

HISTÓRIA, MEMÓRIA, INVENÇÃO: A POLÔNIA DE PAULO PEMINSKI

Marcelo Paiva de Souza (UFES)

Projeto de monge e bandido, pé-de-cana e judoca, vanguardista e marqueteiro, curitibano e universal. A pletora colorida e algo estapafúrdia dos atributos – vários deles cunhados caprichosa ou relaxadamente pelo próprio Leminski – adverte logo de saída quanto à impropriedade de classificações simples e definições estreitas. É até aí tudo ótimo. Por outro lado, há de se convir que os rótulos acabaram pegando, e sua constante recorrência, em variantes mais ou menos espirituosas, já tem muito de um ritualismo trivializado, tão compulsivo quanto inócuo.

Bom exemplo dessa espécie de folclore que se criou à roda do nome e da obra de Paulo Leminski são as menções à ascendência polaca do escritor. Devem se contar nos dedos os depoimentos e estudos onde não haja uma alusão qualquer ao assunto, mesmo que sumária. No entanto, ao contrário do que se poderia inferir da frequência com que vem à baila, a questão do vínculo étnico de Leminski com a Polônia¹ não parece ter despertado ainda um interesse propriamente crítico, ficando antes restrita ao domínio não raro tacanho da curiosidade e da anedota.

Não se trata de modo algum de fechar os olhos ao que de curioso ou anedótico possa haver no que concerne às raízes polonesas do autor. Mas o dado biográfico pode levar bastante além, desde que se faça dele uma das chaves de leitura da criação, um dos fios a seguir por entre as tramas dos textos. Consiste nisso a hipótese de trabalho esquematicamente desenvolvida adiante. A obra de Leminski tangencia em diferentes momentos o mundo polonês. Desses pontos de contato resultam problemas específicos, à cuja delimitação e análise, posto que incipientes, não será talvez ocioso proceder.

Que o digam por exemplo os (poucos) leitores do *Catatau*. Ao se aventurar pela meditada algaravia do livro, eles foram depressa topan-do com a figura exotíccima de Krzysztof Arciszewski. E a despeito das eventuais aparências, pronunciar aceitavelmente tanta consoante junta não seria nem de longe o mais difícil nessa história. Afinal, quem é o dito-cujo?

¹ Para informações sobre a genealogia de Leminski, cf. Vaz, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 20-21.

Do fluxo moroso e errático do romance-ideia concebido por Leminski vai aos poucos se deduzindo que, para o narrador e protagonista do relato, ninguém menos que certo René Descartes no mais rigoroso dos delírios em pleno Brasil colonial, Arciszewski é um amigo, um amante e uma espécie de guia. Luneta européia na mão e uma erva nativa na cabeça – “riamba, pamba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambouls, gês e negros minas”² – o tal Cartesius bem que procura, mas não acha latim com que explique o estranho mundo novo que lhe afronta os sentidos e a razão. Atarantado e só, às voltas com os monstruosos espécimes da fauna e da flora tropicais reunidos nos jardins do palácio nassaviano em Olinda, o filósofo pergunta: “Brasília, enlouqueceste Cartésio?”³ E se não afunda de todo na terra movediça dessa suspeita, é apenas porque se agarra à teimosa esperança da chegada, que acredita iminente, de seu querido companheiro polonês. Homem de armas, há dez anos naquelas plagas a serviço dos holandeses, perfeitamente familiarizado com os enigmas e prodígios do lugar, Arciszewski, excogita Cartésio, “me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas.”⁴ O personagem tarda, porém. Virá de fato? Chegará a tempo? Será capaz de deter a degringolada do pensamento cartesiano, sustando a voragem das incertezas que o assaltam e reconduzindo seu discurso aos trilhos seguros do método?

No momento oportuno, tudo isso é revelado pela efabulação do *Catatau*. Basta o que ficou exposto acima, entretanto, para que se tenha ideia do que o livro conta sobre Krzysztof Arciszewski, para que se esboce um juízo acerca do papel e da importância do personagem na estrutura do romance. Verdade seja dita, o que se conta na obra sobre o misterioso polonês não é grande coisa. Mas em parte alguma está escrito que devemos nos ater aos elementos explícitos no texto. Haverá porventura outros a considerar, apenas insinuados na organização formal, mas tão relevantes quanto os demais.

Em nota de pé de página à narrativa, o leitor toma conhecimento de que Arciszewski é um personagem histórico, um fidalgo de opiniões luteranas que acabou banido da Polônia e de fato combateu no Brasil a soldo dos holandeses. A informação decerto não pertence ao domínio público e talvez chegue até a surpreender. Em que pese no entanto o interesse do dado extraliterário tomado em si mesmo, importa antes de mais nada salientar que se acusa aqui um padrão formal, um dos princípios construtivos

² Leminski, Paulo. *Catatau*; segunda edição. Porto Alegre: Sulina, 1989, p. 15. A primeira edição do livro é de 1975.

³ *Idem. ibidem*, p. 195.

⁴ *Idem. ibidem*, p. 18.

do *Catatau*. Assim como no caso de Cartesius, evidente decalque ficcional do pensador francês René Descartes, o Arciszewski de Leminski espelha distorcidamente uma figura histórica, duplica no âmbito da ficção o mercenário polonês arregimentado pela Companhia das Índias Ocidentais.⁵

Prosador de assumida índole experimental, o autor curitibano não terá recorrido a esse lastro mimético por apego à tradição e às convenções do romance histórico. Não se terá tratado de fazer da narrativa um registro da história, mas antes o contrário: de transformar a história em um dos registros do que se narra, um horizonte implícito no espaço da ficção, uma instância com a qual o romance – ironicamente – dialoga e cuja irradiação galvaniza as peças da intriga com uma determinada carga simbólica. Pressuposto em Cartésio, Descartes é como que absorvido pelo *Catatau*, a biografia e a obra do personagem histórico se tornam de certa maneira ingredientes da forma do romance, lhe emprestam ressonância e significado. O que isso implica em termos analíticos parece decisivo. Para além da mera referência extratextual, está em jogo todo um naipe de complicadas relações intertextuais, um conjunto virtual de textos evocados pelo livro mediante alusões, (cripto) citações, paráfrases, transposições temáticas, reminiscências estilísticas, variadas estratégias, em suma, às quais corresponderão outros tantos percursos de sentido.

Ora, no que concerne a Renatus Cartesius, não há qualquer dificuldade para delimitar, ao menos em suas linhas gerais, o repertório intertextual assim mobilizado. Em suas incursões pioneiras pelo *Catatau*, datadas respectivamente de 1976 e 1989, Antonio Risério e Haroldo de Campos não deixaram de apontar, ainda que *en passant*, as relações existentes entre o romance e o *Discurso do método*, por exemplo, a inversão paródica a que Leminski submete a autobiografia intelectual de Descartes. Contrariamente ao firme roteiro do filósofo, em seus esforços “para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências”⁶, no cartesanato leminskiano, conforme Risério, o *cogito* acaba fraquejando, “a lâmina da lógica européia” acaba “irresistindo ao calor dos trópicos.”⁷ Haroldo por sua vez sugere que a “lengalengagem” do inebriado Cartésio promove “um ensaio de liquefação do método e de proliferação das

⁵ Conquanto o caso seja distinto, no personagem Occam também é fundamental a referência histórica. Dessa vez, ao franciscano e filósofo inglês William of Occam (c. 1285-c.1349).

⁶ Descartes, René. *Discurso do método*; tradução, prefácio e notas João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data, p. 57.

⁷ Risério, Antonio. “*Catatau*: cartesanato”. In: Leminski, Paulo. Ob. cit., p. 221.

formas em enormidades de palavra (...).”⁸ Em data mais recente, “com a finalidade não só de evidenciar pontos em que acontece a subversão do sistema cartesiano, mas também de sedimentar o terreno para uma posterior caracterização da visão de mundo (...)”⁹ presente no romance-ideia, o contraponto entre o livro de Leminski e as obras de Descartes é retomado e desenvolvido por Romulo Valle Salvino, que reserva para o problema um capítulo inteiro do belo estudo que dedicou ao *Catatau*. Enfim, a crítica tem avançado, e muito embora a pesquisa e a discussão do assunto não devam se encerrar por aqui, o fato é que já sabemos com razoável segurança aonde vão dar as trilhas intertextuais indicadas por meio da figura de Cartesius.

Salvo melhor juízo, no entanto, não caberia afirmar coisa semelhante, hoje, a respeito de Arciszewski. A quais intertextos a figura do mercenário polonês abre caminho? E refazendo o trajeto de trás para diante, a que leituras do *Catatau* se pode chegar a partir daqueles intertextos? Nem Haroldo nem Risério se propuseram tais perguntas, não se dispõem a ir muito além dos dados explicitamente fornecidos pelo romance sobre o intrigante personagem. Salvino se ocupa de modo mais detido da questão, e dedica algumas páginas de seu estudo a um breve levantamento de fontes historiográficas que informam sobre Arciszewski e o período das invasões holandesas¹⁰. Não que se confunda o ser produzido pela narrativa com a criatura que deu o ar de sua graça em terras brasileiras durante o séc. XVII. O pesquisador procura, isto sim, empreender um exercício interpretativo “envolvendo o texto de Leminski e os da história”. Salvino parece todavia insatisfeito com os resultados da manobra, cujo “caráter especulativo” ele frisa, para em seguida concluir argumentando que o Arciszewski leminskiano,

tanto quanto seus companheiros Cartésio e Occam, é apenas um signo aberto a várias leituras, um conjunto de fragmentos, de cacos retirados da reserva interminável do passado, ao mesmo tempo esvaziados de algumas de suas características originais e preenchidos com outras para compor um amplo leque de possíveis sentidos para seus virtuais leitores.¹¹

⁸ Campos, Haroldo de. “Uma leminskiada barrocodélica”. In: *Metalinguagem & outras metas*; quarta edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 214.

⁹ Salvino, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000, p. 117.

¹⁰ São citados a esse propósito Gaspar Barléu (*História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*), José Antônio Gonsalves de Mello (*Tempo dos flamengos*) e Evaldo Cabral de Mello (*Olinda restaurada: guerra e açúcar no nordeste, 1630/1654*).

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 72. Os trechos citados poucas linhas acima encontram-se, respectivamente, às p. 70 e 72.

Ninguém dirá que não, mas a modesta impressão que fica nesse momento é que voltamos à estaca zero. Pois se trata justamente de esclarecer a quais leituras o signo Arciszewski está aberto, com que redes de outros signos ele se comunica, para assim tentar especificar as possibilidades de sentido pertinentes no caso. Está fora de dúvida que a figura do polonês introduz no *Catatau* um coeficiente de obscuridade que de imediato trai um cálculo, um desígnio artístico. Arciszewski talvez seja um personagem destinado a operar tão-só como uma incógnita no romance: não a rigor um signo aberto a várias leituras, mas antes refratário à interpretação. As conexões intertextuais presumíveis nele podem se provar insignificantes ou até inexistentes, o “movimento extroverso”¹² que parece animá-lo no texto quem sabe leve apenas a um beco sem saída. Falsa ou não, contudo, a pista continua por ora inexplorada. Quem se habilita?

E não é só no *Catatau* que a obra de Leminski contém pistas apontando em direção à Polônia. Na página de abertura de *Polonaises* (e os acordes chopinianos desse título sem dúvida mereceriam um estudo à parte) lemos, primeiro no original e logo abaixo dele em tradução para a nossa língua, um poema do grande escritor romântico polonês Adam Mickiewicz (1798-1855):

Polaty się łzy me czyste, rześiste,
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górną i dumą,
Na mój wiek męski, wiek klęski;
Polaty się łzy me czyste, rześiste...

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,
Na minha infância campestre, celeste,
Na mocidade de alturas e loucuras,
Na minha idade adulta, idade de desdita;
Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...¹³

¹² A expressão provém de um conhecido comentário de Leminski sobre o *Catatau*. Segundo o escritor, a temperatura semântica de seu romance se origina da “abrasão entre 2 impulsos”; entre dois movimentos contrapostos. Um deles, a “sístole cardíaca” do livro, aponta para as “raias subterrâneas e canais atávicos da linguagem e do pensamento”. O outro, “documental, centrífugo, extroverso, se dirige para uma realidade extratextual precisa (referente), com toda a parafernália de marcação duma ambiência física, geográfica, histórica e portanto épica (...)” Cf. Leminski, Paulo. “Quinze pontos nos iis” in ob. cit., p. 211.

¹³ A primeira edição de *Polonaises* foi custeada pelo próprio autor, em Curitiba, no ano de 1980. Mais tarde o pequeno volume tornou-se uma das seções de *Caprichos e relaxos* (cf. Leminski, Paulo. *Caprichos e relaxos*; segunda edição. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 45).

O texto pertence às “liras de Lausanne”, pequeno conjunto de poemas escritos ao que tudo indica entre 1839 e 1840, e jamais publicados em vida pelo autor.¹⁴ Mickiewicz aliás não lhes deu sequer título; a designação atual se cristalizou por força de uma tradição de leitura que remonta a 1856, a certa nota anônima publicada após a morte do poeta, onde alguns dos textos eram chamados de “devaneios em Lausanne”. Os poemas alcançaram a posteridade na forma de manuscritos, autógrafos em estado lacunar, conservados hoje no Museu Mickiewicz em Paris.

Como não viria a propósito um exame mais minucioso dos intrincados problemas de ecdótica relativos ao caso e da interessante história da recepção das obras na cultura literária polonesa, convém abrir mão neste ponto dos dois assuntos. Será suficiente acrescentar, no que toca ao primeiro, que o ar de parentesco que as lirás compartilham entre si parece em princípio encontrar respaldo nos manuscritos: os poemas foram numerados. Mas a numeração não abrange todos os poemas e, além disso, a parte da folha em que supostamente estaria o autógrafo de “*Polaty się łązy*” (“Choveram-me lágrimas”, na versão de Leminski) foi arrancada e se perdeu. Teria o poema recebido um número? Teriam sido as lirás de fato orquestradas como uma espécie de ciclo? As palavras de Marian Stala, crítico responsável pela edição mais recente das lirás, resumem com franqueza o estado da questão: “restam suposições e conjecturas...”¹⁵

Se as lacunas no manuscrito privam os estudiosos de uma prova concludente da unidade de composição das lirás, por outro lado impõe-se constatar que o que tem sido reiteradas vezes designado de “caráter de rascunho”¹⁶ das obras parece corresponder a algo de substantivo em sua poética. Desse ponto de vista, mais do que vicissitudes de registro, transmissão e conservação, mais do que percalços a contornar de um jeito ou de outro no processo de edição crítica dos textos, o inacabamento e o fragmentarismo seriam inerentes à forma das lirás. Os súbitos cortes e interrupções, os abruptos vazios e silêncios intercalando os versos remeteriam em última instância não à condição dos autógrafos, mas a um princípio de indeterminação depreensível da estrutura mesma dos poemas.

¹⁴ Nas observações seguintes me valho da excelente edição das lirás preparada pelo crítico polonês Marian Stala. Além dos poemas propriamente ditos, acompanhados de uma criteriosa antologia de textos críticos que lhes foram dedicados, a edição contém ainda um erudito e lúcido estudo introdutório de autoria do organizador. Cf. Stala, Marian (org.). *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza – Strona Lemanu (antologia)*. Kraków: Universitas, 1998.

¹⁵ Stala, Marian. Ob. cit., p. 18.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 10.

Para esclarecer melhor o ponto, devemos retornar por um instante aos versos transcritos acima. É inequívoca ali a presença de um eu lírico, o qual, no entanto, não só não aparece em nenhum momento, como sequer constitui o sujeito gramatical da única oração de que se compõe o poema. São as lágrimas que se derramam, jorram (acepções do verbo “polać się”), *chovem*, na perfeita solução tradutória escolhida por Leminski. E é por trás do espesso cortinado dessa chuva que se desenham o vulto do eu e as paisagens elípticas de sua meninice, juventude e maturidade. Ignoramos o porquê das lágrimas, não sabemos que dor lateja no áspero laconismo da fórmula “idade adulta, idade de desdita” (e aqui, não obstante recupere o pulso aliterativo do original, a tradução não dá conta da expressiva rima interna que solda “wiek *męski*, wiek *kleski*”), não sabemos que paixões arrebataram o jovem, que esperanças brotaram nos campos da infância. Daí precisamente, de tudo que se cala, a aura encantatória do que é dito no texto.

Ao chegar à Suíça, onde ocupou um cargo de professor de literatura latina na Universidade de Lausanne, Mickiewicz já era autor de obras notáveis como o drama poético *Dziady* (*Antepassados*; 1823 e 1832) e o painel épico do *Pan Tadeusz* (*O senhor Tadeu*; 1834). E não seria custoso rastrear pontos de contato entre essas realizações – e as anteriores a essas – e as líras. A imponente arquitetura teatral de *Dziady*, por exemplo, é obtida pela justaposição de fragmentos; na profusão de cores e tons do hexâmetro do *Pan Tadeusz*, na sua riqueza melódica, plástica e emocional, não faltarão elementos que de algum modo reverberem nos versos escritos em Lausanne. A novidade das líras, porém, sua diferença em relação a tudo aquilo que até então Mickiewicz tinha produzido, não poderia ser diminuída ou negligenciada. As peculiaridades formais dos poemas explicariam porventura a decisão do autor de mantê-los inéditos? A julgar pelas reações dos leitores da segunda metade do séc. XIX, havia bons motivos para cautela.

Vindos a público, os poemas são acolhidos com a deferência de praxe diante do legado de um escritor de importância reconhecida – mas sem entusiasmo. O fato de que os textos não tenham sido impressos durante a vida de Mickiewicz não significa necessariamente que não estivessem prontos para a publicação. No entanto, parece ter prevalecido naquela altura o raciocínio inverso. Na fase inicial de sua recepção, as líras não foram vistas como obras, no sentido pleno da palavra, mas sim como sobras da oficina literária de seu autor, simples esboços que a inspiração ou a paciência do poeta não teriam bastado para finalizar.

Como já foi dito, não cabe aqui um excuro pela extensa fortuna crítica dos textos. Vale a pena entretanto observar que a relativa indiferença em face deles é decididamente coisa do passado. Se aos olhos dos leitores do séc. XIX as líras puderam passar por simples esboços, no séc. XX a posição que conquistam é a de uma obra-prima da literatura polonesa. O divisor de águas nessa história foi o surgimento, em 1946, de um ensaio do poeta de vanguarda Julian Przyboś. Ali se chamava a atenção, com sensibilidade e discernimento, para a força de irradiação artística de uma das líras: “Desconheço poema mais compacto”, afirma Przyboś, “peça lírica em que a vivência se tenha prendido a uma armação de palavras de modo tão firme e lapidar como em ‘Polały się lzy’.”¹⁷ As conseqüências dessa intervenção nos estudos mickiewiczianos não se fizeram esperar.

Dando prosseguimento às análises de Przyboś – sob a clara influência do juízo de valor defendido pelo poeta – o crítico Czesław Zgorzelski reconheceria pouco tempo depois nas líras o produto “de um tipo *mais moderno* de poesia”¹⁸, separado por um abismo das etapas precedentes na trajetória criativa de Mickiewicz. Bastante menos comedido nos termos, outro crítico, Juliusz Kleiner, relê os versos discutidos por Przyboś e conclui que está diante de um “milagre da lírica mickiewicziana”¹⁹, só comparável em beleza e intensidade a pérolas da poesia mundial como a “Canção noturna do andarilho” de Goethe.²⁰ A mudança nos protocolos de leitura e apreciação das obras não poderia ser mais completa. Tanto assim, que se torna aconselhável recordar os óbices da situação de partida. Nada garante que os autógrafos de Mickiewicz apresentem textos que o autor tomava por ultimados. “A verdade”, conforme salienta o já citado Marian Stala, “é incontroversa e dramática: as líras de Lausanne não são apenas uma obra-prima em manuscrito (graças ao manuscrito?), mas também – uma obra-prima sem um formato definitivo. Uma obra-prima cujo texto é e permanecerá uma reconstrução”²¹, escorada menos em certezas, de resto sempre frágeis, do que em numerosas dúvidas e hipóteses.

¹⁷ Przyboś, Julian. “Wierz-placz”. In Stala, Marian. Ob. cit., p. 116.

¹⁸ *Apud* Stala, Marian. Ob. cit., p. 7.

¹⁹ Kleiner, Juliusz. “Liryki lozańskie”. In: Stala, Marian. Ob. cit., p. 134.

²⁰ Igualmente sugestiva é a comparação proposta por Mieczysław Jastrun, que enxerga uma semelhança entre as líras e os poemas escritos por Hölderlin no período da loucura. Estes últimos, assim como aquelas, conteriam uma mesma “extremada solidão, uma tensa concentração, uma luminosidade oculta no tecido do verso”. *Apud* Stala, Marian. Ob. cit., p. 22.

²¹ Stala, Marian. *Ibidem*, p. 10.

Ao recriar em português um desses poemas de Mickiewicz, Leminski não devia saber muito bem onde estava pisando²². E na verdade, isso pouco interessa. Importa, sim, que o leitor de Leminski não esteja desavisado. A epígrafe de *Polonaises* convida a ir longe, e os rumos que ela sinaliza podem não ser indiferentes para os estudos sobre o autor curitibano. Antes de mais nada, fique registrado o fato de que a tradução de “*Polaty się łzy*” inscreve Leminski na complexa história de recepção das liras de Lausanne (e serve, por tabela, para que um outro brasileiro de ascendência polonesa dialogue criativamente com a obra de Mickiewicz: a versão leminskiana foi musicada por Zé Miguel Wisnik).²³ Palmas então para o tradutor (e para o músico), que ele (s) merece (m) – quer pelo tino demonstrado na escolha do texto, quer pelo mérito artístico intrínseco à empreitada.

Uma análise pormenorizada do fino labor tradutório de “Chove-ram-me lágrimas” exigiria tempo, e não poderia dispensar a comparação meticulosa do texto com o maior número possível de versões do poema de Mickiewicz para outras línguas. Na impossibilidade, aqui, de executar a tarefa a contento, resta apenas dar uma noção das estratégias e achados de Leminski, cotejando-os brevemente com as soluções de um segundo tradutor.

I shed pure tears, countless tears,
Over my childhood, idyllic, angelic,
Over my youth, exalted, disordered,
Over my manhood years, downfall years;
I shed pure tears, countless tears.²⁴

²² Aliás, segundo conta Henryk Siewierski, professor de literatura comparada na Universidade de Brasília, e tradutor de várias obras da literatura polonesa para o português, se Leminski tinha mesmo algum domínio do idioma polonês, seu nível de conhecimento era muito rudimentar. O que torna a tradução da lira de Lausanne ainda mais interessante, é claro. Ao que Siewierski se lembra, o escritor contou com a ajuda de alguém, e podemos supor que também teve à mão versões do texto para outras línguas. Siewierski conheceu Leminski em Curitiba no ano de 1986, e conservou especialmente viva na memória uma cena que merece registro. Em dado momento da conversa entre os dois, o escritor curitibano lhe mostrou, com uma expressão de certo orgulho e inconfundível entusiasmo, uma relíquia familiar. Era um velho livro herdado do pai, uma velha edição de poemas de Adam Mickiewicz.

²³ A canção, intitulada “Polonaise”, pode ser ouvida no álbum *José Miguel Wisnik* (1992), da gravadora paulista Camerati. Canta Ná Ozzetti, acompanhada pelo próprio Wisnik (piano e strings), Jacques Morelenbaum (violoncelos), Swami Junior (Baixo) e Marcos Suzano (percussão). O arranjo é de Wisnik.

²⁴ Mickiewicz, Adam. *The Sun of Liberty: Bicentenary Anthology (1798-1998)*; Polish-English Edition by Michael J. Mikoś. Warszawa: Energeia, 1998, p. 211.

A versão é de Michael J. Mikoś, organizador de uma antologia bilingüe dos poemas de Mickiewicz, publicada por ocasião do bicentenário de nascimento do escritor. De caso pensado ou não, a tradução se beneficia da característica abundância de monossílabos da língua inglesa. Decorre disso um texto enxuto, nesse aspecto bastante próximo da economia verbal do poema de Mickiewicz. Em comparação, os versos de Leminski parecem mais esparramados. Não por falta de zelo, porém. Foi decerto em prol da contenção que se abriu mão do pronome possessivo na terceira linha (“Na mocidade”), o que infelizmente desarranja a rigorosa estrutura anafórica que amarra os versos centrais do texto, dando início, com preposição seguida de possessivo, à segunda, terceira e quarta linhas do original (“*Na me dzieciństwo*”/ “*Na moją młodość*”/ “*Na mój wiek*”).

A versão leminskiana é mais feliz entretanto ao restituir a marcação rítmica do original. Neste, a cadência não decorre de um molde versificatório²⁵, mas da escansão natural da frase em suas unidades sintáticas. Variando entre dez e treze sílabas métricas, os versos de Leminski mantêm a mesma respiração, a mesma distribuição de pausas do poema de Mickiewicz (observe-se a pontuação nos dois textos). Na versão de Mikoś, por outro lado, o balizamento rítmico não segue tão de perto o original. Repare-se como a virgulação na segunda e terceira linhas do texto em inglês cria cesuras inexistentes nos versos mickiewiczianos. Repare-se também na escolha – sintomática no que respeita ao estilo – de “*idyllic*” para substituir o polonês “*sielskie*”. A palavra utilizada por Mickiewicz significa, de fato, rústico, pastoril, idílico. Guarda todavia bem nítidas as humildes acepções do étimo “*siolo*”: aldeia, povoação rural. O termo “*campestre*” não se afasta dessa vizinhança, o que já não se poderia dizer da nobre genealogia do adjetivo inglês empregado (do grego *eidyllion*, diminutivo de *eidōs*).

Mas o lugar onde a versão de Mikoś mais se diferencia da de Leminski, tanto no espírito como na letra, talvez seja a linha “*I shed pure tears, countless tears*”. A duplicação de “*tears*”, ao que tudo indica para

²⁵ Em seu ensaio sobre a lira, Przyboś chama a atenção para esse aspecto: “Mas o que mais assombra é a construção versificatória do poema. Com que verso Mickiewicz escreveu ‘*Polaty się łzy*’? Escutemos – o verso não é nem silábico, nem silabotônico, nem tônico. Que é, então? Esse verso não pertence a nenhum sistema versificatório conhecido – ele é uma descoberta precursora de novos caminhos rítmicos. O ritmo deriva naturalmente da construção da sentença, do desmembramento da frase nos elementos da sintaxe. É difícil distinguir onde age ainda o ritmo da versificação e onde a cadência natural da frase, a alavanca que ergue e baixa os blocos de palavras opera com uma imperceptível precisão.” Cf. Przyboś, Julian. “*Wiersz-płacz*”. *In*: ob. cit., p. 119.

manter o ritmo do original, tem a vantagem de acentuar o que há de *cantabile* no poema. Redunda entretanto numa repetição dentro de uma repetição: a palavra ocorre duas vezes, num verso que aparece duas vezes, abrindo e fechando o texto. O procedimento envolve riscos num poema tão breve. Somada à reiteração da linha, a reincidência do termo periga ganhar um peso indevido; repetida

demais, a repetição se desgasta, e já não logra o desejável reforço expressivo.²⁶ Voltando às alternativas lexicais, “czyste”, em polonês, quer dizer castas, puras, asseadas, limpas. Leminski prefere “lágrimas limpas”, o que soa inusual, causando um leve efeito de estranhamento, e não exclui o sentido simbólico de pureza e purificação. A tradução para a língua inglesa, ao contrário, opta por “pure”, solução óbvia no contexto, e, salvo erro, poeticamente menos eficaz. À parte isso, a sintaxe da construção “to shed tears” entrega o ouro do poema, exibindo, tão maiúsculo quanto inoportuno, aquele “I” que Mickiewicz não por acaso oculta no original. Leminski, cioso das singularidades construtivas do texto que traduz, não discrepa do escritor polonês. E lá está, sob uma torrente de lágrimas que o revela a nossos olhos – mas ao mesmo tempo o resguarda deles – o eu oblíquo²⁷ do poema, vibrando as cordas de uma lira de Lausanne impecavelmente afinada em língua portuguesa.

Não basta entretanto que nos ocupemos de *como* Leminski traduziu Mickiewicz. Resta ainda indagar acerca de seus *motivos* para fazê-lo. Por que, entre as línguas e literaturas às quais Leminski tinha acesso, a polonesa? Por que, no rico acervo da literatura polonesa, uma obra romântica? Por que, enfim, na vasta obra de Adam Mickiewicz, uma lira de Lausanne? Sem temer (nem ocultar) o caráter conjectural e provisório de uma tentativa de resposta, comecemos pela última dessas três perguntas.

²⁶ Isso, convém frisar, no *medium* da escrita. Na composição de Wisnik também se duplicam as lágrimas do verso. Nada tem de expletivo, no entanto, a repetição da palavra na linha melódica, que se propaga à força de uma inflexível necessidade interna, gota a gota, nota a nota, no espaço-tempo da canção: “Choveram-me *lágrimas* limpas, *lágrimas* ininterruptas...”

²⁷ Os leitores de Leminski devem se lembrar daqueles versos de *Distraídos venceremos*, nos quais se tematiza uma espécie de ideal lingüístico, uma utopia de linguagem, talvez inalcançável, mas nem por isso menos desejada: “uma língua bonita,/ música, mais que palavra,/ alguma coisa de hitita,/ praia do mar de Java”. Nesse idioma perfeito, desimpedido de objetos (*objectus*, em latim, designa a ação de pôr diante, opor, barreira, obstáculo) e das relações de sujeição, nesse idioma liberto de regras e modelos que lhe cerceiem o uso, “Pronomes do caso reto,/ nunca acabavam sujeitos.” Cf. Leminski, Paulo. *Distraídos venceremos*; quinta reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 31. A primeira edição do livro é de 1987.

É coisa sabida que mesmo durante o período de sua atuação profissional como tradutor, quando se incumbiu de uma série de trabalhos remunerados pela editora Brasiliense, o autor curitibano jamais descurou dos critérios na seleção de seu repertório. Entre os títulos que verteu nessa época para o português, estão o *Supermacho* de Jarry e o *Satyricon* de Petronio, *Sol e aço* de Mishima e *Malone morre* de Beckett²⁸, “livros-pedreira”, na gíria justa e cheia de admiração do biógrafo de Leminski, Toninho Vaz.²⁹ Casos como a “prosa-pop”³⁰ de John Lennon ou a ficção do italo-americano John Fante poderiam fazer suspeitar, à primeira vista, de uma concessão ao mercado. Mas o palpite não seria de todo correto. Nas estrepolias verbais e na “verve cínica e sarcástica” dos textos do *beatle*, Leminski discerne o “estranho hábito” da *portmanteau word* lewiscarrolliana e “uma gota da baba de Dadá”.³¹ No romance de Fante, *Pergunte ao pó*, o tradutor acredita ter pela frente, na “hollywoodiana Califórnia dos anos 30”, a figura de um pícaro, e um fluxo narrativo sorrateiramente atravessado pelo “fantasma de Joyce”.³² Em suma, quaisquer que sejam o autor e a obra considerados, parece ter sido sempre determinante uma afinidade eletiva no plano da linguagem. Leminski se empenha em traduzir o que lhe interessa; como leitor, claro, e sobretudo – como criador.

Se o quesito da forma tem a importância que tem nos títulos traduzidos profissionalmente, tanto mais relevante ele será no caso de um texto destinado a constar como epígrafe em um dos livros de poemas do autor. Isto posto, não admira que a atenção de Leminski tenha se voltado para “*Polaty się łązy*”. Recorde-se o que foi dito páginas atrás sobre as particularidades das líras de Lausanne no conjunto da obra mickiewicziana. Retome-se ainda uma vez o texto para verificar seu rigor construtivo, sua densidade metafórica, suas inesperadas sutilezas rítmicas e sonoras, sua concentração e intensidade. Julian Przyboś salientou nesses versos uma enganosa, requintada singeleza, uma simplicidade conquistada “por tamanho

²⁸ Todos publicados em São Paulo pela Brasiliense; os três primeiros em 1985, e o quarto em 1986.

²⁹ Cf. Vaz, Toninho. Ob. cit., p. 241.

³⁰ A expressão é de Leminski. Cf. “Lennon rindo”. In: Lennon, John. *Um atropalho no trabalho*; transcrição e posfácio Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 218.

³¹ Os termos entre aspas provêm do já citado posfácio de Leminski aos textos de Lennon, e encontram-se, respectivamente, às páginas 218, 215 e 218.

³² Os trechos citados foram extraídos do ensaio “Double ‘John’ Fantasy”. Cf. Leminski, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986, p. 131 e 132. Originalmente, o texto acompanhava a tradução leminskiana do livro de Fante, editada pela Brasiliense em 1984.

esmero artístico, que sequer o percebemos”.³³ O “máximo de substância lírica no mínimo de palavras”³⁴, afirmou o poeta e crítico polonês, em cuja opinião exatamente por aí se mede o teor de radical inovação da lira.

Alguém duvida de que Leminski assinaria embaixo? Com efeito, são de tal modo patentes os traços formais compartilhados pelo poema do romântico polonês e a poesia do brasileiro, que, em vez de afinidade, quase caberia falar de uma relação de especularidade entre o traduzido e o tradutor. Em sua compreensiva e ponderada apreciação da poética leminskiana, Leyla Perrone-Moisés não nos deixaria mentir. Louvando a economia verbal do escritor, a pesquisadora sublinha os grandes perigos da forma breve. “O breve pode ser apenas pouco, o menos obtido por subtração.”³⁵ Não assim, porém, nos versos do autor de *Caprichos e relaxos* – “cifra certa”, “concentração sem perda, o máximo no mínimo”.³⁶ Leminski, segundo Leyla, é “poeta culto”, que trata a poesia como “paciente trabalho de linguagem”.³⁷ O que em nada prejudica, no entanto, o desembaraço do gesto criador, sua limpidez e simplicidade.

Vejamos então, ponto por ponto, os resultados da analista: despojamento e esmero de linguagem, contenção e força, concisão e densidade. A propósito de Leminski ou da lira de Lausanne que verteu para o português, as características listadas possuiriam o mesmo grau de pertinência. Falou-se agora há pouco de especularidade. A expressão pode dar margem a equívocos, e requer portanto um esclarecimento. A sugestão de que o poeta de Curitiba se vê de certa maneira no poema de Mickiewicz não deve ser associada a noções simplórias de imitação ou influência. Tampouco se deve confundir a concepção tradutória em questão aqui com a idéia de reprodução, de mera transmissão do original de uma língua para a outra. Parafraseando um pouco Borges³⁸, cumpriria constatar que a palavra “original” é indispensável ao vocabulário crítico, desde que purificada de algumas de suas conotações. São evidentes na lira de Lausanne as idiosincrasias de Leminski, mas se ele não a tivesse traduzido, não as perceberíamos. Logo, o parentesco entre o autor polonês e o escritor brasileiro talvez jamais viesse a existir de fato. Nesse sentido, o original já não é o mesmo depois de traduzido, Leminski fez de Mickiewicz seu precursor.

³³ Pryboś, Julian. Ob. cit., p. 117.

³⁴ *Ibidem*, p. 118.

³⁵ Perrone-Moisés, Leyla. “Leminski, o samurai malandro”. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 239.

³⁶ *Ibidem*, p. 236 e 239.

³⁷ *Ibidem*, p. 239.

³⁸ Cf. Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. In: *Obras completas – II*; decimanovena impresión. Buenos Aires: Emecé, 1993, p. 89.

Que o paradoxo não assuste os mais prevenidos, nem entusiasme os mais afoitos; ele serve tão-só para realçar a dimensão criativa do processo que temos em mira. O confronto com o poeta polonês representa para Leminski excelente oportunidade de pôr à prova uma lição dos concretos a que foi especialmente sensível: o postulado da tradução como reinvenção da tradição e dispositivo de permanente estímulo à criação. À luz das palavras de Haroldo de Campos, talvez se compreenda melhor a posição do autor curitibano:

Em matéria de passado de cultura estou sempre atento (falando de poesia) àquelas obras que respondam, de maneira viva, a uma pergunta extraída de uma circunstância produtiva presente. É o que resulta dos meus escritos sobre “Poética sincrônica” (que datam de 1967). É o que eu encontro na aplicação feita por Jauss, também em 1967, da “lógica da pergunta e da resposta” (via Gadamer) à leitura da tradição artística como uma dialética entre presente e passado, reencetada sempre a partir de uma questão atual, situada no presente. “Pois arrisca tornar-se irrecuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente”, formulou luminosamente W. Benjamin na V das suas teses “Sobre o conceito de História” (1940).³⁹

Nessa ordem de idéias, Mickiewicz teria desempenhado o papel de um importante interlocutor de Leminski. Em determinado momento de sua trajetória criativa, o escritor brasileiro teria encontrado em “*Polaly się łączy*” respostas válidas para problemas artísticos cuja solução procurava. A tradução da lira de Lausanne poderia ser entendida, assim, como parte da “prática poética pessoal” de Leminski, como “construção de uma tradição” que fosse, segundo preconizava Haroldo de Campos, “história sincronizada às necessidades de um presente de produção”.⁴⁰

Aceito em toda a linha o argumento, o item seguinte na pauta ganha redobrado interesse. Afinal, a história que Leminski sincroniza ao agora de sua produção, o passado de cultura em que se reconhece e ao qual traduz em presente criativo, é o romantismo. E todos sabemos que pauladas o escritor já levou por conta de suas inclinações (neo?)românticas. Flora Süssekind denuncia os pactos subjetivos do que chama de literatura do eu no período pós-64 e, de passagem, cutuca “aquele ego que se expõe, por vezes, de maneira tão onipotente na poesia de Paulo Leminski.”⁴¹ Vinicius Dan-

³⁹ Campos, Haroldo de. “Minha relação com a tradição é musical”. In: *Metalinguagem & outras metas*; quarta edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 258.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 258-259.

⁴¹ Cf. Süssekind, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*; segunda edição revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 138.

tas pega bastante mais pesado, e acusa a “posição lírica, intencionalmente mistificadora”, do autor de *Caprichos e relaxos*, “o culto narcísico de Peter Pan como imagem do poeta (...)”.⁴² De acordo com o crítico, Leminski “se concilia absolutamente com tudo, inclusive com a imagem do poeta mago, com a magia das palavras (não importa agora ser ela metalingüística), com o heroísmo romântico”, o que equivale a dizer que o poeta

mente e está recalçando a perda de sentido da condição moderna da poesia e sua desimportância social. (...) A graça fácil e infantilizada de sua poesia, com seu faz-de-conta revolucionário, rebelde ou vanguardista, nutre sonhos adolescentes e tem ouvidos moucos para o desmentido da realidade. Chegando tarde e cansado para a vanguarda e a revolução, só restou ao poeta curitibano se entregar à fantasia compensatória de suas brincalhonas palavrinhas.⁴³

Hipertrofia do ego, mistificação, narcisismo, infantilidade e fantasia compensatória. No entender dos estudiosos mencionados, a vizinhança entre a poesia de Leminski e o romantismo não deu em coisa muito boa.

A questão volta à baila em uma análise mais recente, onde se chega, todavia, a conclusões bem distintas, convictamente favoráveis dessa vez à obra em exame. Para Fabrício Marques, a concepção poética leminskiana de fato se vincula, de um ponto de vista histórico, a matrizes românticas, mas vai além destas.⁴⁴ Ora, os vínculos românticos ninguém discute, e tampouco parece duvidoso que Leminski vá além dos limites do romantismo. O que ainda não está claro o suficiente é *quão além* ele vai e *como*. Que medida atingem as apropriações e convergências? Onde cedem o posto às divergências? Onde se dá a superação? E na hipótese contrária, por que ela não se dá? Fabrício frisa em seu estudo, com toda a razão, o estreito equacionamento de vida e poesia na obra do curitibano. Abre porém de imediato um parêntese, para ressaltar que a liga de verso e vivência não implica um idealismo de estofado romântico, um privilégio inconveniente do eu criador às expensas do trabalho com a forma. A prioridade de Leminski, garante o pesquisador, consistiria em um rigoroso compromisso com a linguagem.⁴⁵ Vale a pena esmiuçar esse raciocínio.

⁴² Cf. Dantas, Vinicius. “A nova poesia brasileira & a poesia”. In: *Novos Estudos Cebrap*, número 16, dezembro de 1986, p. 51.

⁴³ *Idem, ibidem*.

⁴⁴ Cf. Marques, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Ver as páginas 58, 64 *et passim*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 46, 70 e 71.

Salvo engano, o pressuposto tácito é que uma concepção expressiva de poesia – como a romântica, por exemplo⁴⁶ – exclui um compromisso rigoroso com a linguagem. E salvo novo engano, é de premissas semelhantes que partem Flora Süssekind e Vinicius Dantas, não obstante suas conclusões soarem muito menos lisonjeiras para com Leminski do que as de Fabrício. Na verdade, à parte todas as suas diferenças, os três juízos referidos parecem se escorar numa só definição, implícita, de romantismo: inflação desmesurada (ingênuo ou cabotino, tanto faz) do ego poético, sem a contrapartida do necessário lastro crítico de reflexão e construção.

Muito corrente entre nós, essa visão da literatura romântica padece de uma miopia ciclópica, que aliás já foi diagnosticada com exatidão por Arthur Nastrovski:

Da forma como a nossa crítica se refere, às vezes, ao romantismo, seria legítimo pensar que a poesia de Wordsworth, Hölderlin, Keats, Shelley, Leopardi, Byron, Coleridge e Victor Hugo é uma experiência ou de alucinados, ou de debutantes. Parte da intenção deste livro [o volume de ensaios *Ironias da modernidade*], então, é mostrar, por um lado, como a literatura e a música do século XIX (romantismo e sucessores) não é nada “romântica” nesse sentido trivial; e, de outro, como são cruciais as continuidades entre a modernidade e certas formas de pensamento e de expressão que atingem um primeiro estágio em torno à *Crítica do juízo*, no final do século XVIII. Para compreender melhor as diferenças da nossa modernidade, caberia, antes de mais nada, temperar com ironia nossa leitura das descontinuidades, que sem dúvida existem, mas dentro de um contexto mais rico de vínculos e heranças.⁴⁷

Para Nastrovski, isso “implica reconhecer o caráter marcadamente romântico (no sentido histórico da palavra) tanto do modernismo quanto do pós-modernismo deste nosso fim de século.”⁴⁸ E suas palavras não poderiam vir mais a calhar. Os quadros de referência que têm sido mobilizados para a leitura dos versos de Leminski incluem, invariavelmente, a poesia concreta, o haikai, o pau-brasil oswaldiano, a tropicália, a geração marginal... Nada contra esse elenco, mas o autor curitibano pode e deve

⁴⁶ Nesses termos a define o estudo formidável de Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (paperback edition. Oxford: Oxford University Press, 1971). Sobre o assunto, consultem-se na obra, em especial, o capítulo introdutório e os de número IV (The Development of the Expressive Theory of Poetry and Art) e IX (Literature as a Revelation of Personality).

⁴⁷ Cf. Nastrovski, Arthur. “Ironia e modernidade”. In: *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996, p. 14-15.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

ser lido em “um contexto mais rico de vínculos e heranças”. A tradução da lira de Lausanne de Mickiewicz instiga a tomar essa direção, instiga a pensar, sem pressa e sem prevenções, em um Leminski romântico. (E para o caso de se objetar que o texto de Mickiewicz é de tal modo inovador, que vai além do romantismo, é bom insistir que o problema se resume, precisamente, em demarcar essa distância, em situar a obra, o melhor que se possa, *em relação* às coordenadas românticas. O que não vale menos para Leminski.)

Havia também se interrogado mais acima por que razão as distraídas antenas poéticas leminskianas teriam se voltado, entre os apelos de tantos rumos e sinais, para os lados da longínqua Polônia. Uma das respostas possíveis talvez já esteja contida na própria pergunta. Para tratar do assunto, porém, será preciso deixar de lado a atividade tradutora, e passar àqueles momentos na obra do autor curitibano em que seu “coração de poeta” pulsa, liricamente elaborado, como “coração de polaco”⁴⁹. Sirva-nos de ilustração “Narójow” (*sic*), texto que versa sobre o lugarejo onde, presume-se, nasceu o avô paterno de Leminski:

Uma mosca me pouse no mapa
e me pouse em Narójow,
a aldeia donde veio
o pai do meu pai,
o que veio fazer a América,
o que veio fazer o contrário,

a Polônia na memória,
o Atlântico na frente,
o Vístula na veia.

Que sabe a mosca da ferida
que a distância faz na carne viva,
quando um navio sai do porto
jogando a última partida?

Onde andou esse mapa
que só agora estende a palma

⁴⁹ *In extenso*, o poema de *Caprichos e relaxos* do qual provêm as expressões citadas diz: “meu coração de polaco voltou/ coração que meu avô/ trouxe de longe pra mim/ um coração esmagado/ um coração pisoteado/ um coração de poeta”.

para receber essa mosca,
que nele cai, matemática?⁵⁰

O pano de fundo circunstancial detrás do poema foi descrito assim por Toninho Vaz:

Certa vez, diante das evidências de que suas origens estavam numa aldeia polonesa chamada Narájow [*sic*], Leminski decidiria fazer uma investigação minuciosa no mapa-múndi. Debruçado sobre a mesa da biblioteca, ele gastaria um bom tempo tentando resolver esse 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!⁵¹

“Logo depois”, anota o biógrafo, Leminski “criaria o poema”⁵². Não precisamos aqui de escrúpulo em face dos fatos. Baste o modo como foram vistos e são contados, pois o testemunho fixa diversos dados de importância. Estão ali o interesse pelas origens, o esforço aturado e metódico de investigação, a intromissão repentina do acaso. O mais precioso contudo no relato é a ênfase que reserva ao voluntarismo da reação do poeta. Incapaz de localizar Narajów no mapa, nem por isso Leminski deixa de alcançar a sua meta. Com um círculo de caneta, ele inventa Narajów. Atente-se para o tom imperativo das duas linhas iniciais do poema. Que o inseto pouse no mapa, e que me pouse onde eu quero, bem na aldeia de onde veio o pai do meu pai. O gesto inesperado, que transforma a contingência em necessidade, tem um sutil correlato no nível da forma. Entregue às moscas, em português, diz-se coloquialmente de algo abandonado, esquecido. Todo o contrário do que se verifica no texto, na geografia desse mapa esquadrihado com amorosa minúcia, repleto de aventura e lembrança, de feridas nunca cicatrizadas, de portos e partidas, de jogo, errância e descoberta.

Mas se importa sobretudo a vontade de descobrir, tanto melhor, então, que sejam longínquas as terras prometidas, que haja todo um Atlântico na frente de quem viaja. Como que invertendo a rota de seu avô, Leminski toma, ele mesmo, um navio para a Polônia. E nessa travessia imagi-

⁵⁰ Cf. *Distraídos venceremos*. Ob. cit., p. 84.

⁵¹ Cf. Vaz, Toninho. Ob. cit., p. 247.

⁵² *Ibidem*.

nária, trata-se menos de localizar raízes, que de enraizar-se no solo de uma escolha, trata-se menos de documentar o marco zero de uma origem, que de forjar uma *persona*, de criar uma identidade. Sob esse aspecto, o *Vístula* na veia literária leminskiana, o coração de polaco batendo em verso e prosa, constitui um exercício deliberado de autoconstrução, de afirmação e cultivo de uma diferença. Leminski não fez de sua polonidade um projeto estético ou político. Não fez da etnia um panfleto. De todo modo, como se procurou demonstrar neste ensaio, a presença da Polônia é uma constante em sua obra. Andando pelo país de seu avô, sem nunca ter deixado o Brasil, Leminski visita muitos tempos e lugares. Mal se percebe, às vezes, quando se cruzam as fronteiras entre a história e a memória, entre a província do lembrado e os domínios da invenção. Resulta daí um roteiro complexo de leitura, que não deveria ficar entregue às moscas.

