editora, 1992.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Vida* (biografias: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski). Porto Alegre: Sulina, 1998.
- _____. *Envie meu dicionário*. Cartas a Régis Bonvicino e alguma crítica (correspondência). São Paulo: 34 Letras, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 11-49.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.