

As cinzas de Trotsky. Paulo Leminski, o real e a imaginação política

Jorge H. Wolff

Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC,
Brasil).

Resumo

O texto examina o poema de Paulo Leminski (1944-1989) dedicado a Natalia e León Trotsky, que tem importância chave em sua obra. O trabalho, escrito em primeira pessoa, apresenta o poeta brasileiro e seu contexto de aparecimento e atuação entre as décadas de 1960 e 1980, e conclui por meio de uma conferência recente de Alain Badiou, «A la recherche du réel perdu» (2015) cujo principal objeto é o poema «As cinzas de Gramsci» de Pier Paolo Pasolini; sua melancolia política é semelhante à do poema do escritor brasileiro que foi um dos mais destacados intelectuais do país no final do século XX. Além de situá-lo neste cenário e de pensar a poesia no presente, o texto procura discutir como se apresentam e quais seriam «As cinzas de Trotsky» segundo Leminski.

Palavras-chave:

poesia, real, Paulo Leminski,
Trotsky, Pasolini

Resumen

Las cenizas de Trotsky. Pablo Leminski, entre lo real y la imaginación política

El texto examina el poema de Paulo Leminski (1944-1989) dedicado a Natalia y León Trotsky y que tiene importancia clave en su obra. El trabajo, escrito en primera persona, presenta al poeta brasileño y su contexto de aparición y actuación entre las décadas de 1960 y 1980 y concluye por medio de una conferencia reciente de Alain Badiou, «A La recherche dure El perdu» (2015), cuyo principal objeto es el poema «Las cenizas de Gramsci» de Pier Paolo Pasolini; su melancolía política es similar a la del poema del escritor brasileño que fue uno de los más destacados intelectuales del país en fines del siglo XX. Además de ubicarlo en esa escena y de pensar la poesía en el presente, el texto busca discutir cómo se presentan y cuáles serían «Las cenizas de Trotsky» según Leminski.

Abstract

The ashes of Trotsky. Paulo Leminski, the real and the political imagination

This text examines the poem by Paulo Leminski (1944-1989) dedicated to Natalia and Leon Trotsky. This poem has great importance in his work. The text, written in first person, presents the Brazilian poet and his context of emergence and performance between the 60's and the 80's and finishes with a recent speech by Alain Badiou, «A la recherche dure el perdu» (2015) whose main object is the poem «The ashes of Gramsci» by Pier Paolo Pasolini. Its political melancholy is similar to that of the poem by the Brazilian writer, who has been one of the most important intellectuals in the country by the end of the XXth century. In addition to situating him in this scene and to consider poetry in the present time, the text intends to discuss whose «The ashes of Trotsky» are in Leminski's vision.

Palabras clave:

poesía, real, Paulo Leminski, Trotsky; Pasolini

Keywords:

poetry, real, Paulo Leminski, Trotsky, Pasolini

«desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando.» (Paulo Leminski)¹

«Não pensavas que o mundo
do qual sou um filho
cego e apaixonado
não fosse uma alegre
posse de teu filho,
doce de sonhos, armado
de bondade – mas uma antiga
terra alheia que à vida
dá ânsias de exílio?»
(Pier Paolo Pasolini)²

Sempre pensei que o grafite que grita «militar me limita», muito disseminado nos anos 1960 e 70, fosse de autoria do poeta Paulo Leminski (1944-1989). Por vários motivos, a começar pelo imaginário cultural e político e pelas circunstâncias sociais da época, o verso em questão fazia-me pensar no poeta de Curitiba, que é a capital de um dos três estados do sul do Brasil, o Paraná. Certamente por uma distorção de leitura pessoal e, no entanto, igualmente levado a pensar

assim por ele próprio: sobre o sólido substrato intelectual da poesia concretista, à qual aderiu com entusiasmo no início dos anos 60, tendo sido adotado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari como uma espécie de afilhado, sua poesia se realizou principalmente entre o poema-piada de Oswald de Andrade, os *haiku* de Basho e o tropicalismo, a contracultura *made in Brasil*, com a velocidade e concisão de uma propaganda de televisão.³

1 Verso de «O velho León e Natália em Coyoacán».

2 Tradução de Alexandre Pilati, disponível em: <https://www.alexandreopilati.com/single-post/2017/07/19/As-cinzas-de-Gramsci—Pier-Paolo-Pasolini>

3 Vale lembrar desde já que Leminski sempre manteve relações próximas com estúdios fotográficos e agências de publicidade de Curitiba, nas quais trabalhou durante vários anos e com a ajuda das quais publicou seus primeiros livros na década de 70: *Catatau*, seu romance-ideia de 1975 e *Quarenta clics em Curitiba* no ano seguinte, em parceria com o fotógrafo Jack Pires.

Bem ao estilo da vertente tropicalista e de sua cultura alternativa durante os chamados anos de chumbo no Brasil, o ditado paronomástico «militar me milita» pode ser lido e ouvido como um eco de toda poesia de Leminski – sendo que *Toda poesia* é o título de sua obra reunida em 2013, que se tornaria um campeão de vendas de uma das maiores editoras nacionais. Esse ditado corresponderia ao «sem lenço, sem documento» da canção «Alegria, alegria» (1967) de Caetano Veloso, que se tornaria seu mais famoso interlocutor. À cabeça da geração «marginal» ou «mimeógrafo», ao lado de poetas como Ana Cristina César, Cacaso (Antonio Carlos de Brito), Wally Salomão, Glauco Mattoso e (Ricardo) Chacal, ele despontou com enorme disposição para ocupar um lugar na cena pública, com um estilo estentóreo e sob as vestes de um militante da paixão pela poesia e pela arte como «in-utensílio»: esta se definiria como uma arte radicalmente anti-utilitária, segundo o termo que cunhou⁴ e com o qual manifestava suas leituras dos poetas (anti)modernos do século XIX, assim como as leituras de Karl Marx, Vladimir Lênin, Leon Trotsky e Theodor

Adorno, todos atravessados pela recepção entusiasmada das tradições literárias europeias e também orientais. Leminski encarnou, portanto, uma espécie de arauto de certa catequese estética, de uma «arte pela arte de esquerda» inexoravelmente colada à sua figura pública e notória, em especial no decorrer da década de 80, durante seus últimos anos de vida. Trabalhou intensamente nesse período, fazendo chegar a um vasto número de leitores-ouvintes poemas, canções (uma delas, cantada por Ney Matrogross, se tornaria tema de telenovela de grande audiência), traduções (de Mishima e Petronio a John Fante e John Lennon, passando pela poesia japonesa e egípcia) e ensaios breves (biográficos ou não),⁵ sendo que conhecerá um novo surto de vendas, como dissemos, quando do aparecimento de *Toda poesia*. Pois o *boom* da obra de Leminski de fato viveu esses dois momentos de ápice, caso raro para um escritor brasileiro do século XX que atuou especialmente como poeta ao mesmo tempo culto e popular, influenciando profundamente sua geração.

É igualmente significativo que Leminski costume ser o primeiro eleito

4 Cf. Leminski, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

5 São de sua autoria quatro ensaios biográficos com ampla circulação nos anos 80 e postumamente reunidos no volume *Vida*. Há tradução castelhana recente, por Joaquín Correa: *Vida. Cruz e Souza/Bashô/Jesús/Trotsky*. Mar del Plata: Puente Aéreo, 2015. Antes Mario Cámara traduziu uma antologia de poemas e textos de e sobre o poeta brasileiro em *Leminskiana. Antologia variada*. Buenos: Corregidor, 2006.

quando se trata de criticar a chamada «poética da sacada», do achado fácil, que é de fato sobressalente em sua obra e também em boa parte da poesia desse período. Sabemos que não se reduz a poesia *pop* ou fácil o que ele fez durante a curta vida, mas é preciso levar em conta que esse foi o seu céu e o seu inferno, o que fez dele esse poeta «popular» a partir de 1980, tão desprezado pelas academias de letras e o academismo universitário – que ele combatia publicamente – quanto celebrado por certa parcela da juventude brasileira, a parcela mais ligada à contracultura com a qual se identificava também famosamente, formada antes, como já sugerimos, pelo *tsunami* audiovisual do que pela literatura, pela cultura dita livresca ou erudita. Caberia lembrar e considerar também que a experiência mais radicalmente limítrofe e arriscada de sua produção, o *Catatau*, se situa na etapa mais jovem de sua vida, com as altas doses do veneno e do remédio concretistas que corriam nas veias do até então desconhecido escritor, de que logo irá tentar se livrar sem muito êxito.

Ao concretismo de base, no entanto, soube acrescentar, no «romance-ideia», um frescor selvagem e um humor ferino que resultou no «monstro textual» (nos termos de Flora Süssekind) formado por centenas de células vocálicas enunciadas com a rapidez e a voltagem poética dos *haiku*. Construiu assim uma constelação fragmentária em forma de teoria e prática do *non-sense* sobre um personagem histórico cujo pensamento se pretendeu absolutamente racional, o filósofo René Descartes, quando justamente perderia o sentido, os sentidos, durante a invasão holandesa ao Recife no século XVII.⁶

É importante sublinhar, portanto, que Paulo Leminski, para além de seu vanguardismo literário, também soube encarnar em sua figura pública uma impiedosa crítica de ordem estética e política contra os pontos de vista «gráfocêntricos», para empregar o termo de Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*, lembrando o quão viciosamente datado é o conceito de literatura ocidental. Escreve Zumthor:

6 Neste livro, cuja ideia surgiu durante uma aula de história do jovem professor Leminski em um curso preparatório para a faculdade onde trabalhava na Curitiba de meados dos anos 60: por que não trazer René Descartes para o calor de Recife junto com a corte de Mauricio de Nassau? *Catatau* é narrado em primeira pessoa por Renatus Cartesius que perde o senso nos trópicos sob o efeito de certas ervas, enquanto espera por alguém que não vem – tudo isso em uma construção linguística caótica e poética, baseada no humor e no disparate, incluindo uma profusão de neologismos à maneira de James Joyce. O poeta Reynaldo Jiménez traduziu este texto particularmente intraduzível de Leminski para a Descierto Editorial, de Buenos Aires (2014).

A noção de «literatura» é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (2006:12)

Dito isto, e jogando com a velha ideia poundianade «antena da raça», mas à maneira disseminada no Brasil pelos poetas concretistas, talvez ela ainda fosse pertinente no contexto geracional em que o poeta de Curitiba despontou e no qual se destacou fazendo jus à inteligência ferina e ao tom sempre elevado de sua voz. O problema é que ele somente teria se destacado – valha o disparate – enquanto «antena parabólica da raça», aquela anacrônica antena que concentrou por breve tempo em si um significado de veículo de informação e conhecimento na sociedade do espetáculo e que rapidamente se perdeu por completo, por culpa da própria tecnologia, isto é, do capitalismo voraz e selvagem: o que pensamos ou sentimos quando vemos hoje uma velha antena parabólica em qualquer cidade? Guru e grande amigo de Leminski, Gilberto Gil respondeu naquela hora: «Parabolicamará» (título do disco que o músico e ex-ministro da Cultura do governo Lula lançou em 1992); e num instante

esta antena parabólica se tornou ruína, fálca e metálica ruína (que em nossa era digital só deve guardar alguma função no campo, refazendo por sua vez, sob novas formas, a distinção campo-cidade). Marcado pela contradição e pelo paradoxo, Leminski, tendo atraído para si uma legião de admiradores juvenis, sempre oscilou de modo indecível entre a construção e a destruição, a fortaleza e a ruína, a vida e a morte.

Mas um conhecido poema de Leminski parece ter conseguido ir além dessa obsolescência com que sempre foi criticado e também da mera «poética do achado», pela forma em si do poema mas também pelos ecos e leituras que tem encontrado. «O velho León e Natália em Coyoacán» foi publicado originalmente em 1983, na seção «Polonaises» de *Caprichos & relaxos* (livro que o torna conhecido no país), e retomado na conclusão de seu ensaio biográfico *Trotsky, a paixão segundo a revolução*, de 1986, tendo sido mais tarde musicado por Vitor Ramil no disco *Tambong* (2000, produzido em Buenos Aires por Pedro Aznar). O «poema mexicano» de Leminski dá conta, à sua maneira muito particular, da relação com a política e especificamente com o trotskismo, do ponto de vista da arte e da poesia, da paixão pela linguagem, o que, como sabem seus leitores, jamais foi passível de negociação para o poeta. É o México durante a Segunda Guerra Mundial, é também a velha Rússia em

tempos de insurreição popular e são as cinzas de Trotsky, num poema que toca no impossível do sonho da revolução e da paixão, entre a sombra da vida no passado, «como em petrogrado aquele dia», e a sombrada morte no presente.

Transcrevo o poema:

O velho Leon e Natália em Coyoacán

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

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

não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia
silêncio nós dois murmúrios azuis
eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
nada como um dia indo atrás do outro
vindo

você e eu sonhando e dormindo
(Leminski, 2013:67)⁷

São quatro tercetos em letras minúsculas que sugerem um clima de sonho, entre a vigília e o sono, entre sombra e luz, entre «hoje» e «ontem», com direito a um «never more» que também pode indicar a presença ausente do corvo agourento da utilidade e do *laissez faire* da mundialização capitalista. Ocorre que se deu a própria consumação do «nunca mais» no último dos muitos exílios de sua vida: Trotsky é barbaramente assassinado no casarão em Coyoacán no dia 21 de agosto de 1940, sabendo-se aliás marcado para morrer. A história é muito conhecida e Leminski daria uma vívida versão narrativa dela, destacando em igual proporção o político e o escritor, o ideólogo e o esteta no ensaio biográfico dedicado a ele em 1986.

Mas antes de escutar com mais atenção o poema, traço o percurso, o caminho que vai das cinzas de Trotsky, conforme o poema mexicano de Leminski, até as «Cinzas de Gramsci», título de um dos grandes poemas de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), trazido à tona em uma

⁷ Versão castelhana de Joaquín Correa: «esta vez no va a habernieve como enpetrogradoaqueldía / elcielova a estar limpio y el sol brillando / vos durmiendo y vos soñando // ni sacos nicosacos como enpetrogradoaqueldía / apenas vos desnuda y yo como nací / yodurmiendo y vos soñando // no va a haber más multitudes gritando como enpetrogradoaqueldía / silencio nuestro dos murmullos azules / yo y vos durmiendo y soñando // nunca más va a haberundía como enpetrogradoaqueldía / nada como undíayéndose atrás de otroviniendo / vos y yosñando y durmiendo» (Leminski, 2015:497).

conferência de 2015 pelo filósofo francês Alain Badiou, que é conhecido por sua radicalidade anticapitalista sem concessões – uma radicalidade ao mesmo tempo próxima e distante da poética do in-utensílio de Leminski, que foi tanto simpático ao comunismo quanto operário da cultura de massas e interlocutor de líderes políticos brasileiros social-democratas e mesmo conservadores; os três (Leminski, Pasolini, Badiou) propuseram, porém, guerras e sismos através da arte e da linguagem. Trata-se, portanto, de pensar criticamente sobre a potência e a impotência da ideia da poesia em nossos tempos que correm «como loucos alucinados em busca do real perdido», nos termos de Badiou: *A la recherche duré el perdu*.⁸ Esse real «tem sido utilizado essencialmente de maneira intimidante» (Badiou, 2017: 9), como ele afirma no início de sua intervenção, que conclui com a leitura do poema de Pasolini, a qual retomo em seguida.

Entre uma coisa e outra, entre o Trotsky de Leminski e o Pasolini de Badiou, gostaria de destacar ainda certa carta do poeta brasileiro ao seu arconte Régis Bonvicino,⁹ que oferece uma pista de sua posição digamos maiakovskiana, ou

seja, colocando toda a ênfase na *forma* revolucionária e enunciando-o como que aos gritos, ao estilo do poeta de longos bigodes e sem papas na língua:

Cedo me dei conta que a poesia não altera porra nenhuma do real histórico. Quem quer fazer da poesia bandeira de guerra ou tribuna, errou de profissão e escolheu o instrumento inadequado. Não que a poesia não possa brotar do político ou do social mais explícitos. Pode. E até acho que deve, num país como este. Mas que pinte no modo específico da poesia, no ser da linguagem. (Leminski e Bonvicino, 1999:196)

Guardemos esses adequados improprios, e a oposição que propõe entre o «real histórico» e o que poderíamos chamar de «verdade poética» – as quais Badiou busca fundir de algum modo – para então procurar pensar os discursos e contradiscursos gerados pela atividade barrocodélica leminskiana (como a chamou Haroldo de Campos) durante os anos de ditadura cívico-militar e no início da assim chamada «redemocratização». Com os epítetos de monge, mártir, charlatão, revolucionário, «cachorro-louco» ou «kamiquase» (os dois últimos auto-atribuídos), o poeta de *Dis-*

⁸ Lemos o texto na versão brasileira de Fernando Scheibe (Belo Horizonte: Autêntica, 2017).

⁹ O poeta Régis Bonvicino publicou duas versões das cartas-poemas que recebeu entre 1976 e 1981 de Leminski: *Uma carta uma brasa através* (São Paulo: Iluminuras, 1992) e *Enviem meu dicionário. Cartas e alguma crítica* (São Paulo: Editora 34, 1999).

traídos venceremos encarnou um tipo de radicalidade intelectual juvenil característica dos anos 70. Esta radicalidade jovem, vale repetir, não sobreviveria além da década de 80, mas deixaria consideráveis rastros: é a legião de gente que (como em meu caso), pagou o preço de *Toda poesia* de Leminski para transformá-la em *best-seller* nesse lugar raro que é o da poesia neste país. E que lugar poderia ser este? Pergunta que se pode desdobrar em algumas outras: Como leremos a poesia do velho Leminski (morto há quase trinta anos) nesses tempos anti-modernos? Que armas ele ainda oferece aos seus múltiplos leitores, se é que o faz? Qual seria o seu ponto de impossível (para antecipar outra expressão de Badiou)?

No prólogo incidental em cinco linhas do livro póstumo *O ex-estranho* (1996), Paulo Leminski escreveu: «Este livro de poemas, que ia se chamar *O ex-estranho*, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *notbelonging*, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso cifra-se, talvez, sua única modernidade» (Leminski, 2013: 327). As armas do poeta-que-pensa, vale dizer, do poeta neo-vanguardista e modernizante oriundo da «província

medieval» de Curitiba, com sua «mística imigrante do trabalho» e sua famosa falta de sol, são por um lado de linhagem trotskista e «Libelu» – de que o ensaio biográfico sobre Trotsky e os poemas dedicados ao líder soviético no México e ao grupo Liberdade e Luta, representante da esquerda universitária trotskista brasileira,¹⁰ são as amostras mais visíveis – e por outro lado de linhagem católica, de que dão testemunho a formação de Leminski em colégios jesuítas e por um ano no Mosteiro de São Bento em São Paulo, além de poemas como por exemplo «amar: armas debaixo do altar», incluído em *O ex-estranho* e dedicado a Frei Betto e Leonardo Boff, ambos teólogos da libertação. A geração dos poetas ditos marginais, aliás, como notou Flora Süssekind, tem «odor de santidade»: Ana Cristina César, Cacaso, Leminski passeiam entre anjos em vários poemas; e particularmente Leminski encarna a paixão segundo a revolução não apenas soviética mas cristã, como mostra Süssekind no ensaio «Hagiografias» (2007), no qual percorre vida e obra do poeta curitibano com forte acento na herança religiosa do ex-seminarista e judoca da Cruz do Pilarzinho.¹¹

10 Muitos líderes da Libelu se tornaram jornalistas e líderes políticos proeminentes no país.

11 Nome do bairro em que manteve com a mulher e também poeta Alice Ruiz uma espécie de comunidade ao mesmo tempo intelectual e hippie que atraiu gente de todas as idades da própria cidade, além de célebres forasteiros como Wally Salomão, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil. Também é conhecido que o poeta praticou artes marciais e era faixa preta de judô.

No ensaio *Entre percurso e vanguarda*, dedicado ao poeta curitibano, Manuel Ricardo de Lima, por sua vez, colocava o acento sobretudo em um ponto: na «paixão segundo a revolução», como reza o título do livro dedicado a Trotsky, isto é, no fascínio de Leminski pelas propostas de transformação que o intelectual e líder revolucionário russo encarnava, tendo também, como já observamos, grande sensibilidade artística (o que o teria levado à derrota diante de Stalin, segundo sugere o poeta). Na sua leitura do «poema mexicano», o crítico acentuava particularmente a exposição aberta desse fascínio pelo líder soviético no poema, aspecto que leria no entanto de forma essencialmente otimista e pacificadora e, conseqüentemente, de forma redutora:

Este poema determina a importância do ideólogo e do revolucionário [Trotsky], do fascínio causado em Paulo Leminski por suas propostas de transformação; o ideal de liberdade, igualdade, justiça, direitos. Esquecer os fatídicos e sangrentos dias de guerra civil, de mortos, de sangue, de luta armada, para conseguir ostentar minimamente o que deve ser projeto de uma vida: condições de sobrevivência saudável, tranquilidade, paz, ao lado de quem se ama. Este é o poema de Leminski para Trotsky e sua esposa, Natalia. Todo o poema é uma perspectiva de esperança, de serenidade. A repetição da ideia «como em petrogrado aquele dia» é distinção de calma: o silên-

cio, a nudez, o sono, o sonho, os dias tendo seus percursos os mais normais possíveis. (Lima, 2000:45-46)

Mas a suposta perspectiva de esperança e de serenidade exaltada no poema sugere, a meu ver, antes a morte que a vida, ou a fantasmagoria de vidas vertiginosas abreviadas pela busca desse real perdido – no caso, o real perdido da revolução soviética porque, como diz o primeiro verso da última estrofe, «nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia» (o dia da revolução que acaba de completar cem anos em 2017), marcando com o «nunca» uma nítida diferença em relação às repetições anteriores de «como em petrogrado aquele dia». Profundamente melancólico, o poema de Paulo Leminski está deliberadamente distante, no entanto, da experiência que León, Natália e família viveram no bairro de Coyoacán na Cidade do México, antes mencionada. E também está distante em relação à forma daquele poema, igualmente escrito em tercetos mas muito mais longo e narrativo, de Pier Paolo Pasolini, «As cinzas de Gramsci» (1954). O poema de Leminski, no entanto, se assemelha no tom melancólico e na nota ideológica ao do escritor e cineasta italiano em sua formidável visão do espetáculo do exílio e da miséria, capitalista e europeia, na Itália.

De modo algo surpreendente, mas coerente com suas conclusões, Alain Badioulerá «As cinzas de Gramsci» contra

a melancolia de Pasolini, em nome de uma dialética afirmativa – que «deve fazer parte do estilo dos comunistas por vir, que permitirá renunciar às destruições históricas» – e em pleno gozo de uma «paixão alegre» (Badiou, 2015:60-61). É digno de destaque que o filósofo conclua a sua conferência realizada em 2015 com estas duas palavras, ou seja, com uma «paixão alegre», diferindo nesse ponto de Pasolini, para então culminar num *gran-finale* anticlimático mas arduamente desenhado, do alto de seus 80 anos de filosofia e militância política contra o capitalismo global. Vejamos brevemente como e por que meios Badiou chegou nesse ponto de uma reflexão dedicada ao real como o impossível da História, que supõe a exclusão daquele real intimidante do capitalismo que vivemos como cárcere aparentemente inviolável, agora, e mais uma vez, com o retorno de práticas recalçadas de fascismo. Neste percurso em torno de uma certa concepção do real – tributária da psicanálise lacaniana, o que não é o caso da concepção de Leminski, embora ambas se encontrem em sua ênfase no «ser da linguagem» –, o filósofo põe de imediato sobre a mesa o que seria o oposto absoluto do capitalismo, o comunismo por vir, o comunismo conforme teorizado por Karl Marx, em que a igualdade – este «ponto de impossível» do sistema capitalista – seria encaminhada através da extinção do Estado. Ou seja, o comunismo visto como «único

processo existente de exposição efetiva do real do capitalismo», mediante a eliminação completa da propriedade privada (Badiou, 2015:34). Apontando para os discursos midiáticos e o imaginário de uma suposta democracia em geral, ele afirma: «O poder de intimidação do uso da palavra 'real' vai levantar precisamente o “concreto” como bandeira. Vai se opor à mania idealizadora que costuma ser chamada hoje de utopia criminosa, ideologia desastrosa, devaneio arcaico». Tal concreto tem o *modus* da economia de mercado cujo discurso «se apresenta como o fiador do real» (Badiou:9-10), cujo semblante é a democracia, a falsa democracia, a «democracia imaginária», em que também estamos imersos, e de forma particularmente escancarada, em nossos países latino-americanos, com alguns excepcionais e problemáticos focos de resistência. Mas, como o real, segundo o filósofo propõe, sempre com muita convicção, «avança mascarado» e «é preciso desmascará-lo». Afinal, ele se pergunta, na esteira de Jacques Lacan, «o que há de mais real que a morte?», para logo propor os seguintes enunciados fundamentais em sua singular fusão de psicanálise e marxismo, de origens althusserianas e telquelianas: «Todo acesso ao real é também sua divisão»; «Todo acesso ao real o fere, através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo» (23, 24 e 28).

Diante disto, e mesmo com reservas em relação a sua tendência de analisar o poema em suas supostas funções e intenções, a beleza desta intervenção de Alain Badiou reside na eleição da arte e também da matemática como formas de políticas de pensar e, mais do que isso, «declarar que o impossível existe», a fim de buscar o acesso e mesmo a conquista do real. Pois o filósofo não hesita em afirmar, como o militante marxista e maoísta que foi nos anos 60 e 70: «O acesso ao real do capitalismo é a afirmação da igualdade, é decidir, declarar que a igualdade é possível, e fazê-la existir tanto quanto se possa por meio da ação, da organização, da conquista de lugares novos, da propaganda, da construção em circunstâncias díspares de pensamentos novos, da insurreição e da guerra se preciso for» (32 e 36). Afirmações como esta soam no presente mais problemáticas e contraditórias do que nunca, mas não custa lembrar que poetas como o brasileiro e o italiano encarnaram profundamente em seus corpos e em sua arte o signo da contradição.

Com a finalidade, portanto de esgarçar a ideia de igualdade, de conquistar e construir lugares e pensamentos novos, o filósofo começa a problematizar o conceito de real através da peça *O doente imaginário* (1673) de Molière, destacando que o dramaturgo e ator veio a morrer durante uma encenação de sua própria peça de teatro. A partir desse questionamento do conceito de real, Badiou mergulha em

«As cinzas de Gramsci» observando que o autor desse grande poema era dotado de um «pensamento violento» e de um «desejo ilimitado» (o que também podemos atribuir a Paulo Leminski), sendo que desse modo sua poesia se aproximava «do ponto de impossível do mundo». Pois é justo nesse ponto da leitura do poema de Pasolini que o filósofo pode, finalmente, enunciar a sua grande questão – vale dizer, a grande questão do poema, do poeta e também do filósofo em sua leitura: «o que é o real da História». Propõe então Badiou: «Tal vez estejamos no ponto em que a história, tal como a conhecemos e praticamos, vai se dividir diante da prova de seu real, e assim se desfazer. Poder ser que a História – nossa história, a que sabemos contar – vá se abrir como a terra faz nos grandes sismos» (37-38).

Um dos elementos fundamentais para essa abertura, segundo ele, seria precisamente a poesia, «porque todo grande poema é o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real. Um poema extorque à língua um ponto real de impossível de dizer». É quando ele convida o seu ouvinte/leitor a entrar no cemitério dos não católicos de Roma, ou seja, o cemitério dos rejeitados no solo dito sagrado por serem ateus, através do poema de Pasolini. Nele está enterrado – perto de Shelley, citado no poema – este que foi um dos fundadores do Partido Comunista Italiano, o autor dos *Cadernos do Cárcere* que passou boa parte da vida

nas prisões fascistas, uma vez que «o real da revolução proletária», afirma o filósofo, «desapareceu» (40-41-42).

Em Pier Paolo Pasolini destaca-se na conferência «a paixão desesperada de estar no mundo» e a «paixão pelo real», que seria característica do século XX e que Paulo Leminski reafirmaria com intensidade à sua maneira. Porque, para Badiou, lendo Pasolini, o mundo do entretenimento é aquilo que está «a salvo do real» (43-44), o que, segundo o filósofo, «As cinzas de Gramsci» formalizariam em poema. Naquele momento de pós-guerra e de censura política, o poeta que chora sobre as cinzas de Gramsci não vê esperança além da mera sobrevivência que substitui o que seria propriamente a vida. Este caráter agônico se manifesta evidentemente de outro modo na geração do poeta brasileiro, que sobrevive aos anos 70 e inclui o entretenimento como parte importante de sua agenda estética. No entanto, unindo essas distintas melancolias poéticas, de fundo romântico, em nossos dias, em que o sistema chamado democrático se tornou claramente pouco democrático

e amplamente corrupto, penso que seria importante nos perguntarmos, com Badiou: «em que momento vivemos? qual é o nosso lugar histórico?». Em sua descrição, «severa mas justa», «o mundo ocidental da 'democracia' – das classes médias, da vida tranquila e contente, da sobrevivência na diversão, da ausência deliberada de qualquer real – seria apenas um momento raso da historicidade, entre alguma coisa que já era e algo que vai nascer, e, no fim das contas, é essa a razão pela qual este mundo 'se arrasta na penumbra para encontrar praças vazias'», conforme o verso de Pasolini citado pelo filósofo (49-50).

Alain Badiou relembra, portanto, que já em 1954 Pasolini nos falava da morte da paixão pelo real, porque «para ser um bom comprador, é preciso ter renunciado a tudo. A tudo o que é real». Seria preciso afirmar, seguindo a proposta deste trabalho, que Leminski, como Pasolini, mantiveram sempre essa paixão «por fazer com que o impossível exista» (51-53), assim como os seus heróis do século XX, entre políticos e artistas. Estes cujas cinzas tratei de remexer brevemente nestas linhas.

Referências bibliográficas

- BADIOU, A. (2017). *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica.
- LEMINSKI, P. (1975). *Catatau*. Curitiba: Grafipar.
- — (2006). *Leminskiana. Antología variada*. Org. e trad. Mario Cámara. Buenos: Corregidor.

- — (2012). *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp.
- — (2013). *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- — (2014a). *Vida*. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1990; 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- — (2014b). *Catatau*. Trad. Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Descierto Editorial.
- — *Vida. Cruz e Souza/Bashô/Jesús/Trotsky*. (2015). Trad. Joaquín Correa. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- LEMINSKI, P. E BONVICINO, R. (1992). *Uma carta uma brasa através*. São Paulo: Iluminuras.
- — (1999). *Enviem meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34.
- LIMA, M.R. DE (2002). *Entre percurso e vanguarda. Alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume.
- PASOLINI, P.P. *As cinzas de Gramsci*. Trad. Alexandre Pilati. Disponível em: <https://www.alexandrepilati.com/single-post/2017/07/19/As-cinzas-de-Gramsci—Pier-Paolo-Pasolini>
- SÜSSEKIND, F. (2007). Hagiografias. In Garramuño, F.; Aguilar, G.; Di Leone, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ZUMTHOR, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.