

NOMES PRÓPRIOS EM PAULO LEMINSKI

Olga Kempinska
(UFF)

RESUMO

Este artigo propõe uma discussão sobre o uso dos nomes próprios na obra de Paulo Leminski. Com especial atenção debruça-se sobre a relação entre o nome próprio e o processo social de identificação e de classificação e sobre o potencial subversivo do humor associado ao uso poético do nome próprio por Leminski. Em conclusão insiste-se na ambiguidade envolvida na recepção do humor, subversivo e, ao mesmo tempo, comprometido devido a seu apelo à empatia do leitor. PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski, nomes próprios, humor

É óbvio que os nomes próprios romanescos têm como objetivo, como é o caso em todo e qualquer grupo de indivíduos, de assegurar a identificação dos membros do grupo e a continuidade desta referência no processo da narração (NICOLE, 1983, p. 235)

Prezado Herr Doktor Professor,
eu só queria saber
por que nessa história
todo mundo tem nome, menos eu

atenciosamente,
menos eu.

(LEMINSKI, 1984, p. 36)

Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si.

(LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 37)

O nome próprio não é para Leminski problemático e censurado, no sentido como o foi para Kafka, que confessava às páginas de seu diário o quanto lhe resultava constrangedor colocá-lo por escrito (cf. KAFKA, 1984, p. 177). Em Kafka, o nome próprio vacila, se encolhe, se apaga, desaparece, cedendo lugar ao nome genérico. Em consequência do embaraço perante a iminência da economia da identificação, a obra do mestre da desterritorialização e da literatura menor é marcada pela aversão de nomear, que leva por vezes até mesmo à condenação de seus personagens ao anonimato, ao despojamento desta mais inalienável “propriedade”. Se o problema da economia da classificação e da identificação adquire também na obra de Leminski uma urgência inquestionável e se o próprio poeta desafiava o poder da burocracia não possuindo sequer carteira de identidade (cf. VAZ, 2001), o tratamento poético do nome próprio presente em sua obra, ofensivo e belicoso, contrasta com qualquer procedimento de esquiva. Ao contrário da carência inerente ao nome kafkiano, minimizado e incerto, o nome próprio na obra de Leminski é prolífico, exuberante, ousado, até mesmo excessivo e abusado. “Quais vão ser os convidados?”, indaga-se o narrador-protagonista do romance *Agora é que são elas*, pensando na festa para comemorar seu suicídio. Vem em resposta uma profusa lista, na qual nomes próprios dos familiares do poeta cotejam nomes de escritores, de atores e de personagens, alimentando paradoxalmente o “menos eu” suicida:

Deste lado, os entes imaginários mais queridos, mamãe, papai, o professor Propp, tia Verônica, a doutora Margaret, a namorada do Marcelo, as irmãs Consuelo, o filho do seu Djalma, o Eusébio e a Sheila e toda a família de Mário. Isso sem falar nos Tavares de Lima, nos Cabral de Mello, nos Cavalcante Proença, os da Silva Ramos, os Pereira Carneiro, os Leitão da Cunha, os Loyola Brandão, isso sem falar naqueles outros lá, que estão olhando, com uma cara pedincha, esperando entrar na lista a qualquer momento.

Deste lado, as pessoas de carne e osso: King-Kong, Bruce Lee, Greta Garbo, O Homem Que Ri, O Velho E O Mar, Jesse James, Erik Leif o Vermelho, Madame Bovary, Hugh Selwyn Mauberley, Moby Dick, El Cid, Kublai Kã, Corisco, Rett Butler, Gregory Peck, Rose Sélavy, a hipótese, Drácula, a medusa, D. Sebastião, o quadrado da hipotenusa, a felicidade universal, things like that (LEMINSKI, 1984, p. 36).

A enumeração, que é um dos procedimentos prediletos da escrita de Leminski e que corresponde a uma intensa acumulação e aceleração

da informação, sua “pressa”, sua tagarelice, próxima da pressa e tagarelice próprias das linguagens industriais, pode ser comparada a um “falar alto”, um “bombardear o leitor” com palavras, não desprovido de agressividade. Mas o inquestionável apelo da lista dos nomes próprios citados acima resulta também da diversidade de seus elementos. De fato, encontramos aqui um inventário de peças das mais diversas proveniências, tão exuberante que faz pensar em um verdadeiro *bric-à-brac*, um estoque surrealista, campo de atuação predileto de um *bricoleur*, que incansavelmente brinca com fragmentos de diversas realidades. Se o universo onomástico leminskiano possui uma de suas mais eloquentes expressões na forma de uma lista (e existem muitas outras listas de nomes próprios nos seus textos) é também porque a enumeração se revela a melhor maneira de expressar a configuração da coleção, paralela à coleção de línguas estrangeiras ou ainda à coleção de palavras em diversas línguas, colecionadas por Leminski desde a juventude através desta atividade insólita que apenas o fascínio voraz pelas palavras em sua diversidade e multiplicidade explica: a leitura de dicionários.

Em todas as línguas do mundo, a eficácia do funcionamento do nome próprio deve muito ao seu pacto com o processo da classificação. Sua importância nos sistemas classificatórios das sociedades foi ressaltada por Lévi-Strauss, que dividiu os nomes próprios em dois tipos. Existem nomes próprios que, obedecendo à regra no momento de sua atribuição, confirmam a colocação da pessoa que o recebe dentro de um sistema de classificação; existem por outro lado também nomes que, atribuídos “livremente”, sem obedecer a nenhuma regra, a não ser o estado de espírito subjetivo do seu inventor, acabam por, de fato, classificar o próprio doador do nome:

A escolha, parece, só está entre identificar o outro, determinando-lhe uma classe, ou, a pretexto de lhe dar um nome, identificar a si mesmo através dele. Portanto, nunca se nomeia, classifica-se o outro, se o nome que se lhe dá é função das características que possui, ou classifica-se a si próprio, se acreditando-se dispensado de seguir uma regra, nomeia-se outro “livremente”, ou seja, em função dos caracteres que se possui (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 204).

O exemplo literário mais pungente do embate entre esses dois sistemas de nomes próprios e da tematização da relação estreita que existe entre o nome próprio e a classificação seja talvez a inesquecível cena do batismo do protagonista do *Capote*, Akáki Akákievitch. Seu

nome recusa-se grotescamente a obedecer à classificação de acordo com o sistema de regras que é no conto de Gógol o sistema dos nomes dos santos, e acaba sendo atribuído pela mãe, desanimada pela exuberância do calendário em função da própria repetição, a do nome paterno, anunciando assim não apenas a “mesmice” da vida do funcionário, com também a repetição patológica presente na fala gaguejante do Akáki (cf. GÓGOL, 2010).

A lista dos nomes próprios composta por Leminski finge ser uma ordenação e, portanto, uma classificação. A ordenação leminskiana dos nomes próprios burla, no entanto, as classificações normalmente aceitas. Desrespeitosos das normas das classificações, os nomes próprios da lista dos convidados para a festa do suicídio acabam tendo a multiplicidade e a diversidade como únicas leis de seu agenciamento. Nesta curiosidade irrefreável e na falta de embaraço presentes neste tratamento acumulativo-experimental dos nomes próprios, manifesta-se por sua vez o desejo de encenar uma travessia das fronteiras, não com algum objetivo concreto, mais pela própria necessidade da travessia, tal como aconselhada com veemência por Gombrowicz a todos os escritores: “Há apenas um único meio de salvação. Uma imediata travessia da fronteira, não importa qual fronteira (o importante é atravessar)” (GOMBROWICZ, 1997, p. 81). A composição de uma lista de nomes próprios coloca-os em uma situação bastante vulnerável, pois, ao destituir cada um dos elementos do seu caráter único, encena sua permutabilidade. Na lista dos nomes citados acima, as fronteiras entre o pessoal e o público, entre o passado, o presente e o futuro, entre o real e o ficcional, o pop, o literário e o filosófico encontram-se ludicamente subvertidas, pois os nomes da lista são colocados em situação de uma vertiginosa ubiquidade. Além disso, ao lado dos nomes próprios figuram alguns nomes comuns, como “a hipótese” e “a felicidade universal”, que usurpam, através da sua posição, uma troca com o nome próprio.

Lúdico e violento, o jogo de destituição do caráter “próprio” do nome e sua subversão em um nome comum – sua “desapropriação” – é um dos procedimentos prediletos de Leminski. Este jogo com a possibilidade da motivação semântica do nome perpassa os trabalhos biográficos de Leminski, que frequentemente buscam uma relação entre a vida do personagem e o sentido de seu nome. Ele se revela particularmente fascinante no caso do nome de Matsuo Bashô, batismo puramente poético, (“bashô”, em japonês, quer dizer “bananeira”, um pseudônimo

poético, a bananeira sendo a planta que achava mais bonita)” (LEMINSKI, 1983, p. 12-13). É ainda também o procedimento da encenação da motivação do nome próprio que lhe permite falar sobre a ironia onomástica no ensaio biográfico *Cruz e Souza. O negro branco*: “Por caprichosa ironia onomástica, o fado do poeta já estava inscrito em seu nome e no da cidade onde nasceu: Cruz, Desterro” (LEMINSKI, 1983, p. 19). Da mesma maneira que Edgar Poe incorporou ao seu nome o “Allan” do pai adotivo, Cruz e Souza “assimilou sua contradição social, étnica e cultural, em nível onomástico, incorporando ao nome negro de João da Cruz o Souza dos Senhores” (LEMINSKI, 1983, p. 20).

Onipresente na obra leminskiana, o jogo com os limites do nome próprio é particularmente eficaz no romance *Agora é que são elas*, que permite a Leminski ultrapassar humoristicamente a fronteira do teórico e do fictício. O nome em jogo é aqui o de Norma Propp, nome da moça que suscita desejo no protagonista-narrador. Norma é filha de Vladimir Propp, pai da análise estrutural da narrativa, autor do canônico estudo *A morfologia do conto maravilhoso*, e em cuja representação ocorre também uma curiosa condensação com a figura de Freud (cf. SCHNEIDERMAN, 1999, p. 248-256). Logo nas primeiras páginas do romance, o nome de Norma encontra-se colocado em um jogo de troca com seu homônimo, “norma”, e com isso, encena-se a possibilidade de sua re-motivação semântica: “Então, eu soube. Ela se chamava Norma. De normas, vocês sabem, o inferno está cheio” (LEMINSKI, 1983, p. 12). A Norma/norma remete à normalidade e à normatividade presentes em todo discurso com pretensões à impessoalidade e à objetividade: “Norma é lei: poder”, sublinha Leminski no ensaio intitulado “Forma e poder”, estendendo o domínio da norma ao estilo naturalista e jornalístico (LEMINSKI, 1997, p. 46).

A encenação da motivação do nome próprio, que é um gesto de brincar com sua opacidade semântica e que figura entre as técnicas principais do *Witz* freudiano, resume também em que sentido *Agora é que são elas* é um romance sobre a impossibilidade de escrever um romance. Trata-se de fato de uma narrativa subversiva, desrespeitosa de todas as relações normais, cronotópicas e, sobretudo, causais, uma narrativa feita contra a norma, tal como formulada pela teoria proppiana das 31 funções. Mas este fazer subversivo, contra a norma, possui como seu centro de gravitação o desejo da Norma, moça/regra em constante fuga e metamorfose. O romance, organizado em 31 capítulos rigoro-

samente oníricos, é nesse sentido “Meu romance com Norma” (LEMINSKI, 1983, p. 15), uma narrativa/caso de ficção teórica, contra a norma e movido por Norma, um desdobramento de trocadilhos e uma travessia de fronteiras entre o teórico e o fictício, entre o nome próprio e o nome comum.

Um procedimento parecido deixa-se detectar no texto “Information retrieval: a recuperação da informação”, que cria uma ambiguidade entre o nome próprio e o nome comum visando ao sobrenome dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, poetas e tradutores, considerados “mestres” por Leminski. A proximidade semântica que existe entre as palavras “campos” e “território” possibilita insinuar uma transformação do nome próprio em um nome comum, tingindo assim com uma tonalidade irônica a atividade de apropriação do cânone moderno através da tradução:

com seu labor/valor/lavor
 os campos já passaram
 para dentro do território cultural
 do brasileiro
 alguns dos textos mais valiosos
 do ponto de vista da invenção
 da literatura mundial
 de todos os séculos (LEMINSKI, 1997, p. 69)

Esse tom irônico veiculado pelo jogo com a literalidade do nome próprio torna-se muito mais violento na carta de 6 de novembro de 1978, endereçada por Leminski a Régis Bonvicino. Neste longo acerto de contas com a dominação do concretismo, o procedimento do jogo com a sinonímia entre o nome próprio e o nome comum é utilizado de uma forma muito belicosa na implacável expressão “esteticismo de campo de konzentration” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 109).

Muito antes de Freud ter elaborado sua teoria da economia específica do *Witz*, Stendhal já insistira no caráter fugaz e irrefletido do dito espirituoso: seu efeito depende da ausência do juízo e por isso o humor está sempre intimamente relacionado com a velocidade e o imprevisto: “é necessário que haja uma visão nítida e rápida de nossa superioridade sobre o outro. Mas essa superioridade é algo de tão fútil, tão facilmente destruído pela menor reflexão, que é preciso que sua visão nos seja apresentada de uma maneira imprevista” (STENDHAL, 2005, p. 80). Leminski por sua vez chegou a equiparar a poesia e o

chiste afirmando que “a poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem” (LEMINSKI, 1997, p. 78) e aproximando-se com isso da prática de um poema ludicamente imediato. Esta forma do poema, que ele mesmo chamou certa vez de “poema *prêt-à-porter*”, visa a um impacto inquestionável sobre o leitor, reivindica sua plena simpatia, mas arrisca também seu esgotamento nessa comunhão e sua transformação em um texto destinado a uma única leitura. Foi, aliás, este caráter imediato e irrefletido presente na recepção do humor que fez com que Adorno tenha criticado com violência seu uso, comparando a cumplicidade presente no ato de rir a uma barbárie:

Mas Baudelaire é tão sem humor como Hölderlin. Na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade. Rir-se de alguma coisa é sempre ridicularizar, e a vida que, segundo Bergson, rompe com o riso a consolidação dos costumes, é na verdade a vida que irrompe barbaramente, a auto-afirmação que ousa festejar numa ocasião social sua liberação do escrúpulo. Um grupo de pessoas a rir é uma paródia da humanidade (ADORNO, 1985, p. 132).

O uso do humor como um procedimento poético revela-se de fato questionável, mas o seu principal interesse parece consistir justamente na revelação da presença de uma articulação particularmente tensa entre o domínio ético e o estético. Faz parte dessa estética do imediato o procedimento leminskiano, muito próximo do dito espirituoso, de criar trocadilhos com os nomes dos escritores, escrevendo-os com uma letra minúscula e aproveitando sua semelhança sonora com nomes comuns:

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que a dor
que este dente
de agora em diante
sente

não creio
que joyce
visse mais numa palavra
mais do que fosse
que nesta pasárgada
ora foi-se

tampouco creio
 que mallarmé
 visse mais
 que esse olho
 nesse espelho
 agora
 nunca
 me vê
 (LEMINSKI, 1983, p. 28)

Os nomes dos poetas do cânone ocidental, que fazem parte da lista do “Paideuma” dos de Campos, encontram-se desautorizados no poema de Leminski, não apenas pela sua colocação em uma estrutura repetitiva de um não *credo* poético (“não creio”, “não creio”, “tampouco creio”), que opõe os grandes poetas do passado aos dados imediatos dos sentidos, mas, sobretudo, através de sua integração excessiva na trama sonora do poema. Trata-se de uma intensificação do procedimento de apropriação, conhecido desde Mallarmé como “tumba” e cuja realização mais intensa por parte do poeta francês não se dá com os desdobramentos de imagens da lápide nos poemas dedicados a Poe e a Baudelaire, mas, antes, no desaparecimento do nome de Verlaine - é verdade que ainda escrito com uma maiúscula - incorporado na matéria sonora do verso e em vias a perder com isso justamente seu caráter “próprio”: “Il est caché parmi l’herbe, Verlaine” (MALLARMÉ, 1998, p. 76). O próprio Mallarmé terá sua “tumba” no contexto brasileiro da poesia concreta: trata-se de um poema visual que permuta as letras de seu nome, e que foi publicado em um volume de seus poemas traduzidos, mas cujos *autores* são os de Campos e Pignatari¹. O poema de Leminski faz muito mais. Ele opera uma inserção dos nomes de Dante, Joyce e Mallarmé no sistema fonético brasileiro, forçando sua pronúncia em eco com as palavras “diante”, “foi-se” e “me vê”. Este altamente chistoso procedimento, retomado em muitos outros textos - no texto “Variações para silêncio e iluminação” com as rimas “pascal - excepcional” e “pascal - social” (LEMINSKI, 1997, p. 90-91), ou ainda no poema “nada me demove / ainda vou ser / o pai dos irmãos karamazov” (LEMINSKI, 1983, p. 101) - pode ser considerado como o inverso da desterritorialização, deste “estar *em* sua própria língua como estrangeiro” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 40-41). Inseridos na trama sonora do português brasileiro, não

raramente num procedimento de paródia da rima, os nomes estrangeiros de diversas línguas, longe de provocar qualquer deslocamento, fonético ou simbólico, encontram-se, ao contrário, “desapropriados” e sugados para dentro do território linguístico “próprio”.

Se há um espaço linguístico no qual Leminski estava “como estrangeiro”, não se trata com certeza das línguas dos poetas do cânone moderno, trazido para o território próprio pela geração anterior. A desterritorialização se dá antes na encenação e na revelação do caráter problemático do próprio ato do batismo, o de escolher ou inventar o nome, intensamente desdobrado no poema autobiográfico que abre o livro *Caprichos & Relaxos*:

de como
o polaco jan korneziowsky
botou a persona/fantasia
de joseph conrad
e virou lord jim/childe harold

um dia desses quero ser
um grande poeta inglês
do século passado
dizer
ó céu ó mar ó clã ó destino
lutar na índia em 1866
e sumir num naufrágio clandestino
(LEMINSKI, 1983, p. 11)

Através do desdobramento múltiplo do gesto do batismo, o nome próprio aparece aqui como um espaço da disponibilidade, um lugar de passagem, uma abertura a outros nomes. Em um movimento de fuga, cuja velocidade é promovida pela ausência de letras maiúsculas, que normalmente freiam o ritmo da leitura dos nomes próprios, o nome do jovem nobre polonês, Józef Korzeniowski, que escapou da estreiteza das separações nacionais e políticas para a imensidade do mar, renunciando à sua identidade polonesa e a seu nome polonês, cede lugar ao nome do escritor inglês, Joseph Conrad. Este se metamorfoseia em nome do personagem do romance de Conrad, Lord Jim, nome atribuído a um jovem marinheiro inglês, exilado do mar, banido até as margens do Ocidente pela sombra da desonra:

Para os brancos dos portos e os capitães de navios, ele era apenas Jim. Tinha outro nome, porém jamais queria ouvi-lo pronunciar. Seu incógnito não visava a esconder uma personalidade, mas um fato. Quando o fato transparecia por meio do incógnito, Jim deixava de repente o porto em que estava trabalhando e se dirigia a um outro, geralmente mais afastado para o Oriente. (...) Mais tarde, quando o seu agudo sentimento do Intolerável o escorraçou para sempre dos portos e da sociedade dos brancos, até a floresta virgem, os malaios da aldeia que escolhera na jângal para aí esconder sua deplorável sensibilidade acrescentaram uma palavra ao monossílabo de seu incógnito. Eles o chamaram Tuan Jim – Lord Jim, como se diria entre nós (CONRAD, 2003, p. 10).

A metamorfose do nome próprio continua através da dupla “lord jim/childe harold”, que indiretamente evoca o pseudônimo do poeta romântico inglês Lord Byron, viajante e fugitivo da Inglaterra natal e que se configura no nome do personagem do seu poema épico Childe Harold, protagonista das famosas “peregrinações” através da Europa Meridional, movido pela necessidade imperiosa da evasão. Através da intensidade do desdobramento do gesto do batismo, a continuidade da identificação sofre assim, no poema de Leminski, múltiplas quebras e cede lugar à continuidade do próprio movimento da fuga. Essa passagem de uma fronteira após a outra, esta fuga de um nome a outro, esse batismo continuamente repetido e sempre incompleto, transformam o nome próprio, o lugar da afirmação da referencialidade unívoca e exclusiva, em um espaço crescente de fuga da referência.

Desrespeitoso de qualquer ordenação espacial ou temporal, em travessia das fronteiras linguísticas e culturais, burlando a distinção entre o nome do autor, o pseudônimo e o nome do personagem, o nome próprio no poema de Leminski tampouco obedece à lei de integridade. Ele se revela suscetível não apenas de ser desdobrado através da evocação de referências literárias, mas também de ser “quebrado”, tal como frequentemente foi violentamente fragmentada a palavra nos poemas dos futuristas russos. Este parece ser o caso da ousadia ortográfica, presente no nome Jan Korneziowsky, desnordeante para o leitor brasileiro a ponto de provocar a exclusão do início do poema na edição dos “Melhores poemas” de Leminski pela editora Global. “Jan Korneziowsky” é, de fato, um nome inexistente, que, estranho até no contexto dos sobrenomes poloneses, força o nome próprio a deixar de servir de simples etiqueta apontadora, quebrando a continuidade da relação referencial

e provocando estranhamento. Em oposição à técnica de brincar com a ambiguidade entre o nome próprio e o nome comum, que, próxima do chiste, é um forte apelo à identificação do leitor com o discurso, nessa estranha e obscura invenção Leminski sacrifica por completo a eficácia da comunicação. O nome polonês, desconhecido e dificilmente pronunciável, adquire o máximo de opacidade referencial, tornando-se com isso aberto a todo tipo de fantasias ortográficas, assim como o nome “Arciszewski” em *Catatau*: “Articzewski aut Artixevski vel Artixeffski sive Arstixoff scilicet Articzewski et Artixevski ac Artixeffski atque Arstxoff Artizewsque e outras grafias da época” (LEMINSKI, 2010, p. 16.). O nome de Krzysztof Arciszewski, do qual Leminski fez o mito do primeiro polaco no Brasil e cuja chegada é no romance impacientemente aguardada por Descartes, perambula através do texto experimental no estado de embriaguês, submetido às mais bizarras metamorfoses, tentando esgotar todas as possibilidades de suas grafias: Artyczewski, Articzewski, Artyczewsky, Artyschewsky... O caráter titubeante da grafia deste sobrenome polonês, sempre em desvio e nunca certo, é tematizado no final do romance, com a chegada do Artyschewsky bêbado:

É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natureza, um desvario, um desvio, que só não vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio; na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, que me compreenderá? (LEMINSKI, 2010, p. 208).

A situação do nome do “polaco Jan Korzeziowsky”, que abre o palco autobiográfico do poema, não é menos incerta. Sem dúvida, uma das componentes de sua montagem é o nome polonês de Joseph Conrad, Józef Korzeniowski. Quanto ao nome “Jan” e o sobrenome “Korzeziowsky”, não podemos excluir completamente a possibilidade de um simples erro tipográfico, virtualmente presente em fações poéticas tão importantes quanto o “ptyx” mallarméano e em aquisições teóricas tão imprescindíveis quanto o “*ĩñòðàíáíèá*” de Chklovski. Assumir o risco do “Jan Korzeziowsky”, ao invés de cortá-lo simplesmente do poema como obscuro e incerto, revela-se fascinante ainda por causa da evocação indireta do nome do primeiro poeta polonês, Jan Kochanowski. Teria sido tentadora para Leminski a analogia pessoal com a clivagem presente na obra do maior poeta renascentista do

país dos seus antepassados, dividida entre a afirmação humanista da plenitude da vida e a crise pessoal e religiosa provocada pela morte da pequena filha do poeta, Urszula?

O movimento megalomaniaco de alimentar incansavelmente seu próprio mito, tão presente no jeito excessivo de ser e de escrever de Leminski faz dele um verdadeiro sármata no Brasil. Figura assumidamente híbrida e anacrônica, Leminski repetia em numerosas fotos a pose do oficial polonês e retomava frequentemente o gesto da nobreza polonesa barroca da confabulação de suas origens e, ao mesmo tempo, subvertia humoristicamente este gesto através do desnudamento do caráter artificioso de qualquer batismo. Característica a respeito é a anedota sobre a busca por Leminski do lugar de origem de sua família polonesa:

Certa vez, diante das evidências de que suas origens estavam numa aldeia polonesa chamada Narájow, Leminski decidira fazer uma investigação minuciosa no mapa-múndi. Debruçado sobre a mesa da biblioteca, ele gastaria um bom tempo tentando resolver este mistério, sem nada conseguir. Narájow, definitivamente, não estava no mapa. Já havia desistido quando percebeu uma mosca pousar sobre o mapa, dentro do território da Polônia. Calmamente ele pegou uma caneta e fez um círculo no ponto exato onde o inseto esfregava as patinhas – para decidir que ali estava Narájow! (VAZ, 2001, p. 247).

Entregar a busca das origens, históricas, sociais e genealógicas, ao acaso do pouso da mosca no mapa é um gesto de subversão da seriedade do batismo e da classificação operada pelos nomes próprios. Burlando assim a solenidade do batismo e da origem, o nome (ainda?) próprio na obra de “pauloleminski”, que através de trocadilhos, fusões, e metamorfoses, chegou a se transformar em “um cachorro louco / que deve ser morto / a pau a pedra / a fogo a pique”, e se tornou um convite à violência linguística dirigido ao leitor, incitado a fazer um “pauloleminski”, um “paulole minski”. Ludicamente vulnerável, o nome próprio torna-se assim o lugar mais apelativo do questionamento da continuidade, a da referência, a do “processo da narração” e, sobretudo, a da cumplicidade entre o texto e o leitor. Aproveitando-se, por um lado, intensamente do funcionamento da economia da identificação, o nome próprio leminskiano utiliza este mesmo ímpeto referencial para promover uma travessia das fronteiras e um movimento de errância semântica. Os jogos de Leminski com os nomes próprios abrem sua poesia ao caráter fortemente “autocorrosivo”, de acordo com a expressão de Flo-

ra Sússekind (SÜSSEKIND, 2004, p. 70), no sentido de permitir uma exposição do problema do imediatismo da simpatia com o leitor, reivindicada pelas linguagens industrializadas, do caráter apelativo de sua adesão irrefletida ao dito espirituoso e da possibilidade de seu afastamento através do esvaziamento deste mesmo procedimento.

Na obra de Leminski o uso do nome próprio aparece, contudo, como um procedimento não desprovido de ambiguidade. Sendo não apenas um “príncipe da significação” ou um “signo voluminoso” barthiano que, ao designar um único referente, acumula por um lado o poder de essencialização e, por outro, um poder intensificado de citação e de exploração (cf. BARTHES, 1972, p. 121-134), o nome próprio leminskiano, aventureiro e irrequieto, flerta também com o leitor transformando-se, através de seu uso chistoso, em um cúmplice da referência linguística. Questionando sem dúvida a legitimidade das economias de identificação e de classificação através da exposição de sua vulnerabilidade gráfica e semântica, o nome próprio leminskiano não deixa de oferecer ao leitor alguns momentos de bárbara cumplicidade.

ABSTRACT

In this paper, we discuss how to interpret the use of proper names in the work of Paulo Leminski. Special attention is given to the relation between the proper name and the social process of identification and classification as well as to the subversive potential of humor associated to its use by Leminski. The analysis indicates that the use of humor in literary work is quite ambiguous, subversive, but also compromised because of the empathy involved in its reception.

KEYWORDS: Paulo Leminski. Proper names. Humor

NOTA

¹ Trata-se do poema “Le tombeau de Mallarmé”, feito por Erthos Albino de Souza. In: DE CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio, DE CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Editora perspectiva, 2002.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, W.; Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BARTHES, Roland. Proust et les noms. In: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GÓGOL, Nicolai. *O capote e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1959-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- KAFKA, Franz. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- KOCHANOWSKI, Jan. *Treny*. Kraków: Ossolineum, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *Caprichos&relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- _____. *Matsuó Bashô. A lágrima do peixe*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. *Paulo Leminski. Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 2002.
- _____; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésie et autres textes*. Paris: Librairie Générale Française, 1998.

- NICOLE, Eugene. L'onomastique littéraire. *Poétique*, n.54, p. 233-253, 1983.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Em torno de um romance enfeitado. In. LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 248-256.
- STENDHAL. *Du rire. Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*. Paris: Éditions Payot&Rivages, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski. O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.

Recebido em: 05/03/2011

Aprovado em: 15/07/2011