

HAGIOGRAFIAS

“Existe uma caprichosa correlação entre as biografias das gerações e a marcha da história”.
[*Roman Jakobson*]

Talvez caiba uma observação sobre o título deste ensaio. Pois se o objeto fundamental de reflexão aqui é a obra de Paulo Leminski, em particular as diversas formas hagiográficas que foram trabalhadas por ele, tantos santos e referências sacras podem conduzir ao mesmo tempo a uma indagação sobre o exercício contemporâneo da crítica de cultura no Brasil. Não se trata, porém, de observação que diga respeito exclusivamente à cultura literária. Ao contrário, procurando detectar essas hagiografias num campo mais vasto, não é difícil, pensando, sobretudo, no panorama cultural recente, encontrá-las em diversas outras áreas.

Na crítica contemporânea de música popular, por exemplo. No modo como tem tratado, em especial, Chico Science, Cazuza, Cássia Eller, Renato Russo, convertidos, em geral, em quase mártires. Uma conversão que pode chegar por vezes a resultados

reconfortantes como a ressurreição, quase trinta anos depois, de um grupo musical com formação quase idêntica à original. Foi o que aconteceu com Os Mutantes em 2006, que, ressurectos, apareceram, como numa espécie de fantasmagoria sonora, tocando o repertório dos seus discos do tempo da Tropicália. Passando ao terreno das artes visuais, alguns de seus objetos de santificação são também de fácil detecção. Como Jorge Guinle Filho, Márcia X e Leonilson, na geração de artistas que se afirmou nos anos 1980. Na vida teatral brasileira, há, igualmente, um lamento persistente pela atriz Isabel Ribeiro, pelos atores Chiquinho Brandão e Felipe Pinheiro, pelo ator, performer e professor Luiz Roberto Galizia e pelos encenadores Márcio Vianna e Luiz Antônio Martinez Corrêa, para ficar em alguns exemplos apenas. Nada, porém, que alcance o grau de mitificação que envolve os mortos da área de música popular. Também no campo cinematográfico, há algo semelhante quando o luto pela morte prematura de Glauber Rocha, Leon Hirszman ou Joaquim Pedro de Andrade, lembrando três nomes de importância incontestável, se transforma em barreira analítica. O mesmo acontecendo, no domínio das artes plásticas, com muito do que se tem escrito sobre Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Ou em tentativas anacronizantes de recriação tal qual, fora de contexto, de obras, proposições ou formas de interação sugeridas pelo trabalho dos dois.

Privilegiei de propósito exemplos de vida breve, mortes prematuras, por vezes trágicas, pois este costuma ser fator preponderante nesses processos de canonização. O que se torna particularmente evidente quando se observa a fortuna crítica de escritores como Mário Faustino, Torquato Neto, Ana Cristina Cesar, Antônio

Carlos de Brito (Cacaso), Paulo Leminski ou Caio Fernando Abreu. Não é perceptível somente uma dominância biográfica na bibliografia referente a esses autores. Há a construção freqüente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade (lembre-se a ligação telefônica errada, sempre citada, na qual uma vidente teria previsto a morte de Faustino). Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial. O que é no mínimo desconfortável. E pode por vezes sugerir a reação inversa - a desconfiança de que só pode haver algo errado aí. O que é que permite a eles serem vistos como tão exemplares? Ainda mais quando se percebe que já há mais de uma geração de críticos ocupados na construção dessas hagiografias (precocemente nostálgicas) do tempo presente ou do passado recente. Pois se o processo de canonização foi iniciado pelos contemporâneos imediatos desses autores, ele seria reforçado significativamente por uma parcela dos que vieram depois. O altar parecendo tomar, para os mais novos, o lugar de projetos próprios, de “motivos para quê” mais definidos. Leminski tinha o seu “anjo da vanguarda”, Cacaso retrabalhava, com a atenção voltada para o cotidiano em tempos de ditadura, o lirismo de Bandeira e o humor do poema-minuto modernista, Ana Cristina enformou essas tensões entre expressividade e rigor em micro-enredos, ficções biográficas e numa poesia-em-vozes, de ritmo e foco

intencionalmente deambulatórios. Diante da situação hodierna de retorno estético ao poema-bem-feito, a um uso acrítico da métrica (lembre-se o dito oposto de Leminski: “O ritmo, não o metro”), a uma compreensão da poesia como demonstração de habilidade artesanal, não é de estranhar o recurso a esses mitos recentes como forma de resistência a uma atrofia de perspectivas. Uma resistência que, no entanto, não pode deixar de perder poder de fogo ao assumir aspecto estritamente hagiolátrico.

À santificação ou execração da geração de 1970 se sucederiam outras. E mesmo o presente mais imediato passou a ter hagiógrafos à disposição. Não há pré-requisitos unânimes agora, porém. Podem ser privilegiados traços estilísticos, comportamentais, regionais, políticos. Formas diversas de vitimização costumam interessar. Qualquer que seja ela, aliás, o importante é que o crítico se torne o *garçon d’honneur* de certo autor ou do grupo a que este se acha vinculado. Desde que caiba a este crítico a função de sumo sacerdote desse culto. De guardião de obras já reconhecidas a descobridor de talentos, de editor todo-poderoso a decifrador conclusivo das referências e dos significados mais secretos do texto que estiver em pauta. Mesmo que para isso deva abandonar de vez a crítica, tornando-se o divulgador de um autor individual (vivo ou morto), de uma inteira região, uma tendência, um lugar social, um grupo editorial ou uma faixa geracional ou migratória específica.

QUESTÃO DE HORA E LUGAR

Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski e Cacaso, com todas as suas diferenças, se tornariam exemplares em meio às

legendas áureas dos anos 1970. Uma verdadeira Santíssima Trindade. Internamente conflitante, porém. Basta lembrar do lamento de Leminski, depois de abandonar, de repente, um debate sobre poesia promovido pela revista *Isto é*, no qual, dentre outros escritores, estava presente Cacaso. Além de reclamar do “baixo nível da discussão” e bater em retirada, ainda acrescentaria depois, com endereço certo: “Nenhum lance de dados abolirá o Cacaso”¹. A morte, no entanto, parece tê-los auratizado e transformado (com diferentes graus de adoração, porém) em objeto de culto. Desse modo, talvez se pudesse transferir para o trio díspar a indagação de Roman Jakobson, depois do suicídio do poeta, sobre Maiakóvski: “Como escrever sobre sua poesia agora, quando a tônica já não é mais o ritmo, mas a morte do poeta, quando (...) a “tristeza aguda” não quer mais se transformar em “dor clara e consciente”?”²

Às vezes, contudo, nem se precisa de um desaparecimento trágico para chegar à canonização. As exigências para uma rápida santificação literária têm deixado de lado, nas últimas décadas, a experiência do luto e a lista de autores de classe média mortos antes do tempo. A auréola vem passando para autores cuja pobreza, exclusão social ou vinculação a espaço periférico justifique a priori tal operação. E produza, no mesmo processo, uma certidão pública de reconhecimento do agente intelectual de sua canonização. Mudam os santos, mantêm-se, porém, lógica hagiográfica semelhante. E de efeito duplo: a santificação e a “tristeza aguda” de um são garantia de alcance para a voz do outro, do hagiólogo.

Quanto a Antônio Carlos de Brito, sua morte precoce, em 1987, foi de causa natural, um infarto do miocárdio.

O que não barrou a nota quase hagiográfica nos textos de balanço de sua atuação. “Que anjos e pedrarias/ para erguer um altar?”³, se poderia perguntar ecoando o poeta no seu “Madrigal para Cecília Meireles”. Lembre-se, nessa linha, no *Jornal do Brasil*, para ficar em comentários muito citados, o obituário assinado por Wilson Coutinho, texto significativamente intitulado “O som de um anjo”: “Aos 43 anos, Cacaso conservava o rosto juvenil, redondo, mantendo ainda os cabelos longos, a barba por fazer e as sandálias de couro”⁴. Descrição cuja ênfase no despojamento de cunho angelical, na figura meio franciscana e num aspecto juvenil, atemporal, encontraria correspondência crítica em “Pensando em Cacaso”⁵, nota de Roberto Schwarz publicada na revista *Novos Estudos Cebrap* n. 22, de outubro de 1988, na qual chama a atenção, dentre outros aspectos, para as sandálias usadas com meias, os óculos de John Lennon, a sacola de couro, o paletó sobre camiseta, portados regularmente pelo poeta, que vão se associando, ao longo do texto, a um forte apego à infância (“a vida pra sempre colecionada no álbum de figurinhas”), a “certa informalidade de menino” e a um desejo persistente de “liberdade de espírito”.

Prefigurações dessa angelografia já se acham disseminadas em momentos diversos da obra poética de Cacaso, nas quais ecoam tanto o anjo torto drummondiano quantos os muitos anjos de Manuel Bandeira. E isso já desde os poemas dos anos 1960, alguns anteriores até ao seu primeiro livro. Como “Confidência a Vila Rica”, de 1963: “Vou ser um anjo de gravata / num dia de quarta feira”. Em “Banquete”, de 1966, texto incluído em *A palavra cerzida*, há o seguinte trecho: “(...) Um anjo me atravessa: sou Deus / e me reparto / na gravidade desta mesa: // Meus dias cegos

no tempo”. Em “Poemas brancos”, da mesma época, o anjo, dotado de poderes verdadeiramente demoníacos, se mostraria capaz de transportar, de fato, o sujeito de volta ao passado: “Ó anjo anunciador, levai-me ao passado / onde desmancharei a vida futura, onde serei sinistro como / o coito / dos girassóis”.

Em “Cinema mudo”, do livro *Grupo escolar*, já do começo da década de 1970, há, dentro do poema, um pequeníssimo auto-retrato do poeta como querubim: “Livre na sua memória escolho a forma / que mais me convém: querubim / gaivotas blindadas / suave o tempo suspende a engrenagem”. Angelização recorrente que seria convertida, numa de suas letras mais conhecidas, em eixo exemplar para a exposição da lógica dual, da oposição entre dentro e fora, passado e presente, que parecem acompanhar essas autofigurações e a constituição da perspectiva lírica em seus poemas. Cito, então, apenas para rememoração, um trecho da canção “Dentro de mim mora um anjo”, parceria de Cacaso com Suely Costa: “(...) Dentro de mim mora um anjo / montado sobre um cavalo / que ele sangra de espora / ele é meu lado de dentro / eu sou seu lado de fora / Quem me vê assim cantando / não sabe nada de mim (...)”.

As aparições de anjos podem por vezes ganhar, em sua obra, aspecto francamente brincalhão. Como muitas das referências prosaizadoras do poeta a aspectos da cultura religiosa. Para mencionar apenas algumas delas, dentre as que já se encontram expressas em títulos de poemas, lembre-se de “Santa Ceia”, “Juízo Final”, “A palavra do Senhor”, “Dente por dente”, “Arca de Noé”, “Vacas magras”. Mas há outras manipulações, mais alegorizantes, dessa religiosidade. É o que acontece em “Jogos florais I”,

onde um milagre de Cristo é acoplado ao desenvolvimentismo e ao “milagre econômico” do período militar. Aí a água nem chega a virar vinho, já passando direto ao vinagre. O novo milagre, queimando etapas, ainda mostra poder transformador. Nele, porém, a mudança é para pior: “Ficou moderno o Brasil / ficou moderno o milagre: / a água já não vira vinho, / vira direto vinagre”.⁶

Por vezes a politização é praticamente instantânea. Vide “Obra aberta”: “Quando eu era criancinha / O anjo bom me protegia / Contra os golpes de ar. / Como conviver agora com / Os golpes? Militar?”. Neste caso, a referência ao anjo se faz presente apenas para que se restrinja de imediato a sua capacidade de proteção. Pois, se eficazes contra os golpes de ar, agora que se trata de outro tipo de golpe, de um golpe militar, parecem ficar sem função. E, em vez de escudos de proteção, sugere-se, via homofonia, a hipótese de um confronto direto: de alguma forma de militância. Resposta diversa, intencionalmente nada heróica, daria Paulo Leminski numa de suas “ideolágrimas”: “casa com cachorro brabo / meu anjo da guarda / abana o rabo”. É interessante registrar, porém, que, com maior ou menor auto-ironia, via cooptação (“abana o rabo”) ou potencial resistência (“Militar?”), essa angelização aponta nos dois casos, sem maiores disfarces, para os impasses da vida cultural no contexto brasileiro do período dos governos militares. Quase como se não fosse mesmo possível existir intelectualmente naquele momento sem, de algum modo, incorporar modelos hagiográficos, sem uma simpatia explícita pelos mártires e santos, pelas experiências corporais dolorosas, a ponto de se mostrarem por vezes imperiosas as invasões de

monstros e anjos nas obras, além de recorrentes as figurações sacras ou martirológicas do artista.

Não é à toa, então, diante dessa situação de impotência (golpes, cachorros brabos), que se passe de um anjo bom, agora inútil, a um outro, maligno, ameaçador. “Um diabo habita o branco do olho da página”, avisa-se em “Sortes e cortes”, de Paulo Leminski. “Ainda hoje confio na chegada do capeta”, anuncia-se no último verso de “Desencontro marcado”, de Cacaso, texto já dos anos 1980, sobre uma visita satânica aguardada e temida por uma “consciência infantil” tão cheia de culpas que parecia “tocar trombeta” na escuridão. Já numa canção como “Se porém fosse portanto”, parceria de Cacaso com Francis Hime, o tom sacro se ameniza e um santo vai puxando outro, numa cadeia de impossíveis “se”: “se pudim fosse polenta / se São Bento fosse santo / dona Benta fosse benta / e o capeta sacrossanto / se a dezena fosse um cento / se cutia fosse anta / se São Bento fosse bento / e dona Benta fosse santa”. E há, ainda, o “São Tancredo” do lamento em homenagem a Tancredo Neves, cuja morte, sem chegar a ser empossado o primeiro presidente civil do país desde o Golpe de 1964, provocaria imensa comoção, e uma sucessão de elegias fúnebres de todo tipo.

“Um Presidente Doutor / Nosso Doutor Presidente / Seu dia consagrador / É dia de grande ausente”, conta o poema “Presidente” de Cacaso. Nele o poeta se exercita como hagiógrafo e transforma o “Tancredo Tancredinho Tancredão”, do começo do lamento fúnebre, no “São Tancredo/ De São João”. Exercício que, com contornos menos grandiosos, estaria presente no poema sobre a morte de Renato Landim (“Uma desgraça pelada/ um toque de serafim?”), incluído em *Mar de Mineiro*, de 1982, e na canção “Surdina”, feita em parceria com

Maurício Tapajós. Nela há um canto funéreo, em forma de lista, que vai do pianista Francisco Tenório Jr., desaparecido na Argentina em 1976, a Elis Regina, morta em 1982, Vinícius de Moraes, morto em 1980, Clara Nunes e Ana Cristina Cesar, as duas últimas falecidas em 1983, cabendo aí à morte reunir “a melhor prata da casa / o ouro melhor da mina”, e afinar “o coro que desafina”.

“Se desse tempo eu falava / do salto da Ana Cristina”: é assim que se encerra “Surdina”, incluindo na lista lutuosa o suicídio da poeta. E sublinhando, assim sem falar, essa morte. A morte sublinhando, por sua vez, a “melhor prata”, o “melhor ouro”. O que parece prefigurar o sentido de boa parte das leituras estritamente biográficas da obra de Ana Cristina Cesar, nas quais a morte prematura vira critério valorativo e se projeta sobre seus mais ínfimos aspectos, quase pré-determinando uma linha lutuosa de apreciação. Talvez valesse a pena verificar, nesse sentido, quantos dos artigos e das teses sobre a sua poesia contêm suicídio, salto, melancolia, paixão, morte ou expressões semelhantes já no título, indicando inequívoca preferência por uma patologização temática.

Pois no caso da morte de Leminski e Ana Cristina, houve (de modo distinto, é claro) intencionalidade. Houve o suicídio de Ana, em 1983, e a morte de Leminski, por cirrose hepática, em 1989, apressada por sua dificuldade em manter a abstinência alcoólica. Escolhas que, de fato, ajudaram a referendar certo martirologio como modo favorito de leitura da vida e da obra dos dois. Uma dor mais secreta, no caso de Ana. E uma agonia pública, no de Leminski. Apesar de um texto como “Malditos, marginais, hereges”, por exemplo, funcionar como recusa

antecipada desse tipo de hagiografia por parte de Ana Cristina Cesar, sua morte voluntária seria invocada, de modo recorrente, como chave oposta e preferencial de leitura. “As dádivas dos anjos são inaproveitáveis: / Os anjos não compreendem os homens”, lê-se na versão da *Lira dos Cinquenta Anos* de “Belo Belo”, de Bandeira, poema particularmente caro à poeta (vide “21 de fevereiro” em *A teus pés*). E, no entanto, uma angelolatria vigorosa acompanhou de perto a crescente repercussão post-mortem de sua obra. Não é sem ironia, aliás, com relação a esse gosto pronunciado pela perspectiva martirológica, que o título escolhido para a biografia da escritora publicada em 1996 por Ítalo Moriconi seria *O sangue de uma poeta*.

Ana Cristina Cesar não criou para si, fisicamente, como Cacaso, uma persona pública de aspecto tão regular, uma imago exemplar, atemporal, estudadamente franciscana, e, no entanto, tão presa à sua geração, quanto era a dele. Pois a visão hoje de qualquer retrato de Cacaso possibilita sua imediata remissão aos anos 1970. E, no entanto, não deixa de impressionar essa inalterabilidade, essa autototemização, ao longo de duas décadas. “Fictício retorno à simetria”? Com relação a Ana Cristina, basta observar as fotos mais divulgadas. Mudam o tipo de traje, de cabelo, às vezes mais curto, ou mais longo, os óculos de grau ora escuros, ora de aro fino, com lentes transparentes. Mesmo havendo, em meio à sua fortuna iconográfica, um número restrito de retratos privilegiados, e mesmo sendo possível datar os modelos dos óculos, a época de certas roupas, ou os cortes de cabelo, não é ao desejo de manutenção de uma auto-representação sempre idêntica que essas imagens parecem atender. Quanto às referências religiosas, na poesia de Ana

Cristina, também não se manifestam exclusivamente como ecos remotos de fantasias infantis ou de um país de formação predominantemente cristã. No seu caso, é importante lembrar a vinculação estreita de sua família, em especial do seu pai, à Igreja Presbiteriana e ao Movimento Ecumênico, e da própria poeta, quando menina, a atividades ligadas ao Instituto Metodista Bennett e à Comunidade Cristã de Ipanema, assim como a viagem de estudos, realizada por ela, em programa da juventude cristã, para a Richmond School for Girls, em Londres, em 1969. Não faltam, então, volta e meia, nos seus escritos, estocadas diretas direcionadas a essa presença religiosa tão forte em sua formação. É exemplar, nesse sentido, o “presépio anfíbio na privada”, do seu “Conto de Natal”. Assim como o poema “16 de junho”⁷, no qual gestos e sensações banais, olhos pintados de lilás, peitos empedrados, frio nos pés, se imbricam a expressões ligadas ao culto cristão, como “Amém, mamãe”, “Vinde, meninos, vinde a Jesus”, “Eu sou o caminho, a verdade, a vida”, “A Bíblia e o Hinário no colinho”, “A benção final amém”. Não faltam, igualmente, ao longo de sua obra breve, algumas figuras de anjos e santos e ênfases, aqui e ali, na dor física, na mortificação. Por vezes se divisa até mesmo um “Deus na Antecâmara”, como no poema com este título, de 1969.

Os anjos que irrompem nos seus poemas, no entanto, só muito raramente estão lá apenas como aparições ou ícones sacros. “No flanco do motor vinha um anjo encouraçado”, lê-se em “Atrás dos Olhos das Meninas Sérias”. Não é à toa que os nomeia, em geral, de acordo com alguma função determinada: “anjo que registra”, “anjo / que extermina / a dor”, “anjo da morte”. Fazendo questão de revelar, ainda, quando as

fontes angelográficas não são propriamente sagradas, como na referência (em poema de *A teus pés*) ao “Anjo Exterminador”, de Buñuel, ou (ainda em “Atrás dos Olhos das Meninas Sérias”) às “Charlie’s Angels” do seriado de televisão “As Panteras”.

Por vezes, contudo, anjos e santos se encontram exatamente onde seria de se esperar: em templos, catedrais. Como em “Protuberância”: “(...) Uma lâmpada queimada me contempla / Eu dentro do templo chuto o tempo / Uma palavra me delinea / VORAZ / E em breve a sombra se dilui, / Se perde o anjo”. Ou em “Encontro de Assombrar na Catedral”: “Frente a frente, derramando enfim todas as / palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que / não é mudez. / E não toma medo desta alta compadecida / passional, desta crueldade intensa de santa que te / toma as duas mãos”. No primeiro poema, mais do que no templo, é na indefinição que parecem habitar os anjos. Cabendo à palavra - voraz - a transformação de uma zona de sombra em sujeito. No segundo poema, ao contrário, é de um silêncio intenso, mas derramado, repleto de palavras, que surge a imagem da santa, e que se realiza a aproximação passional na catedral. O lugar e as figuras sacras parecendo, paradoxalmente, ressaltar o caráter físico desse encontro, e de um sujeito cuja presença (ávida, cruel) se define exatamente por formas diversas de intensidade.

E não é de estranhar que o traço característico dessa santa dentro da catedral seja especificamente a crueldade. “Os santos, claro, são cruéis”⁸, afirma Leminski, falando de Trotski. Pela “integridade do seu sacrifício”⁹, pela auto-entrega “para livrar outros da dor”¹⁰, pelo “resgate da dor”, como diz na biografia de

Bashô. Na poesia de Ana Cristina se não há tantas figurações do sujeito como anjo ou santo quanto em Cacaso ou Leminski, não faltam, porém, as sobreposições entre dor e criação, as imagens violentas, dolorosas que, em meio a ninharias, relatos pela metade, em meio a notações lacunares, breves, soltas, irrompem, às vezes de modo quase imperceptível, nos poemas.

“Eu penso / a dor visível do poema”, lê-se num texto dos anos 1970, incluído em *Inéditos e Dispersos*. O “corpo dói”, “dói a culpa intrusa”, “ai que outra dor súbita”, pois, por vezes, “é outra / outra a dor que dói”, e é com as “tetras da dor” que se amamenta nossa fome, é o “pulso que melhor souber sangrar” que se impõe em “Flores do Mais”. Bofetada de estalo, baque de fuzil, estilete pontiagudo, punhal, som de serras de afiar facas, fúria, farpas, garras afiadas, lâmina cortante, a faca nas costelas da aeromoça, degolar, atemorizar, ambulâncias, sirenes, pássaros que gemem, barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim, asas batendo freneticamente, caça, caça: há quase sempre alguma violência potencial plantada ali, tensionando de dentro os textos. Como “indicação seca do presente”, é claro. Mas também como meio de a palavra virar carne, matéria. Nem que para isso se tivesse que fletar abertamente com o agônico, e fazer de alguma forma de dor uma contraparte irônica da escrita. De uma “poética quebrada pelo meio”. Processo sintetizado belamente por Ana Cristina Cesar em texto bastante conhecido de *Cenas de abril* (1979): “olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo / e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas”.

“A crueldade é seu diadema”, diz uma das vozes em “Sexta-feira da Paixão”. É, sobretudo, no corpo do poema, porém, que essa crueldade, mais uma vez santa, deixaria sua marca. No esfacelamento - em falas, referências, inconclusões - do texto e de seu sujeito: “cacos sem peso”, “vidros soltos”, “dividir o corpo em heterônimos”. Na tensão entre, de um lado, registros do banal, diários, conversas, chás, postais, e, de outro, sugestões quase sempre meio imperceptíveis de imagens dolorosas e instrumentos ou ecos brutais. Apesar das altas compadecidas passionais que percorrem alguns textos, a imolação se opera na escrita, no lírico convertido em lição de anatomia, na auto-exposição esfacelada (aspas, quebras, travessões) da própria matéria, de suas vozes e deambulações.

Já os anjos, santos e demônios de Cacaso não atuam sobre a estrutura do poema. Mantêm-se coesos em sua concisão humorística, política ou nostálgica, funcionando as aparições como registro prosaico de um imaginário religioso popular, e possível indício de uma inversão, de uma resistência figural à demonização, pelos governos militares, de todo e qualquer esforço de resistência à época. Na obra de Leminski, essas trilhas hagiográficas exerceriam função mais abrangente, e atuariam como princípio ativo, todo-poderoso, no seu processo de composição e na constituição de sua identidade intelectual. Como em Ana Cristina Cesar e Cacaso, no entanto, há também, evidentemente, uma reapropriação interessada, política, de um imaginário devoto invocado à saciedade pelo empresariado, pela ala conservadora da Igreja católica e pela classe média que serviram de base de apoio e ratificação ao golpe

militar de 1964. Uma reapropriação que encontraria respaldo não só nas facções mais libertárias do pensamento religioso, mas, igualmente, nos relatos sobre a prática da tortura e os assassinatos envolvendo desaparecidos e presos políticos no país. Histórias cujos detalhes cruentos as aproximam indisfarçavelmente das lições contidas nas coletâneas hagiográficas, colocando martírios e santificações na ordem do dia.

O modo de a escrita literária, a produção artística e a hagiografias se associarem, nesse momento, não foi, porém, como já se observou aqui, sempre idêntico. Houve as compilações de testemunhos diretos de tortura, e os relatos de ações de resistência, houve as recriações ficcionais mais ou menos realistas de episódios similares, e os elogios genéricos à marginalidade (hagiografias heréticas), houve desarmes irônicos, iconoclastas, desse imaginário devoto, e houve enfrentamentos de outra ordem, nos quais o dado hagiológico converteu-se, por vezes, para além de condutas exemplares e martírios de domínio público, em parte capital da experiência artística. Lembrem-se, nessa linha, obras como o filme “Os Inconfidentes” (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, ou, nas artes visuais¹¹, as “Touças ensangüentadas”, de Arthur Barrio, de 1969, que lembravam pedaços de corpos embrulhados e desovados ao léu pelo espaço urbano, ou “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, de Cildo Meireles, na qual se ateava fogo a dez galinhas vivas amarradas a um poste, e encharcadas de gasolina, e se assistia a esse verdadeiro martírio durante a exposição “Do Corpo à Terra”, realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970. E seria este o contexto de um livro como o *Catatau*, de Leminski. É,

pois, em diálogo constante com hagiografias diversas que talvez se possa compreender não só o processo de composição do seu *travelling* monológico, do romance-idéia (como ele mesmo o definiu) no qual trabalhou durante quase nove anos, mas também das biografias que escreveu, durante os anos 1980, para a Editora Brasiliense, assim como a forma quase oracular de alguns de seu textos, sua autofiguração monástica freqüente, ou mesmo seu gosto pelo apostolado, por uma intensa exposição pública, mesmo quando a cirrose já se encontrava em estágio avançado.

“AI, AI, AI, COMO EU ERA CRISTO”

O primeiro esboço de livro escrito por Paulo Leminski foi, segundo conta Toninho Vaz na sua biografia do escritor, uma série de vidas de santos ligados à Ordem dos Beneditinos. Um exercício biográfico que, muitos anos mais tarde, seria retomado nos volumes escritos por ele para a coleção “Encanto Radical”, sobre Bashô, Jesus Cristo, Trotski e Cruz e Sousa. E que parece ter emprestado, igualmente, alguns modelos monásticos, no *Catatau*, para o isolamento de Cartésio no zoológico de Nassau e para sua luta, ao longo da narrativa, contra as visões hiperbólicas da natureza local e contra o monstro textual, o gênio maligno Occam, que invade e estala sua língua, desdobra e dramatiza internamente o seu monólogo.

Rascunhado num caderno escolar, quando cursava a terceira série ginásial no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, o primeiro exercício hagiográfico leminskiano começou com a vida de São Bento de Núrsia e foi, aos poucos, segundo Toninho Vaz,

abrangendo toda a “tradição secular dos beneditinos, sua história e seus personagens”. Mesmo depois de deixar o curso dos oblatos, onde ficou por pouco mais de um ano, já de volta a Curitiba, e matriculado num colégio dirigido por frades franciscanos, ele prosseguiria com o interesse pelas biografias devotas. É o que afirma em carta, de 1959, dirigida a Dom Clemente, o diretor do Colégio São Bento: “Procurei mais santos e vultos beneditinos para minha lista numa enciclopédia católica italiana”¹². Além dessas vidas exemplares, como atesta, ainda, a correspondência com D. Clemente, dedicou-se, por conta própria, em 1959 e 1960, à leitura das cartas de São Jerônimo, ao estudo da Sagrada Escritura e do Livro dos Salmos, do qual, desde o período que passara como interno em São Paulo, já tinha o hábito de saber trechos de cor. “Demonstrava preferência pelo de número 105, cujo versículo 34 faz um resumo do xodo, referindo-se especialmente às ‘nuvens de mosquitos e gafanhotos’”¹³, informa a biografia *O bandido que sabia latim*.

Aliás, antes até de se candidatar ao noviciado entre os beneditinos (para o qual logo perceberia não estar talhado), quando aluno semi-interno no Colégio dos Irmãos Maristas no Paraná, já demonstrara um comprometimento particular com os assuntos ligados à cultura religiosa. Foi lá que conheceu a obra de Padre Antônio Vieira, por exemplo. E que evidenciou tamanho empenho na leitura de escritos exemplares da tradição católica que logo sugeriram a ele que seguisse uma possível vocação eclesíástica. Se não chega a se adaptar, porém, ao cotidiano restritivo da ordem de São Bento, o que o levava até lá - o interesse pela vida

monástica - se manteria presente, de certo modo, ao longo de toda a sua vida. Como ele mesmo repetiria em diversas ocasiões: "Ainda me sinto um beneditino - e vai ser assim para sempre"¹⁴.

Houve forte influência de vários monges em sua vida, como assinalam seus escritos e testemunhos de contemporâneos. Ainda no São Bento, Dom João Mehlmann o auxiliaria no aprendizado do grego e do latim, nas leituras de autores clássicos, nos estudos de mitologia e do canto gregoriano. Era com o beneditino, também, segundo o ex-colega Sinval Leão, que Leminski "discutia os primeiros sábios da Igreja"¹⁵, conversas e leituras que ecoam aqui e ali em alguns textos e nas escolhas formais e imagéticas do escritor. No correr dos anos, elegeria, agora à distância, outros monges e teólogos como interlocutores.

Teve interesse, por exemplo, na vida e nos escritos de Thomas Merton, monge trapista e autor de livros de grande repercussão nos anos 1950 e 1960, pautados por uma visão ecumênica, pela preocupação em colocar o catolicismo em diálogo com as tradições hassídica, budista, hinduísta e islâmica, e cuja estreita ligação entre vida contemplativa e consciência do presente, cuja pregação contra o racismo, a opressão política, a guerra do Vietnã, contra o uso de armas atômicas e o militarismo de modo geral, levariam cristãos conservadores e ultranacionalistas norte-americanos a condenarem suas obras e o serviço de inteligência do seu país a tê-lo sob constante observação. O privilégio por Merton do vivido, das formas autobiográficas de escrita não poderia, aliás, deixar de interessar a um escritor como Leminski, que chegou a declarar certa vez, numa entrevista a Cesar

Bond: “Não existe nenhuma experiência – das mais íntimas, eróticas, emocionais – que eu não tenha transformado em poemas e tornado pública através da literatura”¹⁶.

No Brasil, muitas das obras de Merton se acham traduzidas, boa parte delas pela Irmã Maria Emmanuel de Souza e Silva, e, graças à influência de pensadores católicos como Alceu Amoroso Lima e Dom Basílio Penido (que foi abade do Mosteiro de Olinda), dentre outros, tiveram, além de forte repercussão laica, amplo trânsito no interior da Igreja Católica mais liberal e comprometida com mudanças sociais. Para Leminski, além das reflexões sobre a experiência da vida contemplativa, a solidão e o silêncio, parecem ter sido de particular relevância os escritos de Merton sobre os mestres zen e os místicos em geral, desde os primórdios do monaquismo cristão, passando pelos místicos ingleses, pelos ortodoxos russos, pelas comunidades shakers americanas. Certamente contribuindo também para esse interesse alguns dados conhecidos da trajetória pessoal mertoniana, seu desconforto com as hierarquias eclesiásticas, sua luta pelos direitos civis, a exposição pública constante de seus pontos de vista na grande imprensa, além do seu confesso envolvimento amoroso com uma enfermeira e da dependência alcoólica durante certo período de sua vida.

Se a aproximação da obra de Merton correspondeu, principalmente, ao interesse pelas filosofias e tradições místicas orientais, intensificado durante o período em que Leminski começa a praticar o judô, é curioso assinalar que os estudiosos que serviram de ponto de

partida nessas leituras sobre o zen-budismo tenham sido justamente dois religiosos de comportamento e repercussão bastante invulgares. Pois, além de Merton, o outro estudioso a cujos livros Leminski recorreu, em fins dos anos 1960, foi Alan Watts¹⁷, ex-clérigo da Igreja Episcopal, teólogo especializado em estudos comparativos entre zen-budismo, taoísmo, cristianismo e hinduísmo, além de conhecido por sua ênfase na rebelião da consciência, em ações contra-culturais, na relação entre sessões psicodélicas e experiência religiosa, por seus experimentos com drogas alucinógenas como o LSD, a mescalina, o DMT, e por sua aproximação com John Cage, Timothy Leary, e com os poetas Gary Snyder e Allen Ginsberg.

Como Thomas Merton, que, desde *A Montanha dos Sete Patamares*, de 1948, se tornaria um *best-seller* instantâneo, os livros, as palestras radiofônicas e a figura pública de Watts também teriam repercussão de massa. E ele se tornaria, de fato, um dos divulgadores mais conhecidos internacionalmente do zen-budismo e do taoísmo, num momento em que, como observaria Leminski em “O sonho acabou”, as “religiosidades orientais” eram “digeridas às pressas”¹⁸. Não poderia, no entanto, deixar de despertar interesse a leitura de alguém como Watts, misto de teólogo e guru, admirador do sábio taoísta Chuang Tzu (como ele), alcoólatra, aprendiz de artes marciais chinesas, vivendo ora num barco, ora numa cabana no alto da montanha.

O entusiasmo de Leminski por experiências monásticas não se limitaria, porém, a monges reais. E até mesmo o seriado de televisão dos anos 1970, “Kung Fu”, criado por Ed Spielman, com David Carradine e Philip Ahn, sobre um monge meio chinês, meio americano, Kwai

Chang Caine, “misto de ninja com iluminado”¹⁹, como relataria em carta ao irmão, comentada na biografia de Toninho Vaz. Mestre em artes marciais chinesas, adestrado para “dominar o medo, a dor e a dúvida”²⁰, Caine se vê forçado a deixar a China, depois de matar o sobrinho do Imperador, viajando, então, para a América, onde descobre ter um meio-irmão que passa a procurar enquanto é caçado simultaneamente por chineses e americanos. “O maior barato que eu já vi na tv”²¹, diria Leminski.

Ele via monges, aliás, até onde não havia. Em Yukio Mishima, por exemplo. No texto que acompanha a tradução de *Sol e aço*, o último livro do escritor japonês, Leminski o distingue do escriba, do *scholar* ocidental, “último descendente do monge beneditino, a meio caminho entre o céu e o texto”²², e o aproxima, via haraquiri, de outro tipo de experiência monástica. “Para essa morte-protesto, morte de mártir, morte de monge budista se queimando vivo no Vietnã, Mishima se preparou durante anos”²³, diz Leminski, detalhando, com cuidado, essa preparação para a morte: “treinando halteres, desenvolvendo os músculos, treinando artes marciais, desenvolvendo ao máximo suas potencialidades, enquanto matéria”²⁴. Pois, segundo o seu tradutor, para o escritor japonês, o suicídio ritual, “a auto-imolação”, seria “uma obra de arte, algo a ser preparado, saboreado por antecipação”, seria “a chave de ouro de uma vida, um clímax”²⁵, a superação da “contradição entre corpo e espírito”.

É curioso comparar o texto de 1985, sobre Mishima, com *Bashô: A lágrima do peixe*, perfil biográfico publicado por Leminski na Coleção “Encanto Radical”

dois anos antes. Nele não é o suicídio, mas o próprio samurai que se vê como “obra de arte”. “Em Bashô, não se pode esquecer a origem”, diz Leminski, “Um samurai. Uma obra de arte”²⁶. E estenderia a descrição: “ao mesmo tempo, um guerreiro e um idealista”, “um atleta, um místico, um artista”, treinado, na “severa disciplina de corpo e alma”, para o dever, para o sacrifício, para dar a vida “por um código de honra de classe”²⁷. Como aconteceu, de certo modo, com Mishima. No caso de Bashô, no entanto, a morte de seu senhor (com quem costumava se dedicar à poesia) e sua renúncia a continuar como samurai dariam a ele a possibilidade de escolher o próprio destino, dedicando-se, então, à prática zen e à prática poética, como monge budista e mestre peregrino de haikai. No que se aproximaria, segundo Leminski, de outros padres-poetas seiscentistas como ele: Góngora e Donne.

Mas Leminski iria mais longe em seu perfil. “Santa pessoa, esse Matsuó Bashô”²⁸, comenta. E, colocando lado a lado a disciplina, o sacrifício, o dever (do guerreiro) e o estado de iluminação (do monge e do poeta), passaria do esboço biográfico a uma reflexão sobre a experiência mística e a santidade. Começa, no entanto, seu elogio aos santos decretando paradoxalmente o fim da santidade, conceito anacrônico no Ocidente, a seu ver, desde o século XVIII, desde a burguesia iluminista, e cujo término seria selado com a afirmação da morte de Deus. Pois “se santos são aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência, Deus ou deuses”, se só neles “dá para ver os deuses”, e se estes estão mortos, então, não há mais lugar para

santos. Persiste, contudo, um problema, diz Leminski: “É que há santos. E sempre haverá. Santos artistas, santos poetas, santos atletas, santos marxistas, inclusive”²⁹.

Sugere, então, alguns dos traços que caracterizariam esses santos meio fora de esquadro na vida moderna: o ascetismo (tanto o do resgate budista da dor, quanto o da recusa da ordem atual das coisas, cultivada pelos cínicos gregos, por exemplo), a radicalidade, a entrega a um princípio, e o exagero (“herói do espírito, da idéia, do signo”³⁰). Daí a santidade em Bashô, “guerreiro, monge e poeta”, se apresentar, segundo seu breve biógrafo, sob a forma de uma “concisa extravagância”, “concentrando num lugar formal (as dezessete sílabas do haikai) toda a herança da cultura oriental”³¹.

É quase indisfarçável a intromissão de um auto-retrato leminskiano como santo em meio a essa lista de qualidades sacras. Santo poeta, santo atleta, como ele mesmo, judoca e poeta. Monge, como ele também quis ser ao se candidatar ao noviciado entre os beneditinos. Estóico – no rigor dos estudos, no “trabalho de formiga das letras treinando para o grande salto”³², como escreveria para Augusto de Campos. Asceta, como parece atestar o seu desleixo crescente com a aparência pessoal, com as roupas, os dentes, as unhas sujas, e o uso, qualquer que fosse a temperatura, de um casacão escuro e surrado.

Todo o seu ciclo de biografias, aliás, ajuda a figurar esse santo. Esses “quatro modos de como a vida pode se manifestar”, quatro modos de perceber “a grandeza da vida em todos esses momentos”, funcionando, na verdade, como uma espécie de teoria da santidade, de investigação sobre a autoria, sobre a criação artística,

entendida aí como radicalidade e extravagância, como devotamento e iluminação. Ao falar de Cruz e Souza, por exemplo, Leminski (ele mesmo descendente de negros e polacos) sublinharia o dilaceramento entre o fato de ser negro, “oriundo da raça-mão-de-obra” e de dispor do repertório branco “mais sofisticado da época”, entre um “destino de sofrimento e carência”³³ (que vê inscrito no nome do poeta simbolista e no de sua cidade de origem: “Cruz, Desterro”³⁴) e a produção, via poesia, via pensamento por imagens, de beleza e sentido. Ao final do livro, porém, o biógrafo não esqueceria de tirar a máscara (a dele e a do leitor), e, num epílogo mínimo, no qual a prosa beira a poesia, avisaria: “Perfeição só existe na integração / dissolução do sujeito no objeto. Na tradução do eu no outro. É por isso que você gostou tanto deste livro. Você, agora, sabe. Você, eu sou Cruz e Sousa”³⁵.

No livro sobre Trótski, a santidade receberia tratamento diverso, e envolveria, nesse caso, a “auto-entrega idealista a uma causa maior”. Canonização partilhada com outros “santos da Revolução”, outros “homens excepcionais”³⁶, “dedicados à mais difícil das tarefas” – “a transformação radical do ordenamento sócio-político-econômico de uma sociedade”³⁷. Com relação ao biografado, seriam ressaltadas a paixão e entrega à causa revolucionária e à crença na “revolução permanente”, uma grande habilidade oratória (“sua palavra era fogo e ordem, lógica e fonte de entusiasmo”³⁸), aliada a “vasta produção textual” (“tudo o que fazia, escrevia”), e a um “percurso errático”, dispersivo, segundo Leminski, por se tratar de um “homem de mil interesses”, e com grande capacidade de se auto-metamorfosear. Percurso marcado,

sobretudo, pelo enfrentamento por Trótski da dor da perda de todos os seus filhos, da clandestinidade, da expulsão do partido comunista, da derrota (para o stalinismo), do exílio (na Turquia, na França, na Noruega, no México). Daí o subtítulo da biografia leminskiana de Trótski ser *A paixão segundo a revolução*, anunciando que o relato é o de uma paixão, como a de Cristo, “uma paixão ligada não à intimidade e aos abismos da alma, mas ligada às exterioridades solares da história”.

Lembre-se que Leminski, como Trótski, perdeu também um filho. E que, como ele, apresentava, dentre outros aspectos comuns, uma multiplicidade de focos simultâneos de interesse, uma notável facilidade de expressão em público (ampliada pelo seu hábito de falar altíssimo), e uma produção prolífica, mesmo nas condições mais adversas. Produção que tinha, por sinal, na metamorfose um dos seus procedimentos mais característicos, literariamente falando. “Abaixo as metamorfoses desses bichos”³⁹, grita o Descartes do *Catatau*. Pois são incessantes os fluxos metamórficos de bichos e aparições, assim como as transformações verbais do livro. O modo mesmo de pensar a forma, em Leminski, envolvendo necessariamente a mudança, a transformação, a transitoriedade. O que encontraria tematização direta num livro como *Metaformose*, publicado apenas depois de sua morte, em 1994.

É inequívoca, pois, a projeção, em rastro rarefeito, de aspectos da sua vida na dos biografados. E da perspectiva hagiográfica adotada nessas “vidas” sobre a sua própria trajetória. Não que não haja de fato dados em comum. Não que esses dados não sejam relevantes na vida sob escrutínio. Mas não é à toa a ênfase, por vezes, em aspectos capazes de “traduzir um no outro”, o biógrafo no biografado.

Mesmo em *Jesus A.C.*, biografia publicada em 1984, faz escolhas curiosas. O biografado passa a ser “o signo-Jesus”, “subversor da ordem vigente, negador do elenco de valores de sua época e proponente de uma utopia”⁴⁰, e enfocado de acordo com um método lírico de leitura, por meio do qual se procura revelar “o poeta que Jesus, profeta, era”⁴¹. Ele é apresentado como um “lunático”, uma “espécie de ‘louco de Deus’, desfrutando das imunidades das crianças, dos muito velhos ou dos bobos da corte”⁴². E, ao mesmo tempo, como alguém que “ocupa um lugar muito especial na lista dos Cromwells, Robespierres, Dantons, Zapatas, Villas, Lênins, Trótskis, Maos, Castros, Guevaras, Ho-Chi-Mins, Samoras Machel”⁴³. Fisicamente, sugere-se a possibilidade de cabelos compridos, talvez roupa branca, compleição forte. Como na biografia de Bashô, sublinha-se o exagero: “Jesus veio para exagerar a pureza da doutrina de Moisés”⁴⁴. Como na de Trótski, o potencial de subversão. Como na de Cruz e Sousa, um pensamento icônico que “revela ocultando”.

“A melhor parte da mensagem de Jesus”, diria Leminski, “é transmitida através de parábolas e trocadilhos, recursos de arte que só um poeta, como um profeta de Israel, podia produzir”⁴⁵. *Jesus A.C.* acrescenta dados novos à poética da santidade exposta no políptico hagiográfico leminskiano: o profeta não falava claro. O que caracterizaria o discurso de Jesus seria o “desvio do caminho”, um modo enviesado, cifrado, uma expressão por parábolas, jogos de palavras, um falar ao contrário, em vez de via cadeias lógicas, raciocínios lineares. Uma expressão via histórias e sentidos paralelos, dizendo sempre uma

coisa por meio de outras, e privilegiando sempre o concreto. Ele falava coisas, assinalaria Leminski, lembrando que na parábola a “revelação de verdades abstratas” se faz por meio “da materialidade de uma anedota, uma unidade ficcional mínima”⁴⁶. O que aproximaria, a seu ver, a parábola das epifanias, revelações inesperadas da divindade ou da natureza ou significado de algo, que teriam na primeira manifestação de Cristo aos gentios sua figuração modelar.

Uma aproximação que levaria imediatamente a outra. A desse Jesus-poeta a James Joyce. Aspecto central na estética joyceana, as epifanias apresentam-se, em sua obra, como lampejos súbitos, efêmeros, de algum tipo de revelação (ora “numa vulgaridade das palavras ou dos gestos”, ora de “natureza espiritual”), como iluminações profanas, passagens sem aviso prévio do cotidiano mais estrito para um repentino e impactante “levantar-se do véu”⁴⁷ das coisas. Lampejar presente igualmente nos seus jogos paronomásticos, nos quais de alguma semelhança fônica se extrai “um polissigno críptico, que quer dizer (e diz) muitas coisas ao mesmo tempo”⁴⁸. Como nos jogos entre Pedro e pedra, pescadores de peixes e pescadores de homens, e em outros “inúmeros momentos” da vida de Cristo, registrados pelos evangelhos, que se distinguem exatamente, como aponta Leminski, por desdobramentos semânticos expostos em trocadilhos. Jogos analógicos como os do próprio Leminski, que fez da contaminação sonora, das cacofonias, das assonâncias vertiginosas, recursos fundamentais do seu método de escrita. “O eco do berro dum bicho é o berro de outro bicho”⁴⁹, comenta no *Catatau*. Não foi à toa que incluiu contaminação de outra ordem no

romance - “Salta uma cruz a capricho aqui para o cristo neste capricórnio”⁵⁰ - colando, a certa altura, Cartésio e Jesus Cristo, em meio a uma sucessão de invenções vocabulares trocadilhescas: “O despaitério crucidado num sacrufilho, crux interpretum!”⁵¹.

Cada um desses ensaios biográficos que ele foi escrevendo de 1983 a 1986, e que desejava ver (e de fato seriam) reunidos (por Alice Ruiz) num volume único, parecia incluir, como se observou aqui, trilhas distintas, mas muitas vezes complementares, no sentido de uma estética dispersa, e, com freqüência, disseminada sob forma hagiográfica. Por vezes avizinhandose de uma ética, de um conjunto de princípios comportamentais, por vezes apontando para uma série de procedimentos de escrita e leitura, e para formas discursivas intencionalmente em diálogo com o imaginário devoto e a experiência religiosa. Diálogo prefigurado desde os seus escritos de juventude, mas cuja primeira manifestação ficcional consistente seria “Descartes com lentes”, conto que serviria de ponto de partida para o *Catatau*.

CARTÉSIO E ANTÃO

“É estranho que tenha passado despercebido até hoje”, observa, nesse sentido, Rômulo Valle Salvino, no seu estudo, publicado em 2000, sobre o *Catatau*, “que haja um evidente modelo para o embate entre Cartésio e Occam: o da luta entre o monge cristão e o demônio, que possui na tentação de Santo Antão a sua imagem clássica”. Mais curioso ainda é que não se tenha observado o modelo literário mais imediato para a apropriação ficcional leminskiana deste topos hagiográfico tão característico. Sobretudo quando o

próprio autor o indica diretamente na lista⁵² de fontes que acompanha o datiloscrito da primeira versão do livro.

Trata-se de *A Tentação de Santo Antônio*, de Flaubert, listado em segundo lugar, logo depois de *Gargantua*, de Rabelais, por Leminski. Uma indicação que seria reforçada, ainda, pelo fato de o seu autor ser o único a aparecer duas vezes nesse registro de débitos. Pois *Salammbô* aparece também na lista, só que em posição de menor destaque. Talvez, no entanto, não se limite a essas duas obras a presença flaubertiana no universo do *Catatau*. Outras de suas “tentações” parecendo ecoar igualmente no monólogo de Cartésio. Para ficar em três dos textos de juventude de Flaubert, há a história de Smarh, “mistério”, de 1839, no qual um eremita se vê tentado, seguidas vezes, pelo demônio; há o monge de “Bibliomania”, que, devorado por uma única paixão – os livros –, sacrifica Deus, o dinheiro e a própria alma para obtê-los; e há a *Viagem ao Inferno*, história breve na qual se descobre que o lugar do inferno seria na própria terra. Mas são, sobretudo, as três ficções hagiográficas de Flaubert, envolvendo a vida de Santo Antônio, a de São João Batista e a de São Juliano que Leminski parece revisitar em sua obra.

João Batista volta e meia aparece nos textos de Leminski. Não exatamente via Flaubert. Mas ambos partilham o santo com uma vasta legião de autores, como os das muitas Salomé do começo do século XX. Em Leminski, o santo aparece, em *Jesus A.C.*, “com vestimenta de pele de camelo, com uma cinta de couro”, alimentando-se de “gafanhotos e mel silvestre”, e comportando-se como “um daqueles furiosos de Deus, a boca cheia de pragas e maldições contra todos os que pareceram trair a original pureza de uma fé”⁵³.

Descrição semelhante à que faz dele Herodíade no conto de Flaubert: “Tinha uma pele de carneiro à cintura, e a cabeça parecia a de um leão. Assim que me avistou, cuspiu contra mim todas as maldições dos profetas. As pupilas flamejavam; a voz rugia; levantava os braços, como para empunhar um trovão”⁵⁴. Ambos seguem os evangelhos, mas é interessante perceber que privilegiam justamente esses dados ao caracterizar o santo.

Há, é claro, a cabeça cortada do santo. Sustentada pelos cabelos, no ar, pelo carrasco Manaie no conto de Flaubert. Com a sua morte anunciando a de Cristo na biografia de Leminski: “la ter um fim como João, seu guru e batista, que teve a cabeça cortada por Herodes”⁵⁵. Mas o santo voltaria, de modo não tão direto, porém, em alguns poemas. “Minha cabeça cortada / Joguei na tua janela / Noite de lua / Janela aberta”, lê-se num dos poemas de *Caprichos e relaxos*⁵⁶. “Ter sempre uma cabeça cortada a mais”, pede um poema de *Polonaises*⁵⁷, numa espécie de prece ao dia na qual se misturam o filme de Glauber Rocha e o destino de São João Batista.

Ele não é o único santo invocado por Leminski. Num poema de *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*⁵⁸, a perspectiva lírica parecendo tomar Santo Antônio como máscara, e recriar episódio registrado por Jacopo de Varazze na Legenda Áurea. “Vendo os cristãos submetidos a toda sorte de suplícios, São Paulo fugiu para o deserto”, conta Varazze. Santo Antônio, que se acreditava o primeiro eremita, foi avisado, em sonhos, da existência de Paulo. Passou, então, a procurá-lo pelas florestas, onde encontrou primeiro um centauro, que lhe deu uma indicação, em seguida, um sátiro, e depois um lobo,

que o levaria à cela de São Paulo. Pois o poema de Leminski parece recriar o primeiro desses encontros, com “um ser metade homem, metade cavalo, que lhe disse que se dirigisse à direita”⁵⁹. É a ele que se dirige o poema: “você / com quem falo / e não falo // centauro // homem cavalo // você / não existe // preciso criá-lo”.

Às vezes o próprio sujeito do poema leminskiano é que vira monge, santo, pajé. Como neste de *La vie en close*⁶⁰: “Esta vida de eremita / é, às vezes, bem vazia. / às vezes, tem visita. / às vezes, apenas esfria”. Como na “Oração de Pajé”: “que eu seja erva raio / no coração de meus amigos / árvore força / na beira do riacho / pedra na fonte / estrela / na borda / do abismo”. Às vezes se faz até milagre, como em “Água em Água”: pedirem um milagre / nem pisco / transformo água em água / e risco em risco”. Às vezes apenas se deseja poder passar por santo:“(...) tenho andado só / lembrando que sou pó // tenho andado tanto / diabo querendo ser santo (...)”. Ou inventa-se, de repente, o próprio santo de devoção, como em “São Não”: “não são / são não/ rogai por nós / para que não / sejamos senão”.

Noutras ocasiões é, ao contrário, da própria inexistência de santos, da impossibilidade de se contar com formas privilegiadas de “comunicação com alguma transcendência”, que falam os poemas. “O mar o azul o sábado / liguei pro céu / mas dava sempre ocupado”, avisa um deles. “Eu ontem tive a impressão / que deus quis falar comigo / não lhe dei ouvidos // quem sou eu para falar com deus? / ele que cuide dos seus assuntos / eu cuide dos meus”, lê-se noutro, também de *Distraídos venceremos*⁶¹. Com ou sem santos, porém, muitos dos textos leminskianos ostentam formato, situação ou dicção de prece⁶². Há Padre-Nosso, Libera nos domine,

Ave Maria. Há, em “Anch’io son Pittore”, Fra Angélico, de joelhos diante da própria obra, orando como se fosse menino, como se fosse pecado, como se a pintura fosse de deus. “Tem deus, / eu rezo”: avisa-se em “Profissão de febre”. Reza-se pela descrença, em “Ais ou Menos”: “(...) sim, quero viver sem fé, / levar a vida que falta / sem nunca saber quem é”. Mistura-se a oração a uma viagem ao inferno: “Senhor que prometestes / a vida eterna aos filhos de São Bento / obrigado pelos invernos ao vento / e pelo invento do inferno/ ainda aqui nesta terra”. Por vezes desejando-se “que nenhum deus nem dragão” possa servir de alívio, e que se possa apenas, como num dos poemas de *La Vie en close*, “transformar” a prece “em pedra fria”.

O feitio de oração não é, no entanto, a única manifestação formal do lastro religioso presente na obra de Leminski. Mas é tamanha a sua incidência, como se pôde observar, que talvez se possa imaginar que constitui quase um “subgênero” reformatado em sua poesia. Se, no entanto, a questão é delimitar atitudes ou perspectivas que resultem de uma secularização de processos ou expressões extraídas de experiências de outra ordem, é a epifania que, de fato, se apresenta como manifestação mais recorrente desse trânsito em sua obra. De que é exemplar a incorporação à sua poesia da prática do haikai, ele mesmo movido a epifanias, a deslizamentos súbitos de sentido ou percepção, que projetam as coisas do mundo “para fora das vestes da sua aparência, na nossa direção”.

Há também uma surpresa da percepção e dos sentidos na “tentação”, forma que – via Flaubert e vidas de santos – Leminski tomaria de empréstimo para o *Catatau*. “Inalo maus espíritos”, “Duvido de Cristo em nheengatu”, reclama Cartésio. O mundo, a carne e o

demônio costumam funcionar, na teologia católica, como as fontes mais habituais de sedução e oferta das “delícias do mundo”. A elas correspondendo três graus distintos de tentação. O primeiro deles é a impressão provocada por essa surpresa, a que podem se seguir o deleite mórbido com ela, e o consentimento da vontade na prática de atos julgados condenáveis. Possibilidades que costumam apontar, de um lado, para a ação demoníaca; de outro, para a “tentatio probationis”, induzida por Deus para testar, fortalecer e purificar o caráter. É o que acontece em “A Legenda de São Julião Hospitaleiro”, caçador violento, colérico, responsável pela morte dos próprios pais, que, no entanto, subiria “aos espaços azuis, face a face com Nosso Senhor Jesus Cristo, que o levava ao céu”⁶³. Provação e purificação funcionando como dualidade necessária nas vidas exemplares. Por isso mesmo uma parte significativa das hagiografias se compõe do relato das tentações a que o santo se vê submetido.

Se essas provações costumam, no entanto, oferecer boa parte da estrutura episódica nas hagiografias, coube a Flaubert transformar a tentação, de episódio, em eixo ficcional. E, estendendo-a por toda a narrativa, cria-se assim uma espécie de impossibilidade para a própria forma romanesca. Algo semelhante ocorre com Leminski, que, de saída, forja um nome híbrido – “romance-idéia” – para sua experiência narrativa. No caso de Flaubert, é um texto estranho até hoje. Lê-se aquela longa fantasmagoria vertiginosa, aquela sucessão de tentações, de visões que se desdobram de outras, criaturas monstruosas em fluxo, cenas que mal acabam, figuras que se substituem umas às outras, até o nascer do dia e a aparição final do Sol. De um Cristo-Sol, que, no entanto, é, ele também, uma nova

aparição, outra epifania. E como o Artyshevsky do *Catatau* (que esquece Cartésio na Torre de Vrijburg) parecendo dar nome a uma espécie de inútil ponto de fuga para uma longuíssima espera.

Como estender, no entanto, algo que se define exatamente pela evanescência, pela irrupção imprevista, como as epifanias, a uma dimensão a rigor inteiramente incompatível com elas? Como, por outro lado, compor um romance a rigor desprovido de enredo, no qual se substitui a ação pela metamorfose, no qual se está o tempo todo diante de um homem absolutamente só, acompanhado unicamente de um livro (e uma luneta, no caso de Cartésio) e do seu delírio? Mais do que a promessas, visões demoníacas diversas, e ao turbilhão herético impostos a uma vida santa, no caso de Flaubert, mais do que à pressão dos trópicos sobre a razão européia, no caso de Leminski, é à pressão amórfica de uma espécie de descontrole imagético contraposto a um forte rigor construtivo, é ao esgarçamento intencional da forma romanesca, que se assiste em *A tentação de Santo Antônio* e *Catatau*.

“Depois de Santo Antônio, São Juliano; em seguida, São João Batista; eu não saio dos santos”, diria Flaubert, ironizando as próprias ficções hagiográficas. E vaticinaria: “A continuar assim terei meu lugar entre as luzes da Igreja”⁶⁴. Ao lado dessa sucessão de santos, caberia assinalar o seu tempo de dedicação à *Tentação de Santo Antônio*, obra que o acompanhou por quase trinta anos, de 1849 a 1872, e que reescreveria mais de uma vez, deixando-o, conforme observa Foucault, “na retaguarda de todos os seus textos”, como uma espécie de “negativo de sua escrita”, como “a prosa sombria, murmurante, que ele precisou recalcar e pouco a pouco reconduzir ao silêncio” para que as

outras obras “pudessem emergir”. E, no entanto, acrescentaria ainda, seria do “incêndio desse discurso primeiro” que emergiria, na sua opinião, toda a ficção flaubertiana, a “cinza preciosa”, o “negro, duro carvão”⁶⁵ que resta das várias tentações.

Flaubert, ao descrever o trabalho com o *Santo Antônio*, costumava sublinhar as diferenças com relação a todos os seus outros textos. “Trabalhei como um carpinteiro”, “suei, tirei a camisa”, “cheguei a ter momentos de grande exaltação, delírio”, relatou, parecendo ecoar Santo Antônio e a “voz sibilante” do Valentim de seu livro: “A obra de um deus em delírio”. Fala da escrita de *A tentação de Santo Antônio* como de uma experiência extremamente física, ligada a grande esforço corporal. Quase uma autoflagelação, como a de um santo. No caso do Leminski, os testemunhos sobre o processo de escrita do *Catatau*, ressaltam que ele andava com aquele calhamaço embaixo do braço, os papéis misturados ao seu suor. Anotava coisas na rua, lia pedaços em voz alta em qualquer lugar, ia incorporando coisas que ouvia em conversa. O texto o acompanhava a toda parte, a mesas de bar, a casas de amigos. Ele conviveria cotidianamente com ele de 1966 a 1975.

A primeira idéia surgiu numa aula de História num cursinho pré-vestibular, quando, ao falar dos holandeses no Brasil seiscentista, lembrou-se dos vínculos de Descartes com a família Nassau, e imaginou-o na comitiva holandesa, vivendo no Nordeste durante a ocupação holandesa. Esse primeiro esboço resultaria no conto “Descartes com Lentes”, no qual a situação ganharia contornos mais definidos – o filósofo, no zoológico de Maurício de Nassau, sob o efeito do calor dos trópicos e “dessa erva-que-dói”, que fuma o tempo todo, espera longamente pelo militar Krzystof

Arciszewski, que deveria encontrá-lo lá, enquanto bichos e visões, calor e mosquitos o acoçam e seu pensamento apodrece entre mamões. O conto seria inscrito no II Concurso Nacional de Contos do Paraná em 1969, mas, por um equívoco com o pseudônimo do escritor, acabaria perdendo o prêmio. E o texto serviria de base para o romance, no qual Leminski trabalharia ainda por mais seis anos. E, como nas várias versões da *Tentação* flaubertiana, também parece ser dos ecos do *Catatau* que se nutriu toda a obra leminskiana posterior. Observe-se outro eco. O de um roteiro, de 1863, anotado no “Caderno 19”, de Flaubert: “Animais microscópicos: um sábio os estuda. As bestas aumentam de tamanho aos poucos, povoando a cena, tornam-se monstruosas e acabam por devorar o sábio”. Traz inequivocamente à lembrança o conto “Descartes com Lentes” e o *Catatau* de Leminski. Não por qualquer tipo de influência direta, é claro. É improvável que Leminski o conhecesse. Lembra, igualmente, *A Tentação de Santo Antônio*, então em processo de reescritura. Com a diferença de entre o sábio e o santo, salvar-se o segundo. E, no entanto, a situação semelhante - um sábio solitário diante de monstros heréticos ou monstruosidades naturais - parece sublinhar, na tentação convertida em romance, uma tensão semelhante entre ficção e ciência. Se as bestas escapam ao microscópio, os monstros escapam à classificação: Flaubert divertindo-se em utilizar descrições científicas para tratá-las com aparato religioso, e apresentar visões demoníacas com cuidado de naturalista.

Produz-se assim, como observa Judith Wulf sobre *A Tentação de Santo Antônio*, um tipo de relação “entre sujeito e objeto na qual domina uma perspectiva

híbrida, que mistura ficção e análise, modelo estético e modelo epistemológico”⁶⁶. Parecendo tensionar-se, e ironizar-se mutuamente, desse modo, o positivismo e “o câncer do lirismo”, como o próprio Flaubert o chamava. Daí a ruptura dos fios de enredo, da intriga, por um moto contínuo, uma sucessão de imagens que se sobrepõem, desfiguram e dissipam. Daí, por outro lado, a anatomia dos discursos heréticos, a descrição minuciosa, quase científica, das fantasmagorias mais diversas. E não é de estranhar, em meio ao tensionamento entre percepção e denominação, classificação e figuração, que o texto flaubertiano se teatralize, o sujeito parecendo mesclar-se, como no *Catatau*, aos seus objetos de observação, quase se apagando, por vezes, entre eles. E se não há, na *Tentação de Santo Antônio*, a figuração de um princípio claro de “não-forma”, lembre-se das intervenções perversamente satíricas de Yuk em “Smarh”, espécie de antecessor ficcional do Occam, do *Catatau*, que vai roubando de Cartésio a articulação discursiva, e transfigurando, a cada passo, a sua fala.

Se Flaubert expõe, na sua hagiografia ficcional, a poética narrativa oitocentista, não é à toa que Leminski sempre chamasse atenção para a vinculação do *Catatau* à sua hora histórica. Pois o seu livro funciona como um verdadeiro monstro textual se contrastado ao ideário naturalista da década de 1970. Mais do que contraste, porém, a cada mirada de Cartésio pelo telescópio, a cada invasão de Occam, a cada intromissão gráfica das letras em caixa alta, se operaria verdadeira desmontagem não só do alicerce ótico dos romances-retrato da nacionalidade, mas das certezas, da perspectiva coesa, objetiva, à distância,

que os caracteriza. Ao contrário, açoitado por bestas e trava-línguas, Cartésio se vê cada vez mais próximo, do “mênstruo desses monstros”, das “fezes dessas reses”, das “bostas dessas bestas”, das “metamorfoses desses bichos”.

E se a opção leminskiana por um modelo hagiográfico pode parecer, à primeira vista, recurso atemporalizador, talvez, diante do contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970, esse aparente anacronismo tenha se mostrado particularmente apto a captar os impasses estético-ideológicos do período. Basta lembrar os santos, anjos e martírios em meio à obra de Cacaso, Ana Cristina Cesar, Cildo Meirelles, Barrio, dentre outros, para dimensionar historicamente, em suas diferenças, essa recorrência.

“Senhores demônios, / Deixem-me em paz!”: essa era a epígrafe, como lembra Dolf Oehler, da primeira versão da *Tentação de Santo Antônio*.⁶⁷ Exorcismo entendido por ele como uma defesa, por parte de Flaubert, “das forças liberadas pela história” e reprimidas violentamente em 1848, ano em que trabalharia no livro. Como se essa defesa fosse a “condição de existência de sua arte”. E, no entanto, “na cacofonia do mal que estridula em torno do santo de Flaubert, podem-se ouvir certas inflexões dos debates ideológicos de 1848, assim como ecos da Comuna ressoam na terceira versão da *Tentation*”⁶⁸. E, no entanto, seria possível acrescentar, não é bem de exorcismo que se trata quando Flaubert diz, com todas as letras, que o que interessa a ele é “explicar como o burguês mais pacífico torna-se um antropófago”⁶⁹.

“Avanço, com uma máscara no rosto” é uma das epígrafes do *Catatau*. Lema de Descartes, transformado em protagonista e narrador do livro, se sublinha, por um

lado, um ocultamento, indica, simultaneamente, uma exposição, um colocar-se em movimento. Tensão que parece acompanhar as figurações hagiográficas, assim como o contraste entre a extrema virulência e a ininteligibilidade intencional, “a informação fechada, intratável”⁷⁰ do *Catatau*. “O coração em apuros, cheiro de heróis, odor de santidade”⁷¹, reclama, auto-desqualificando-se, Cartésio. E, no entanto, nessa vasta prosa, onde cabia tudo, cabiam cárceres (“No cárcere – eu! – soldado com horrores, erros no peito”), suplícios (“o ambiente dos melhores, cantando na guerra, e supliciado na festa”), torpezas, dependências (“ao vento que vem de Brasília, que o mundo o manda”), milagres (“milagre numa festa, o arcanjo ganha o jogo do arlequim, xeque-maiêutico, salamaxeque”). E algumas vezes travava-se a língua ao dizer Brasília, lugar ficcional da ação, e se dizia Brasil, “*Verzuymt Brasilien*”, lugar histórico da escrita. E, nessa proliferação de bichos e medos, no desconforto de um narrador em delírio, onde se anunciava uma hagiografia, tudo passa a se transformar, satiricamente, em fantasmagoria. Pois se o hagiógrafo “faz de conta que é deus quem fala”⁷², na sua vertiginosa auto-satirização, o olhar de Cartésio perde a profundidade, a escala, e mistura-se à matéria que o cerca. Talvez trava histórica, talvez fidelidade ao final epifânico de Flaubert, detém-se subitamente o fluxo textual, aumenta-se o telescópio e se volta cartesianamente ao ponto hagiográfico de partida: “sãojoãobativista”! Impasse que aponta diretamente para o “odor de santidade” que acompanharia, com maior ou menor ironia, a auto-análise de uma geração.

NOTAS

- 1 Vaz, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 58.
- 2 Jakobson, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 9.
- 3 Os poemas de Cacaso citados aqui foram extraídos de *Lero-lero* (1967-1985), reunião de sua poesia publicada pelas editoras Cosac Naify e 7 Letras em 2002.
- 4 COUTINHO, Wilson. "O som de um anjo". *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 28 dez. 1987.
- 5 SCHWARZ, Roberto. "Pensando em Cacaso". *Novos Estudos Cebrap*, n. 22, São Paulo, out. 1988, pp. 135-36.
- 6 Cf. Cacaso, *Grupo Escolar*. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi, 1974.
- 7 Os textos de Ana Cristina Cesar aqui mencionados foram extraídos das seguintes edições: *A teus pés*, São Paulo, Brasiliense, 1982, e *Inéditos e dispersos*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 8 Leminski, Paulo. *Vidas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1998, p. 201.
- 9 Id., *ibid.*
- 10 Id., *ibid.*, p. 90.
- 11 Ver, a respeito, o artigo de Milton Machado "Power to the Imagination: art in the 1970s and other Brazilian miracles" (In: *Arara n.3* -<http://www2.essex.ac.uk/arthistory/arara>).
- 12 Apud Toninho Vaz, *op.cit.*, p. 47.
- 13 Id., *ibid.*, p. 38.
- 14 Id., *ibid.*, p. 49.
- 15 Apud Toninho Vaz, p. 321.
- 16 Id., *ibid.*, p. 360.
- 17 Sobre a importância de Watts para Leminski, vejam-se, também, as observações de Paulo Franchetti em "Notas sobre a história do haikai no Brasil" (In: *Revista de Letras*. São Paulo, Unesp, n. 34, 1994, pp. 197-213).
- 18 Leminski, Paulo. *Anseios Crípticos*. Curitiba: Edições Criar, 1986, p. 26.
- 19 Apud Toninho Vaz, p. 154.

- 20 Id., ibid.
- 21 Id., ibid., p. 355.
- 22 Leminski, Paulo. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001, p. 27.
- 23 Id., ibid., p. 35.
- 24 Id., ibid., p. 29.
- 25 Id., ibid.
- 26 Leminski, Paulo. *Vida*, p. 62.
- 27 Id., ibid.
- 28 Id. Ibid, p. 65.
- 29 Id., ibid., p. 66.
- 30 Id., ibid.
- 31 Id., ibid., p. 67.
- 32 Apud Toninho Vaz, p. 128.
- 33 Leminski, Paulo. *Vida*, p.17.
- 34 Id., ibid., p. 22.
- 35 Id., ibid., p. 55.
- 36 Id., ibid., p. 242.
- 37 Id., ibid., p. 201.
- 38 Id., ibid., p. 211.
- 39 Leminski, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004, p. 34.
- 40 Leminski, Paulo. *Vida*, p. 113.
- 41 Id., ibid.
- 42 Id., ibid., p. 118.
- 43 Id., ibid., p. 155.
- 44 Id., ibid., p. 123.
- 45 Id., ibid., p. 143.
- 46 Id., ibid., p. 138.
- 47 Cf. Harry Levin no seu livro *James Joyce*. Apud Leminski, *Vida*, p. 138.
- 48 Leminski, Paulo. *Vida*, p. 140.
- 49 Leminski, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004, p. 73.
- 50 Leminski, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre, Sulina, 1989, p. 120.
- 51 Leminski, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre, Sulina, 1989, p. 45. Ver, sobre essa colagem Cartésio-Cristo, o comentário de Rômulo Valle Salvino em *Catatau: As Meditações da Incerteza*. (São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000), p. 76.
- 52 Salvino, Rômulo Valle. *Catatau: As Meditações da Incerteza*. São

- Paulo: EDUC/Fapesp, 2000, p. 67.
- 53 Cf. Marta Morais da Costa et alii. "Processo de Estabelecimento da Edição Crítica". In: Leminski, Paulo. *Catatau*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2004, p. 315.
- 54 Leminski, Paulo. *Vida*, p. 121.
- 55 Flaubert, Gustave. *Três Contos*, São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 97.
- 56 Leminski, Paulo. *Vida*, p. 126.
- 57 Leminski, *Caprichos e Relaxos*, São Paulo: Brasiliense, 1983.
- 58 *Polonaises*. Curitiba: Ed. do Autor, 1980.
- 59 *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, Curitiba, Zap, 1980.
- 60 Varazze, Jacoppo de. *Legenda Áurea: Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 158.
- 61 *La Vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 62 *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 63 Lembre-se que Leminski se dedicaria a uma reflexão sobre as modalidades básicas de oração (prece, salat, despacho, za-zen) em "Comunicando o Incomunicável", artigo incluído no primeiro volume de *Anseios Crípticos*.
- 64 Flaubert, Gustave. *Três contos*, p. 88.
- 65 Apud Contador Borges. "A santidade em crise". In: Flaubert, Gustave. *As tentações de Santo Antão*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 240.
- 66 Foucault, Michel. "Posfácio a Flaubert". In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001, p. 76.
- 67 Wulf, Judith. "Les Sciences naturelles dans la tentation de saint Antoine: entre esthétique et épistémologie". *Revue Flaubert n. 4*, Rennes, 2004 (<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/revue4/revue4.htm>).
- 68 Oehler, Dolf. *O Velho Mundo desce aos Infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 314.
- 69 Id., *ibid.*, p. 314.
- 70 Apud Oehler, p. 315.
- 71 Cf. Carta de 10/07/1979 a Régis Bonvicino. Bonvicino, Régis (org.) *Envie meu dicionário*. São Paulo: Editora 34, 1999, p.143.
- 72 Leminski, Paulo. *Catatau*, p. 94.