

CAIO RICARDO BONA MOREIRA

**CATATAU DE PAULO LEMINSKI:
OCCAM VERSUS CARTÉSIO CONTRA A DITADURA DA RAZÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Santos

PALHOÇA, 2006

CAIO RICARDO BONA MOREIRA

CATATAU DE PAULO LEMINSKI:

OCCAM VERSUS CARTÉSIO CONTRA A DITADURA DA RAZÃO

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça – SC, __ de _____ de _____.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Ao Prof. Dr. Antônio Carlos Santos, que fez de suas aulas um interessante rizoma e mostrou-me o sabor da escritura.

A Juci, pelo carinho, pela paciência.

À pequena Lohana que, desde cedo, apaixonou-se pelos livros.

A toda a família, pelo amor e carinho.

Ao Valdir Pastuchak, um exímio contador de “estórias”.

AGRADECIMENTOS

*Aos professores Dr. Felipe Soares e Dr^a Susana Scramin,
cujos comentários e sugestões foram bastante esclarecedores
e fundamentais para o resultado da pesquisa;
Aos colegas professores e alunos da FAFI e da FACE pela
troca de idéias nas salas e corredores;
A Rosana Albuquerque, da Fundação Cultural de Curitiba;
A Rosane Porto;
Fahena P. Horbatiuk;
Acir e Bia Karwoski;
Élson Fróes;
Luisandro M. de Souza;
Sandra R. de M. Konel;
Roseli Bodnar.*

Que duas estranhas máquinas, exclamei, são a cabeça e o coração do homem! Conduzido, alternadamente, por esses dois móveis das suas ações para dois caminhos opostos, o último que segue parece-lhe sempre o melhor! Ó loucura do entusiasmo e do sentimento! diz a fria razão; ó fraqueza e incerteza da razão! diz o sentimento. Quem poderá jamais, quem ousará decidir entre eles?

*Xavier de Maistre
Em Viagem ao Redor do Meu Quarto*

Esta história não é estável, não é bem assim. É um pouco diferente, talvez seja outra coisa: quem sabe uma outra natureza trabalhou nisso, com manhas e ares outras, e na continuação, seguramente nada tem que ver com o que já vimos, e no fundo é a mesma coisa, mas não confundam.

(Catatau p. 80)

- Tem certeza que era hoje à tarde?
- O quê?
- Que era para esperar.
- Ele disse sábado. Acho.
- Depois do batente.
- Devo ter anotado.
- Mas que sábado?
- E hoje é sábado?
- Não seria domingo?
- Ou segunda? Ou sexta?

*Diálogo entre Estragon e Vladimir
em Esperando Godot, de Samuel Beckett.*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o *Catatau*, de Paulo Leminski. A narrativa de *Catatau*, de 1975, fala sobre a possível visita do filósofo Descartes no Brasil colônia das invasões holandesas. Aqui, Descartes segura uma luneta e um cachimbo feito com ervas alucinógenas. Ele pensa ter ficado louco no país tropical e o texto mostra a alucinação do filósofo. Descartes espera por Artaxerxes, seu amigo que nunca chega. Descartes acredita que seu amigo, quando chegar, explicará a confusão. Tentarei mostrar que o *Catatau* pode ser lido como um jogo. Seguirei a abordagem pós-estruturalista presente em textos de Derrida, Barthes, Deleuze e Foucault. A narrativa de *Catatau* “joga com a desconstrução da narrativa tradicional e com a filosofia de Descartes. No último capítulo, falarei sobre o movimento tropicalista, da década de 60 e 70, e como o *Catatau* trabalha com as características desse movimento. No trabalho, outras questões serão abordadas, como o Formalismo Russo e o Modernismo.

Palavras-chave: *Catatau*, Paulo Leminski, pós-estruturalismo.

ABSTRACT

This work aims to analyze the *Catatau*, by Paulo Leminski. The narrative of *Catatau*, 1975, tells about a possible visit of the philosopher Descartes to colonial Brazil of the Dutch invasions. Here, Descartes holds an eye-glass and a pipe with drugs. He thinks he had become mad in tropical country and the text shows the philosopher's hallucination. Descartes waits for Artaxerxes, his friend who never arrives. Descartes believes that his friend will explain the confusion when he arrives. I will try to show that *Catatau* can be read like a "jeu" (game). I will follow the post-structuralist approach present in texts by Derrida, Barthes, Deleuze and Foucault. *Catatau's* narrative plays with the deconstruction of traditional narrative and with Descartes's philosophy. In the last chapter, I will tell about the tropicalist movement, of the 60's and the 70's, and how *Catatau* works with the characteristics of tropicalism. Other issues will be discussed like the Russian Formalism and Formalism and Modernism.

Keywords: *Catatau*, Paulo Leminski, post-structuralism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa e Contracapa do Catatau.....	124
Figura 3 – Fragmentos do Catatau.....	125
Figura 3 – Fragmentos do Catatau.....	127
Figura 3 – Fragmentos do Catatau.....	128

SUMÁRIO

<u>1 SOB O SIGNO DO EQUÍVOCO</u>	13
<u>1.2 CATATAU – DO PILARZINHO PARA O MUNDO</u>	16
<u>1.3 O CIRCO DE HORRORES LINGÜÍSTICOS</u>	20
<u>1.3.1 DEMONSTRO O MONSTRO</u>	23
<u>1.4 AS FACES DE OCCAM, O ORIXÁ, AZTECA, IORUBÁ</u>	26
<u>1.5 UM LIVRO DE LIVROS</u>	29
<u>1.6 CARTÉSIO E AS INVASÕES HOLANDESAS</u>	40
<u>1.7 DESCARTES / CARTÉSIUS / CARTÉSIO</u>	46
<u>1.8 OCKHAM <i>VERSUS</i> DESCARTES</u>	51
<u>1.9 MITOLOGIA E CATATAU</u>	53
<u>2 CATATAU E O JOGO DA DIFFÉRENCE</u>	63
<u>2.1 CATATAU, UM “JEU” TROPICAL</u>	78
<u>3 UM CARNAVAL TROPICAL</u>	92
<u>3.1 CONCRETISMO E TROPICALISMO</u>	93
<u>3.2 VOLTANDO AO CARNAVAL</u>	100
<u>3.3 CATATAU, AGORA É QUE SÃO ELAS E MACUNAÍMA</u>	104
<u>3.4 MORTE E VIDA NARRATIVA</u>	115
<u>REFERÊNCIAS</u>	119

A capa é o começo do fim

E o fim, o fim do começo

*A própria foto não é em nada animada
(não acredito em fotos “vivas”)
mas ela me anima:
é o que toda aventura produz.*

R. Barthes

*“A moldura representa lutadores vivos”
“a contramoldura representa amantes mortos”*

Paulo Leminski

Poderia eu começar pela exposição de meus objetivos para com o texto de *Catatau*, no entanto optei por duas imagens, a da moldura e a da contramoldura, intrinsecamente ligadas ao propósito da narrativa de Paulo Leminski. O contraste criado entre os dois extremos, o começo e o fim, aponta para uma dualidade que, tão logo analisada, desfaz-se no jogo das aparências: a arte representada por lutadores vivos na capa (moldura) do romance-ideia é lida como sinal de força, não só da arte, mas da vida; a morte da contracapa (contramoldura), posta no fundo do livro, representada por dois esqueletos, não deixa de ser também uma espécie de afirmação da vida, como se a contramoldura criasse um jogo circular, não sendo meramente o fim, mas apenas o outro lado de um começo.

Enquanto a capa representa a vida por meio de desenhos, a morte é representada por uma fotografia. Sobre a contramoldura, escreve Leminski:

Contramoldura é a fotografia dos esqueletos agarrados de um casal pré-histórico, tirada por arqueólogos contemporâneos, na Cova das Crianças. Aí vejo uma estória Romeu-Julietta, “love-pré-story”, “love-story” da pré-História. Dois amantes fogem das iras do pai, refugiando-se na caverna que desaba, cercada por guerreiros furiosos. Descobrimos os esqueletos, um milhão de anos depois (LEMINSKI, anexo1).

A alusão à morte faz lembrar a maneira como Barthes pensa a foto, na constatação do “Isso-foi”: “(...) por mais viva que nos esforcemos para concebê-la, (...) a foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (1984, p. 53).

O efeito produzido pela foto, como observa Barthes (1984, p. 123), não é o de restituir o abolido, mas o de atestar que o que se vê de fato existiu:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ele reproduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto) em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (BARTHES, 1984, p.13)

Olhando a contracapa de *Catatau*, marcada pelo rastro da morte (os amantes são caveiras), não adiantaria perguntar se os amantes continuam existindo além da imagem, além da morte, já que a foto não restitui a sua existência. Talvez bastasse afirmar que eles, de fato, existiram, constatados no “Isso-foi”. O que não se repete aqui é o amor dos amantes¹, a carga significativa atribuída às caveiras é outra: o passado é assumido como condição do presente, a cobra morde o próprio rabo, e o final do livro, marcado pela contracapa, pode ser também um outro começo. Nesse olhar, Leminski associa os mortos à tradição: “A contramoldura, posta no fundo do livro, aponta para uma tradição, declarando-a, embora defunta, o fundamento”. Entre a vida e a morte, um *Catatau*, assumindo o que cada um desses acontecimentos tem de válido, e aceitando no seu desenrolar o que a morte lhe oferece como fundamento para a vida.

O embate implícito criado entre os humanos mortos da contramoldura e os bonecos vivos, lutadores da moldura, pode ser percebido como um índice da

¹ Para Barthes, o sujeito fotografado passa a ser objeto, e o objeto, uma espécie de retrato de sua morte (1984, p. 27). Se não é morte, talvez seja, como indica Agambem, a repetição infinita del *Giorno Del Giudizio*, que inspirou o filósofo italiano por meio da foto *Boulevard du Temple*, de Daguerre: “Nel gesto piú banale e ordinario, nel gesto di farsi lustrare le scarpe! Nell’istante supremo, l’uomo, ogni uomo, è consegnato per sempre al suo gesto piú ínfimo e cotidiano. E tuttavia, grazie all’obiettivo fotografico, quel gesto si carica ora del peso di un’intera vita, quell’atteggiamento irrilevante, persino balordo compendia e contrae in sé il senso di tutta un’esistenza” (AGAMBEM, 2004, p. 08).

tensão existente entre a tradição de um passado que persiste e o presente que se revela no movimento do acontecimento, o que o *Catatau* parece explorar com destreza. Se o desenho da capa é vida, e o desenho é arte, a arte é, então, vida.

No livro de Paulo Leminski, esse começo e esse fim deixam de ser meramente decorativos para fazer parte da constituição da significação do texto, pensada a partir da diferença. Se o desenho e a fotografia representam o vivo e o morto, o fluxo do texto verbal no interior do livro pode ser pensado como uma linha tênue imaginária, aquela que por um lado separa o texto da tradição, subvertendo-a, e por outro lado a assumindo em plenitude, aceitando-a, em sua dimensão axiológica, sem negar a sua atualidade.

Paulo Leminski afirmou seu jogo intersemiótico², em que as capas passam a serem vistas como integrantes do *corpus* textual, e para ele, esse é um sinal de transcendência:

Transcendência – Molduras tiram o “Catatau” do monopólio de um código (o verbal), projetando-o na desnorteante aventura contemporânea da pluricodificação (multimídias: mensagens intersemióticas, pan-semióticas). Capas significam. Como aparências. Como molduras (LEMINSKI, em anexo).

O confronto entre elementos aparentemente opostos estende-se da capa e da contracapa para o interior do livro, e isso já justifica a sua leitura e não surpreende, basta lembrarmos que Leminski se caracterizava como um “bandido que sabia latim” e que hesitava entre a pressa e a preguiça. O que o próprio título já confessa é a ambivalência como fator constitutivo do texto, a palavra “catatau” pode significar ao mesmo tempo algo grande e pequeno, o que pode ser constatado no “Plano do Catatau”³: Guerra e festa, o vaso e o vazio, a crise e a solução.

² Em 1976, um ano após a publicação de *Catatau*, Leminski, em parceria com o fotógrafo Jack Pires, lançou *Quarenta clics Curitiba*, numa edição em que poesia e a fotografia dialogam na construção de sentidos de uma cidade, em folhas soltas: Quem me dera / um mapa de tesouro / que me leve a um velho baú / cheio de mapas do tesouro.

³ O “Plano do Catatau” é um esquema desenvolvido por Paulo Leminski que serviu de base para a formulação do livro. O original pode ser encontrado na Fundação Cultural de Curitiba, e sua cópia é transcrita na sua terceira edição, de 2004

1 SOB O SIGNO DO EQUÍVOCO

*“Não quis ser fácil
 Fazer o que sei
 O que todos sabem fazer
 Quis mais
 Quis
 Fazer o difícil
 O que não sei
 Algo mais
 Um bloco de incompreensão
 O catatau”.*

P. Leminski

Que importância pode ter para uma pesquisa a vida de um poeta quando ele é mestre em disfarces? Por que se debruçar com afinco em seus textos se, como ele mesmo dizia, o silêncio era as suas obras completas?

Devido à importância de saber alguma coisa sobre o escritor, na expectativa de que esse saber possa auxiliar a leitura e escrita que inicio aqui, procuro, então, trilhar, ao longo do texto, na figura de Paulo Leminski, em busca de imagens, montando assim um mosaico que, não tendo a pretensão de ser altamente informativo, pelo menos espera contribuir para a leitura que farei de *Catatau*. Essa leitura será impossível se não for permeada por outras falas. Talvez os fatos se misturem, compondo uma outra coisa bem distante de uma biografia tradicional, em que a necessidade de conhecer a pessoa suplanta outros fatos, como o texto criado por ela. Contento-me inicialmente com duas informações: *Nascimento (1944)* e *Morte (1989)*: Os dois acontecimentos vão se aproximando até se fundirem num instante em que o que resta ao leitor é apenas a palavra em livros, artigos, poemas, entrevistas e depoimentos. A partir dessas peças, vou tentando tecer um outro texto, tentando alcançar a paixão do poeta que me convidou,

mesmo sem sabê-lo, a pensar sobre o *Catatau* que estava em minhas mãos. Portanto, não ousarei dizer muitas coisas sobre a sua vida, talvez quase nada, apesar de ser um entusiasta também do “personagem Paulo Leminski”. Talvez o texto não seja apenas uma busca, como a daquele arquiteto descrito por José Castello⁴, que percorre Curitiba à procura do fantasma Leminski, mas um encontro com a escrita que também não deixa de ser um fantasma. Sobre a vida de Paulo Leminski, opto pelo silêncio, ou um quase-silêncio, isso não é tão ruim quando o que se espera é “dizer” sobre um texto que tomou boa parte dessa vida movida a versos e boemia. Por que alguns escritores dedicam muitos anos para escrever um determinado texto?

Como falar de um texto como esse, que coloca em xeque os limites, sem recortar uma forma que reduza o objeto a mero pretexto para repeti-lo? Então, no desejo de potencializar a leitura, apresento um olhar ou múltiplos deles, como numa espécie de “valise de cronópio”, lembrando do tema tão caro a Cortázar. Mas é preciso delimitar a leitura, ensina-nos o método. Fixar os limites. Mas como? Arrisco conjecturar um início, que não quer ser começo: a palavra “fixar” não precisa necessariamente ser tomada como a tentativa de tornar estável, mas sim como um sinônimo da palavra “estabelecer”. Procuo no dicionário o significado da palavra “fixar” e observo que ele me leva a um outro lugar, assim como o próprio *Catatau* que, por sua vez, cumpre a função de me levar a um outro lugar, um outro significante, *ad infinitum*.

Estável: assente, firme, sólido. Poderá, então, a delimitação desse trabalho ser algo sólido? Eis a dificuldade colocada por um texto como esse.

Ao delimitarmos, estabelecemos algo. É isso que procuro fazer aqui. E o que faço é falar com outros, tomando o texto de Leminski como o ponto de partida – é preciso imaginar um começo – para várias direções guiadas por outros.

⁴ O romance *Fantasma*, de José Castello (2001), tem como narrador um arquiteto que decide procurar Leminski quando ouve dizer que o poeta não morreu. Desesperadamente, percorre Curitiba e fracassa: “Posso pensar em Leminski, imaginá-lo como quiser, mudar essa imagem por outra como se substituísse na parede da sala uma aquarela por um nanquim. Ressuscitá-lo não como alguém que pertencesse (já que a morte nos tira todo o direito de posse, mas como alguém que pudesse me pertencer)” (2001, p.33).

Por que falar com os outros? Não que esses outros nos substituam, nem que sejam estritamente necessários como argumento de autoridade: “eu não respondo por eu, eu preciso de outros”. E o medo que existe é o de repetir suas palavras - se é que temos o direito de tomá-las como posses inalienáveis – fazendo-as menos fortes, confundindo-as com as minhas, não respeitando, assim, o que eventualmente seria previsto: “eu nunca disse isto”. Surge uma outra questão, definir uma postura. Vestir uma “doxa” que não precise ser trocada, será possível que solucione todos os problemas? Ou será desnecessária nos movimentos de uma leitura que se quer movimento?⁵

Barthes postula um paradoxo para toda doxa, até que o outro paradoxo se transforme numa outra doxa: “(...) preciso ir mais longe em direção a um novo paradoxo” (BARTHES, 2003c, p. 85). O paradoxo está presente em grande parte do *Catatau*.

Seria esse um índice do eterno construir/destruir? Uma teimosia intelectual?

As recentes teorias do texto anunciadas implicitamente na frase extraída de *Roland Barthes por Roland Barthes* substituem o modelo sistemático de análise trabalhado por toda uma geração de estruturalistas. A reflexão sobre o sentido que é posto em questão por escritores como Barthes, Deleuze e Derrida, pode trazer uma importante contribuição na leitura desse mapa estelar.

⁵ Numa das cartas enviadas a Régis Bonvicino, Paulo Leminski lembra que o movimento é o grande “perigo” da linguagem: “todo ser em movimento / é perigoso / todo ser que se transforma / incomoda (...) levei a vida inteira / acreditando que as palavras são instrumentos onipotentes / sei / hoje / que são as palavras que estão na vida / não é a vida que está nas palavras” (1999, p. 83).

1.2 CATATAU – DO PILARZINHO PARA O MUNDO

Cartésio⁶ visitou o Brasil três vezes. A primeira, no período das invasões holandesas. A segunda em 1968, e a terceira em 1975. Não encontrou prédios, outdoors e outros arranha-céus. Deparou-se aqui com uma grande floresta, com seu *malin génie* e foi derrotado duas vezes. Uma pelo monstro Occam, que colocou à prova a ordem de sua racionalidade, e outra pelo Concurso de Contos do Paraná. Intitulado “Descartes com Lentes”, o conto de Paulo Leminski, de 1968, não foi premiado. À primeira vista, estaria fadado a personificar o símbolo de um fracasso dentro de um outro fracasso. A derrota no concurso é lembrada pelo escritor no texto “Descordenadas Artesianas”: “A vida do Catatau já começou sob o signo do equívoco e do quiproquó” (2004, p. 271).⁷ Descartes e Occam continuaram existindo. O conto, numa espécie de “metaformose ambulante”, foi se transformando em *Catatau*. O texto de 1968 já explorava a descontinuidade que seria responsável por colocar o *Catatau* no rol do experimentalismo da década de 70.

Paulo Leminski deu continuidade à confecção do texto, que teve seu anúncio oficial feito pelo *Jornal do Escritor*, em 1969, no artigo “Descartes no Brasil: Psicodélico & Tropical” (1969, p. 06), escrito por Ivan da Costa.

No texto, Leminski é lembrado como um representante da segunda geração da poesia concreta, aquela que é uma resposta de sua geração ao gesto revolucionário do movimento tropicalista, encontrado no trabalho de Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Celso Martinez Correia, entre outros. No dizer de Ivan da Costa, Leminski estabelece um compromisso histórico no processo evolutivo da literatura brasileira, chamando a atenção para o nível antropofágico da

⁶ Leminski optou pela grafia latina do nome Descartes. Ao longo do texto, usarei a grafia Cartésio para designar o personagem, e Descartes para indicar o filósofo racionalista. No livro, Paulo Leminski grafou: Renatus Cartesius.

proposta. O texto traz ainda quatro fragmentos do *Catatau*, que seriam encontrados posteriormente na primeira edição do livro.

Nos nove anos de preparação desse “texto de pensamento”, que vai do fracasso do concurso até o seu reconhecimento pela crítica da época, fragmentos foram sendo reunidos, apontamentos foram sendo produzidos e esquemas foram sendo montados no que ficou conhecido como a “Oficina do Catatau”⁸.

Em Curitiba, 1975, Cartésio sai do sótão do Pilarzinho para o mundo. *Catatau*, assim como Occam, subitamente aparece e Cartésio não mais se entende. Ainda não era hora de voltar para a Europa. Occam, o intruso, bate palmas. As aventuras desse fuzarqueiro fariam barulho na cabeça dos leitores e calos nas teclas da máquina de escrever dos estudiosos.

No mesmo ano, Glauber Rocha lança *Claro*, que ao som de Villa-Lobos e João de Barro, nunca seria tão claro e, assim como *Catatau*, parecia não contar história nenhuma. Talvez contasse a mesma história do romance-idéia de Leminski, a história da falência do mundo ocidental. Para Pierre (1996, p. 262), “Claro não tem chave, apenas grandes portas arrombadas e novamente fechadas, a respeito de perspectivas que Rocha se preocupa em dizer que não são suas: as da decadência ocidental”. Ilustrando a vontade retumbante de falar, o filme enfoca principalmente a história de dois gêmeos tagarelas que querem matar o pai capitalista. O filme mostra que o tempo exagerava nas idéias. No entanto, as idéias careciam de sentido, pelo menos do sentido tradicional.

Juliet Berto, a moça, uma das personagens de *Claro*, num determinado momento do filme, diz:

Já não há palavras para dizer quando a linguagem já não é linguagem e quando a diferença entre a ação e a palavra caiu em uma espécie de coisa unilateral, onde a cor, o som, todas as formas se misturam num

⁷ A segunda edição do *Catatau* traz uma carta de Fausto Cunha, um dos jurados do Concurso de Contos do Paraná, de 1968. Nela, Fausto lamenta a derrota de “Descartes com Lentes”: “O prêmio, é claro, não fez falta a v., que nestes vinte anos se afirmou literariamente. Mas o fato é que era seu” (1989, p. 230).

⁸ A “Oficina do Catatau” é um conjunto de anotações feitas pelo escritor. Elas se relacionam com a produção do romance-idéia e podem ser encontradas na Fundação Cultural de Curitiba, no acervo do poeta. A pasta da oficina traz até um desenho de Occam, bem como algumas experimentações com palavras-valise.

caos cósmico e demoníaco, ou esquecemos o que antigamente chamávamos lucidez (...) (CLARO, 1975).

Ainda em 1975, Raduan Nassar publica *Lavoura Arcaica*. Podemos vislumbrar, em suas páginas, a família, que é um mundo, e a literatura, um outro, onde “(...) nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero (...)” (NASSAR, 2005, p.7).

Catatau foi considerado, por muitos, um texto difícil, o que fez com que, após o lançamento do livro, o poeta repensasse o seu trabalho num contexto de aproximação da poesia com o universo do cotidiano: “quero ser claro. Quero ser comunicação. Banal – nunca. Óbvio – jamais” (LEMINSKI, 1999, p.149).

Talvez seja essa a preocupação que acompanhou o poeta depois do lançamento daquele texto que seria considerado o mais significativo do escritor: o *Catatau*. Seria possível escrever um romance depois daquela “viagem”? Outro texto que levava ao extremo o trabalho experimental só seria lançado em 1984, o *Agora é que são elas*, sofrendo críticas de quem esperava mais um *Catatau*.

Entre a publicação de um e outro, Leminski chegou a desenvolver algumas idéias que, muitas vezes, não passaram de anotações esparsas, como um possível romance sobre a Guerra do Paraguai, em que ele pretendia misturar o espanhol, o português e o tupi, num *continuum* em que a língua do colonizador aos poucos ia sufocando a língua do colonizado.⁹

E o *Catatau*, além da guerra da linguagem, seria também um enigma? Sem comentários na contracapa, o livro trouxe como epígrafe a frase: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (LEMINSKI, 2004, p. 11).

No processo de sua escrita, Leminski utilizara o latim, a mitologia, a filosofia, a linguagem. Um jogo e como tal deveria pressupor um leitor dedicado e com o fôlego de Hércules ou pelo menos com a vontade de Teseu para derrotar o perigo

⁹ Leminski remeteu a Régis a idéia central do texto: “ataquei forte no texto da guerra do paraguai (...). a idéia do texto: o nome não tem palavra: é o próprio mapa do paraguai talvez com meu nome de autor num ponto da cidade / o texto tem duas partes: guerra e paz / a primeira parte é Y (água em guarani) / é uma cosmogonia tropical: o rio os papagaios uma paz paradisíaca mas tensa / a segunda parte é TATÁ (fogo em tupi/guarani) / é a Guerra a Invasão é Lopes (...) guerra na linguagem” (LEMINSKI, 1999, p.67).

do movimento, o fantasma da escritura. Assumi-lo como um enigma não significa aqui tomá-lo como um texto que solicita a chave sagrada da decifração. Significa muito menos um texto sem sentido, uma mera algaravia poética: “Dentro do Catatau, o leitor perde a mania de procurar coisas claras. Então, aquelas que são claras por si mesmas tornam-se escuras no seu entendimento” (LEMINSKI, 2004, p. 273). O enigma, penso, deve ser visto aqui como uma coisa obscura. Mas as coisas obscuras, mesmo à medida que o significado não se estabiliza, podem ser clarificadas. Como dizia Leminski, “as aparências enganam, mas, enfim, aparecem, o que já é alguma coisa, comparando com outras que, vamos e venhamos, talvez nem tanto” (2004, p. 113). A decifração causada pelo “isto quer dizer isto”, sozinha, não serve para solucionar, ou pelo menos arriscar possibilidades de leitura. O que está em jogo é o texto enquanto jogo.

A segunda edição de *Catatau* (1989) trouxe o texto “Catatau: Cartesanato”, escrito por Antônio Risério. Publicado originalmente na revista “José” em 1976, tentou guiar a leitura, servindo como um mapa que pudesse facilitar os leitores nas trilhas leminskianas. Risério comenta alguns recursos que Leminski utilizou na exploração da linguagem catatauesca:

De outra parte, Leminski conduz o texto a uma aventura extraverbal. Aqui, concentra-se no “ver” que há em verbal, partindo para uma *iconização* (no sentido de Peirce) da escrita. Veja-se este trecho: “Formigas. Lente. FORMIGAS.” Com a entrada das lentes, as formigas aumentam... e isto é visível efetivamente. Adiante, o verbal admite o concurso de elementos sonoro-visuais, em outro momento de semiotização do texto, quando Leminski escreve *repetitivo* ou *iguauauau*. Há outros momentos em que a fala de Cartésio desliza na pura sonoridade das palavras, música verbal, melopéia: “Spix, cabeça de selva, onde uma aiurupara está pousada em cada embuayembo, uma aiurucuruca, um aiurucurau, uma aiurucatinga, um tuim, uma tuipara, uma tuitirica, uma arara, uma aracacá, uma araracã, uma araracanga, uma araraúna, em cada galho do catálogo de caapomonga, caetimay, taioia, ibabiraba, ibiraobi” (RISÉRIO, 1976).

Em 2004, em comemoração aos 60 anos do poeta, Décio Pignatari elabora uma terceira edição produzida pela Editora Travessa dos Editores. A publicação traz, além da revisão, boa parte da sua fortuna crítica, bem como uma análise dos procedimentos neológicos utilizados por Leminski.

1.3 O CIRCO DE HORRORES LINGÜÍSTICOS

Tecido carnavalesco, ironia dionisíaca¹⁰, *Catatau*, num primeiro momento de leitura, já parece refletir sobre a incapacidade da linguagem de dar conta das coisas do mundo, o que não é tão ruim como veremos. O sentido que escorrega deixando a linguagem na corda bamba. Passado o tempo em que o signo era visto como uma essência, união indissolúvel entre um significante e um significado, o significante já não remete diretamente a um significado. Funda-se um jogo no qual o sentido passa por um processo de desterritorialização. Um texto que coloca em xeque a noção de centro talvez não encontrasse melhor caracterização da falência do sentido do que na ironia da figura de Descartes e de seu aparato conceitual lógico que acabou por fundar o racionalismo e a filosofia moderna.

Concebido, escrito e publicado num contexto de ditadura militar, num intervalo de aproximadamente dez anos, o *Catatau*, assim como *Galáxias*, de Haroldo de Campos, faz parte do que Flora Sussekind (2004) chamou, em *Literatura e Vida Literária*, de corrente menos vitoriosa da literatura pós-64, aquela na qual é valorizado o aniquilamento da narrativa. A autora se pergunta por que as obras literárias que abordam parábolas, biografias, textos que trabalham com uma

¹⁰ O conceito remete ao texto *Nascimento da Tragédia* (1872), de Nietzsche, em que o filósofo analisa a arte trágica como a “arte mais sublime na afirmação da vida” (NIETZSCHE, 2004, p. 79). Uma arte que se distancia da arte “ingênua” e “apolínea” de Homero, das conquistas das grandes epopéias. O autor investiga o aparecimento do fenômeno “dionisíaco”, na cultura grega, que glorifica uma negação do sujeito, da história, da harmonia, e a maneira como esse fenômeno interage com o pensamento apolíneo, que valoriza a individuação e a ordem. Nietzsche observa em *Ecce Homo* (2204, p. 78) que foi o primeiro a descobrir a “verdadeira antítese: o instinto que se lança contra a vida com um recôndito desejo de vingança (...) e uma forma de afirmação suprema, nascida da abundância, da superabundância, uma afirmação irrestrita acerca da dor, também a culpa, além de tudo aquilo que há de estranho e de enigmático na vida”. A Sócrates parecem ser endereçadas as principais críticas. O filósofo grego, defensor do raciocínio em oposição ao instinto, é visto pelo filósofo alemão como instrumento da decomposição grega como “tipo do decadente” (NIETZSCHE, 2004, p. 77).

estética naturalista, bem como os livros-reportagem, acabaram por vencer aquelas que se dedicavam à experimentação narrativa.

O surgimento da idéia de *Catatau* está ligado, segundo depoimento do escritor (Leminski, 2004, p.270), em “Descordenadas Artesianas”, a uma de suas aulas de história ministrada em um curso pré-vestibular em Curitiba no ano de 1966¹¹. Numa espécie de “satori”, Leminski imaginou a vinda de René Descartes para o Brasil, junto de Nassau, no período das invasões holandesas. E se ele tivesse vindo, como seria sua lógica no universo carnavalizado do mundo tropical. Essa possibilidade permitia ao escritor ironizar o aparato conceitual cartesiano por meio de um carnaval da linguagem, já que não existe “pecado no lado de baixo do Equador”.

Uma das justificativas para este título, *Catatau*, é de que o autor vivia carregando papéis embaixo do braço, com fragmentos do livro, enclausurado na idéia de publicar um romance-idéia que levasse além a experiência da textualidade, do “texto como coisa”, encontrada, por exemplo, em *Galáxias*, de Haroldo de Campos; *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa; e em *Finnegans Wake*, de James Joyce:

O **Catatau** é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano assumido e pós-joyciano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no **Catatau**. O **Catatau** é uma experiência pós-joyciana, pós-rosiana. É uma experiência que coloca a obra de Joyce e coloca a obra de Rosa. Quer dizer, está incluído nela como uma proposta da coisa no nível polêmico da prosa que ela propõe (LEMINSKI, 1994, p. 20).

Haroldo de Campos, no texto “Leminskíada Barrocodélica”, publicado originalmente na Folha de S. Paulo, em comemoração à segunda edição de *Catatau*, observa possíveis significados para o título:

"Catatau", segundo o Caldas Aulete e o Aurélio, significa: "Discurso enfadonho e prolongado; discurseira, béstia." É sinônimo de "pancada"

¹¹ Leminski, no texto “Descordenadas Artesianas”, lembra do momento em que surgiu a idéia de *Catatau*: “A intuição básica do *Catatau* me veio, em 1966, durante aula de História do Brasil, quando estava dando as Invasões Holandesas e o intento de estabelecimento dos holandeses da Companhia das Índias Ocidentais em Pernambuco e adjacências (24 anos, de 1630 a 1654), Vrijburg (Freiburg = cidade livre), Olinda, capital de verdadeiro império mercantil, com grande abertura militar” (2004, p. 270).

ou de "calhamaço". Reconcilia as noções contraditórias de "sujeito de pequena estatura" e "coisa grande e volumosa". Também quer dizer "catana" (espada curva), uma palavra que os portugueses importaram do Oriente (do japonês "Kataná"). "Ir num catatau" é o mesmo que "falar sozinho", como "meter a catana" equivale a "dizer mal de outrem". Dessa polissemia está bem cômico Leminski, que arrola várias dessas acepções em sua introdução (CAMPOS, 1989, p. G4).

Na idéia de Leminski, Descartes se encontra observando a fauna e a flora tropical com uma luneta numa mão e um cachimbo feito com ervas alucinógenas na outra. Ao tragá-lo, o filósofo quebra seu esquema conceitual e deixa-se "embalar", perturbado, observando um mundo que até então não conhecia, um mundo tropical bastante diferente de uma Europa racionalista. Sobre uma possível leitura de seu romance-ideia, Leminski (2004, 271) afirmou que "Catatau significa o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo branco no trópico". Cartésio, ao longo do texto, espera a vinda de Artaxerxes, um amigo polonês que provavelmente explicaria a confusão e ordenaria seu pensamento, ratificando a sua lógica.

No texto, são explorados recursos como a constante descontinuidade no fluxo da escrita. O que pode soar como loucura é visto como um grande trabalho sígnico. A exploração do tom parodístico que permeia todo o livro pode ser observada logo no início do texto:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, - vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Já lá vão anos III me destaquei da Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de "barbarus – non intellegor ulli"- dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA (LEMINSKI, 2004, p.14).

O limite do inteligível da linguagem é marcado em *Catatau* no momento em que surge o monstro Occam, personagem criado por Leminski e considerado pelo poeta como o primeiro monstro semiótico da literatura brasileira. Esse personagem "abstrato" é fundamental para a leitura que faço, pois funciona como uma personificação da confusão, que é o próprio texto, por isso um "monstro semiótico".

Occam é a condição da experiência, o jogo assumido pela escritura, a personificação da construção textual. Como almejo discutir principalmente a questão do “sentido” desse romance-ideia, Occam será abordado várias vezes durante o trabalho, já que, no texto, é a figura mais forte da instabilidade do sentido.

Quando Occam aparece, a linguagem em *Catatau* sofre uma metamorfose. O texto, além de ficar mais confuso no momento de sua chegada, demonstra a inquietação do protagonista que começa a não mais se entender:

Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aqui monstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde aconstreço isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Reconstro-me, aqui – o monstro. (...) Eis isso. Isso é bom. Isto revela boa apresentação. Assim foi feito isso. Algo fez isso assim, isso ficou assim. Então era isso. Isso ficou assim e assaz assado, o erro já está içado. Ficou algo, deu-se. Isso contra isto. Isto mata isso. Isto. Histórias. Alguém cometeu algo? Ninguém fez nada. Que faz isso aqui? Isso serve para ser observado. Só para ser visto, só se passa isso (LEMINSKI, 2004, p. 22).

1.3.1 DEMONSTRO O MONSTRO

A figura polimórfica que assusta Cartésio assemelha-se a meu ver àquele “pinto monstruoso” lembrado por Marcgraff, na *História Naturalis*, de onde Paulo Leminski extrai a citação que dá início ao texto. A imagem estranha é descrita com a precisão de um texto seiscentista. O *topos* idealizado de uma fauna e flora exótica comum no pensamento da época tende a funcionar como ponto de partida para a imaginação desse “fungo” chamado Occam:

(...) A cabeça, pescoço, ventre, asas, dorso e parte superior das pernas não eram cobertos de penas mas de pêlos pretos de meio dedo de comprimento, um pouco claros debaixo do ventre e garganta; em resumo, um pinto monstruoso. A parte inferior das pernas e os pés eram de cor fusca e bem assim o bico: as vísceras eram como as da galinha, porém dispostas desordenadamente; o coração era grande, vivia quando nasceu (MARCGRVFF in LEMINSKI, 2004, p.12).

Se Marcgrav é preciso em sua análise, buscando abordar o fenômeno com o rigor científico, por outro lado, o excesso dele acaba por transformar sua sistematização numa espécie de “pintura surrealista”, em que os fatos são tão prováveis quanto a existência de Occam.

Esse tipo de descrição assemelha-se aos textos dos “escritores de viagem”, entre eles os pesquisadores, que se propunham a explicar uma realidade antes inédita, imaginada como portadora de mistérios e monstruosidades que deveriam ser explicados. Para Sérgio Buarque de Holanda (1996, p. 224):

Esse modo de pensar só começa a ser completamente liquidado a partir do século XVIII, quando o mundo principia a ser interpretado, de preferência, segundo critérios fornecidos pelas ciências físicas e matemáticas. Se é bem verdade, porém, que o desenvolvimento das ciências naturais acabou por desterrar a interpretação moral da natureza, não é menos exato que a viva impressão causada pelo que corria da pudicícia da sensitiva deixou sua marca na própria denominação científica ainda conservada até os nossos dias por essa mimosa.

Nas palavras de Leminski, Occam não perturba as palavras que lhe seguem: “ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas mudanças de sentido e temperatura informacional” (2004, p.271). Outra frase indica: “Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto (...)” (2004, p. 271).

As informações acima clarificam o ser obscuro que é o monstro. Se ele é um “orixá-azteca-iorubá” que encarnou num texto seiscentista é bem capaz de trazer um “sabor”, evocando alguma lembrança daqueles monstros que tanto inspiraram os poetas desde a antigüidade de Ulisses, chegando à da Idade Média e aos navegadores do Renascimento, impingidos pelos mistérios do oceano e do Novo Mundo, tão exótico na visão do homem da época quanto os lugares e personagens das epopéias clássicas.

O que não se sabe é se o monstro realmente existiu no cenário de *Catatau*, ou se foi apenas o delírio provocado pelas ervas. Esse desconhecimento já deixou de ser um problema num texto em que tudo é apenas palavra e o monstro, uma exaltação da linguagem.

A visão de Cartésio aproxima-se da visão que os europeus tinham antes do descobrimento, imagem nascida ora da literatura, ora da história: “Bestas, feras entre flores festas circulam em jaula tripla (...) Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato” (LEMINSKI, 2004, p. 14).

Sérgio Buarque de Holanda lembra que o pensamento europeu, desde a Antigüidade e principalmente na Idade Média, rendeu-se a visões idealizadas que moldaram o imaginário dos “descobridores” a respeito das terras desconhecidas:

O espetáculo, ou a simples notícia de algum continente mal sabido e que, tal como a cera, se achasse apto a receber qualquer impressão e assumir qualquer forma, suporta assim, entre muitos deles, as idealizações mais inflamadas. Idealizações, estas, de que seria como um “negativo” fotográfico esse nosso mundo entorpecido e incolor, e em que parecia ganhar atualidade histórica e possibilidade de remissão (1996, p. 190-191).

Leminski lembra que um dos fenômenos mais típicos do “delirium tremens” é a zoopsia. (2004, p.275). O delírio de Cartésio equivale ao de Brás Cubas, que quando em seu leito de morte delira, imagina um grande hipopótamo, na minha imaginação parecido com aquele rinoceronte de *En la nave va*, de Fellini. Só que para um europeu os bichos do Nordeste de Cartésio são bem mais exóticos como as antas, os tamanduás, os tatus, as formigas e os bichos-preguiça. A partir do mundo tropical, Leminski compõe seu bestiário:

A bicharada, com que começa o Catatau, emblematiza o pasmo do europeu (esse bestificado), pasmo esse, choque e pânico que os antigos tinham na conta de fonte do filosofar (até para Aristóteles, o exercício da reflexão começava por um “thaumazein” / “espantar-se”). Ante esses animais, a lógica de Descartes vai para o brejo. Cada fera daquelas (...) estropiava uma lei de Aristóteles, invalidava uma fórmula de Plínio ou de Isidoro de Sevilha (2004, p.276).

1.4 AS FACES DE OCCAM, O ORIXÁ, AZTECA, IORUBÁ

A aproximação do monstro do *Catatau* com alguns orixás é feita pelo próprio Leminski, que o credencia como uma entidade. Geralmente, essas figuras africanas têm uma característica ambivalente. Ora são bons, ora maus, não comportando uma essência que lhes confira um centro de significação, não deixando, no entanto, de simbolizar a presença do poder por intermédio dos “deuses”.

Se quem perturba o texto é o *malin génie*, é ele também que lhe confere a existência, assim como o gênio maligno inventado por Descartes, que seria a garantia do próprio “cogito”. O filósofo, ao aportar nas “matas do hemisfério sul”, parece visitar o centro de macumba da Tia Ciata quando se depara com o próprio texto incorporado na figura de Occam, o Ogum, Oxum, Egum, Exu, Ogan.

Pierre Verger, que pesquisou amplamente a cultura iorubá, define bem o significado dessas entidades:

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização (VERGER, 1981, p. 18).

O personagem perturbador do texto leminskiano, pensado como um orixá do barulho, assim como Ogum (Ògún) é a personificação da “violência”. Occam herda dele uma impaciência fundante. A violência de Occam é a violência que o texto produz.

Depois de passar muitos anos fora de sua terra natal, na localidade de Irê, participando de guerras, Ogum, o deus do ferro e da guerra, retorna e estranha que seu povo não mais o reconheça. Sobre esse fato, Pierre Verger observa:

Ogum, cuja paciência é pequena, enfureceu-se com o silêncio geral, por ele considerado ofensivo. Começou a quebrar com golpes de sabre os potes e, logo depois, sem poder se conter, passou a cortar as cabeças das pessoas mais próximas, até que seu filho apareceu, oferecendo-lhe as suas comidas prediletas, como cães e caramujos, feijão regado com azeite-de-dendê e potes de vinho de palma (VERGER, 1981, p. 86).

Algun tempo depois, a entidade reflete sobre seus atos de violência, declara que já vivera bastante¹² e resolve desaparecer dentro da terra, fazendo um grande barulho. O Ogum-Occam, de *Catatau* não chega a matar Cartésio, apenas suas certezas. O deus da guerra parece legar ao monstro semiótico do romance-pensamento também o gosto pelo confronto: “Fasfesta, que eu dou a guerra! A guerra é santa, a festa é uma bosta mixuruca passando por xucra. Guerragosta! Festas na sala vazia, alta e iluminada: guerra imóvel” (LEMINSKI, 2004, p. 72).

Há uma característica comum à maioria dos orixás. Ela circula entre os elementos da natureza, funcionando como uma referência à terra, ao material, àquilo que nos liga às “raízes”, o que talvez se justifique na idéia de que surgem em tribos. Logo, a presença da floresta nos atributos de tais entidades se mantém no Brasil ou em outros países, onde essa cultura perdurou, devido especificamente ao tráfico de escravos.

Para perceber os vários “sentidos” que Occam possui, cito algumas características do fuzarqueiro, presentes ao longo da narrativa: puro explícito, fungo, fragrábio, macacoinhame, assassino, o implicante, o ajuizado, o bem falante, Eulálio, o grilo velante, ararifeito, o cõnscio, o bruxo, espião, o bandido, o desqualificado, Doutor Sutil, o desnorreado, Porfirogeneta, dorminhoco, etc.

Occam poderia ser visto como a figura da morte, talvez até do caos. Com ele, a narrativa, ao perder a sua noção tradicional de ordem, transforma-se – e a noção de transformação é fundamental para entender Occam – em “anti-

¹² O personagem Macunaíma também resolve ir embora quando reflete que já vivera o bastante.

narrativa”, a narrativa da história que no fundo não conta história nenhuma. Mas procuro ir além, pensando que o confronto de Cartésio com Occam não é apenas o confronto com a morte da narrativa tradicional, aliás já preconizada por James Joyce. Esse confronto assume a impossibilidade de tomar a morte como um valor absoluto, como na capa e na contracapa do *Catatau*. Morte e vida confundem-se no parque de Friburgo, como no sertão de João Cabral de Melo Neto. Lê-se, agora, a morte como início de uma nova vida, uma fertilidade muito bem representada pela dona das águas, senhora do parto, a sensual Oxum.

O monstro de *Catatau* herda de Oxum o princípio da fertilidade, pois é responsável pela destruição de uma ordem, e, principalmente, pela maternidade de uma outra. De Osumaré, que é ao mesmo tempo, macho e fêmea, herda o domínio do movimento. Nesse orixá, tudo é repetitivo; nele está presente também o ciclo “vida-morte” e seu símbolo é o da cobra mordendo o próprio rabo. Não podemos esquecer que Occam é um morador da floresta, como Logunedé e Obaluaiyê, dono da terra, aquele que, com sua veste de palha, esconde o segredo da vida e da morte.

Talvez o orixá que mais se pareça com Occam seja Exu. Exu é o senhor dos caminhos. Exu é malandro, esperto, indecente. Pierre Verger observa que no Brasil, como em Cuba, “Exu foi sincretizado como o Diabo. Não inspira, porém, grande terror, pois sabe-se que, quando tratado convenientemente, ele trabalha para o bem (...)” (1981, p. 79). Sendo o senhor dos caminhos, sua força consiste numa espécie de movimento de aproximação e distanciamento. É o orixá responsável por estabelecer uma ligação entre o mundo espiritual e o mundo material, por isso “nada se faz sem ele e sem que oferendas sejam feitas, antes de qualquer outro orixá (...)” (VERGER, 1981, p. 76). Apesar de ser uma entidade, Exu possui uma relação muito maior com a terra, com os homens, e seu caráter dúbio o caracteriza como um elemento contraditório que transita entre o “bom” e o “mau”, o “brincalhão” e o “violento”. Logo seria inconveniente e pouco plausível que esse orixá fosse interpretado como o absoluto, deus ou diabo.

Astuto por natureza, Exu aparece em situações inesperadas, como o Occam, provocador, exigindo cuidados e castigando quem não o presenteia com as oferendas desejadas. O gênio ambivalente de Exu é percebido em Occam, que costumeiramente aparece com seus paradoxos:

(...) Occam, O implicante! Tem me levado às raias do deslumbre, mas pra cá duns tempos o mesmo não se faz de aparente: horas procura um quiproqué, cai num solecismo, satisfeito com qualquer rebus de dúvida raiz: realiza-se em paus, tranca-se em copas, senta a pua! (LEMINSKI, 2004, p. 187).

Occam, o ajuizado, descreve uma parábola e cede o terreno ante a iminência dos celícolas, predadores seus, em nele chegados, caem nas nenhuras legendandas (idem, p. 187).

Verger (1981, p. 78) expõe alguns louvores tradicionais que demonstram as coisas extraordinárias que podem ser realizadas por Exu: “Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro” ou ainda “Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro”.

Interessante lembrar que a ambigüidade que caracteriza Occam perpassa entidades afro-indígenas, o que poderá ser visto também na aproximação entre *Macunaíma* e *Catatau*.

1.5 UM LIVRO DE LIVROS

Examinando a oficina do *Catatau*, encontrei uma folha solta, onde estavam datilografados alguns nomes que, se não auxiliam a interpretação do texto, lançando alguma luz sobre sua leitura, pelo menos convidam a pensar criativamente sobre a sua “monstruosa” narrativa, mostrando uma espécie de

intersecção imaginária que se constrói entre um e outro texto. *Blow-up*¹³, de Michelangelo Antonioni é um deles. O filme foi lançado em 1966, período em que Paulo Leminski começou a pensar o *Catatau*. Antonioni, assim como Leminski, parece colocar a serviço do texto uma reflexão sobre a questão do “real”.

As duas histórias começam em um parque, o de Antonioni situa-se em Londres, o de Leminski, em Pernambuco. O enredo do cineasta italiano revela a história de um fotógrafo. Thomas é o Cartésio de Antonioni. O personagem trabalha como fotógrafo de moda e, fatigado após um dia de trabalho, resolve tirar algumas fotos no parque. Thomas tira uma foto de um casal que briga. Depois de revelá-la, percebe um possível assassinato captado pela câmera. O que não se sabe é se realmente aconteceu o assassinato ou se tudo não passou de uma miragem, como aquela do filósofo no Brasil metamorfoseado. Além de Thomas, ninguém mais percebe a mulher fotografada. Terá sido apenas uma alucinação, nascida de um desejo de vencer o tédio da realidade? O fotógrafo procura evidências para comprovar a sua “tese”, mas fracassa.

O parque é em ambos os textos um cenário para a alucinação, como a praça de Roma, em *Claro*, de Glauber, como a praça da pequena cidade do interior da Itália, em *Amarcord*, de Federico Fellini. Esses lugares passam a ser motivos, cenários em que o perceber se confunde com o entender, e fatos percebidos são aqueles que não necessariamente aconteceram, mas poderiam acontecer, já que isso que chamamos real é também preenchido de absurdo.

O absurdo no parque de Cartésio, que já no início da narrativa experimenta a “erva de negros”¹⁴, ministrada por Articzewski, transfigura-se numa “nova” realidade: “Aspirar esses fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos desse mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de ofídio” (LEMINSKI, 2004, p. 17).

¹³ Como não lembrar aqui do conto “Las babas del Diablo”, de Cortázar (2006), presente no livro *Las armas secretas*, de 1959, em que o fotógrafo Michel fotografa numa manhã da França uma mulher e um menino. A imagem gerará várias reflexões sobre a percepção de Michel, que estranha o fato dos sujeitos fotografados movimentarem-se na foto revelada e pendurada na parede. Michel, por coincidência, era também tradutor, uma atividade que, assim como a do fotógrafo, se coloca como “transcriadora” em relação ao “real”.

Em Antonioni, o elo entre o sonho e a realidade é a lente da máquina fotográfica de Thomas. A mão de Cartésio que não segura o cachimbo segura uma luneta, cuja lente “fotografa” uma outra lógica, ampliando o estado estranho de sua realidade. As imagens enganam. O *catatau* é o parque. O leitor é o monstro.¹⁵

Ainda na Oficina, junto de *Blow-up*, podem ser encontrados os nomes: *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock; *Esperando Godot*, de Samuel Beckett; *Salambô* e *As tentações de Santo Antônio*, de Flaubert; *Robinson Crusóé*; *Galáxias*, de Haroldo de Campos; *FW (Fineganns Wake)* de James Joyce; *Gargantua*, de Rabelais; *Assim Falava Zaratustra*, de Nietzsche; *Viagem em volta do meu quarto*, de Xavier de Maistre; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Cada um dos nomes parece ao mesmo tempo não ter absolutamente nada a ver com o *Catatau*, e por outro lado, cada um deles parece potencializar, pelo menos algum aspecto que projeta uma determinada afinidade entre ambos, demonstrando uma espécie de diálogo, uma intertextualidade, num sentido amplo, que convida o leitor a afirmar o que o início *Catatau* já demonstra, um texto tecido a partir de outros textos.

Se no *Catatau* é a lente da luneta a responsável por ampliar a realidade distanciada pelo choque tropical e pelo delírio, no filme de Hitchcock encontramos a janela de um apartamento, pela qual percebemos a realidade. Essa “realidade”, tanto a da luneta quanto a da janela pode nos enganar, como as imagens projetadas na caverna de Platão. Mas esse engano, Cartésio não consegue resolver com seu princípio de dúvida. No Brasil, ele duvida de sua própria dúvida, e não há *malin génie* que resolva seu problema.

¹⁴ “Na boca da espera, Articzewski demora como se o parisse, possesso dessas ervas que me ministrou – riamba, pemba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula (...)” (LEMINSKI, 2004, p. 17).

¹⁵ Numa das folhas soltas da Oficina, aquela na qual Leminski desenha Occam, o escritor estabelece uma relação entre *Catatau* e um espaço, uma nave, um castelo, um palácio, um mapa, uma planta, um isto, um aqui, uma cidade, uma selva, um parque, um país, um cálculo matemático. O leitor é comparado a um turista, um monstro, um abelhudo, um curioso, um metido, um bandido, um predador, um invasor, um palhaço. As características atribuídas ao leitor são as mesmas com que Leminski, ao longo da narrativa, caracteriza Occam.

Esse fracasso de Descartes no Brasil equivale ao fracasso de uma civilização, como aquela narrada em *Salambô*, de Flaubert. A narrativa é posta à prova, como nas *Tentações de Santo Antônio*, do mesmo escritor. Aqui, feito um Robinson Crusoe, Cartésio parece estar sozinho, exilado de sua razão, mesmo com a companhia dos holandeses.

Cartésio não perde a esperança e espera um Godot, o Artaxerxes, de *Catatau*, convicto de que sua espera não será em vão. Artaxerxes é o super-homem de um filósofo que no mundo carnavalizado está mais para Nietzsche do que para René Descartes.

Entre os textos citados, no jogo das possíveis relações, aquele em que a presença do fantasmagórico é mais forte é *As Tentações de Santo Antônio*. O texto de Flaubert, ao longo de sua confecção, aproximadamente 30 anos entre a primeira e a última versão, lembra o *Catatau*, primeiramente pela forte impressão de exílio que é criada. Nas *Tentações*, o exilado é o anacoreta Antônio, monge que recusa o mundo, escondido em seu próprio silêncio, assim como Zaratustra, como condição para seu aprimoramento. O narrador, em *Catatau*, tem como seu maior silêncio o excesso da bagunça. Falta a Cartésio o frio da Europa, a lógica do Velho Continente. A diferença é que Cartésio não é um asceta, suas meditações não são monásticas, mas psicodélicas.

O *Catatau* pode ser lido, como disse Foucault sobre as *Tentações*, como o “protocolo de um devaneio liberado”, ou como o “desfile monótono de grotescos” (2001, p. 76).

A fortificação do exagero nos dois textos pode começar a ser percebida a partir de uma das idéias de Foucault, presente no “Posfácio a Flaubert”, em que *As tentações de Santo Antônio* é pensado a partir da relação com outros livros. Para Foucault, o texto de Flaubert abre o espaço de uma literatura que “só existe no e pelo entrecruzamento do já escrito: livro em que se realiza a ficção dos livros” (2001, p. 80).

Se o *Dom Quixote* está ligado às novelas de cavalaria, por meio da paródia, *As Tentações* liga-se a uma certa tradição das mais variadas atitudes místicas que

na pesquisa e escrita de Flaubert, a partir de sua ótica cristã, passam a serem vistas como blasfêmias que atentam o pobre Antão. Grande parte das imagens apresentadas por Flaubert já existia dentro do “corpo cultural” da humanidade, basta lembrar do imaginário grego e latino, lembrado a partir da morte dos deuses, na aparição de Apolo, de Minerva, de Vênus, passando por Buda e a Rainha de Sabá, que, na imaginação de Antão, tenta seduzi-lo.

O texto, muito próximo da caracterização teatral, em que as cenas são minuciosamente descritas, separadamente do diálogo das personagens, imerge no abismo da representação: “o livro desaparece na teatralidade que ele revela”. (FOUCAULT, 2001, p.82). O teatro do *Catatau* é também o desfile de outros monstros que não Occam: “Uma bruxa amaldiçoou minhas palavras, uma ave de mau agouro bateu malho molhado no meu pensado: sonho curvo, gosto ruim na boca, palavras de pensamento ruim! Imundifício de bichos, inundícies divesúvias” (LEMINSKI, 2004, p. 123).

Imagem mais forte que a permanência de monstros, ao longo da narrativa, é a presença da própria imagem. O que sobra não são monstros, mas apenas visões¹⁶. O deslocamento espacial é um sinal de que tudo é uma grande ilusão. No penúltimo capítulo das *Tentações*, é o próprio Diabo que tenta convencer o monge anacoreta de que o real é uma grande ilusão, eis o gênio maligno de Flaubert (2004, p.147):

A forma é talvez um erro de teus sentidos, a substância uma ilusão do teu pensamento.
A menos que, sendo um mundo um fluxo perpétuo das coisas, a aparência não seja, pelo contrário, tudo o que há de mais verdadeiro, a ilusão a única realidade.
Mas tens certeza de ver? Terás mesmo a certeza de viver? Talvez não haja nada!

Ainda no “Prefácio a Flaubert”, Foucault observa que mais forte que o sono da razão, o livro talvez engendre “o infinito dos monstros”. No texto de Leminski, a

¹⁶ Vale lembrar que a palavra monstro etimologicamente vem do latim, do verbo *monstro*, as, avi, atum, *monstrare* que quer dizer mostrar, indicar, designar, mas também dizer, dar a saber, dar a conhecer e expor, contar, referir, relatar, EXPOR À VISTA, representar, etc. Nota-se, então, que a palavra monstro está totalmente ligada à imagem, que é *imago*, *imitago*, imitação.

falta dessa razão garante a existência de mais um monstro, além de Occam. Occam é um gênio, mas talvez não seja apenas maligno, deixe de sê-lo, pois garante a existência do delirante, digamos que seja como o orixá, basta entrar em seu jogo e Occam garante as suas vontades. Então, nosso Cartésio é bem mais fraco que Antão, pois sucumbe aos prazeres do bandido, ao deleitar-se em sua instabilidade. Cartésio sonha com olhos abertos e pupilas dilatadas: “Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler” (FOUCAULT, 2001, p.80). E isso, Cartésio e o leitor parecem fazer.

Catatau participa também desse diálogo com o passado e, assim como as *Tentações*, desenvolve-se a partir de livros existentes, formando o que Foucault chamou de um “fenômeno de biblioteca”, uma espécie de livro dos livros, o que me faz lembrar da imagem de livro criada por Jorge Luis Borges, que costuma partir de outros textos, seja de outros escritores ou dele mesmo, para compor um novo texto. Interessante lembrar que esse fenômeno já é uma tentação, visto que a tentação de Antão inicia-se a partir do momento em que o eremita começa a ler:

Se eu lesse...a *Vida dos Apóstolos*?...Sim! Ao Acaso! (...)

Agora, as duas sombras desenhadas por trás dele aos braços da cruz, projetam-se para a frente. Antão brada:

Socorro, meu Deus! (FLAUBERT, 2004, p.20-21).

O real, nos dois textos, é uma miragem. Para quem o Quase era Tudo, o acontecimento só poderia existir a título de miragem: “Quase ser é melhor que ser” (LEMINSKI, 1998, p. 57). Talvez inspirado pelas súbitas aparições dos monstros de Flaubert, que são em grande parte os monstros do imaginário da história da própria humanidade, Leminski tenha criado seu próprio monstro, que também aparece e desaparece subitamente atraído pela confusão, “tentação da escritura”.

As oscilações de cenário, que são responsáveis por levar Antão de um lugar a outro num átimo de instante, são semelhantes aos movimentos bruscos que limitam Cartésio à falta de limite, o que, percebe-se, parece ser apreciado pelo filósofo exilado: “Mede-se gente pela qualidade dos sonhos, nunca me deixe passar por acordado” (LEMINSKI, 2004, p. 264). A condição teatral de *As*

Tentações de Santo Antão, em que ora fala o Santo, ora o Demônio, é indicada também no “barrocodélico” *Catatau*: “Deixa todo mundo pensando haverem dois autores, atuando aqui mais ali atuando. Um tanto ou quando muito? O cartesista. O occamista (*idem*, p. 265).”

Contador Borges observa que o Santo Antão não se livra da tentação, pois são elas que alimentam a escrita: “A ruína do santo é a vida do texto e sua opulência” (in FLAUBERT, 2004, p.229). Flaubert, como Leminski, precisa do santo; no caso de *Catatau*, da razão, para “glorificar a palavra”, já que sem o santo, a tentação perderia o seu poder. O elogio é principalmente à monstruosidade. Borges (in FLAUBERT, 2004, p.228) observa também que Antão é um santo em crise, “favorecendo a ação alucinógena das imagens tentadoras que formam essa linguagem de sedução”.

No personagem de Flaubert não há a presença dos *paraísos artificiais* de Baudelaire. Já no de Leminski, esses paraísos contribuem para a nova percepção. Cumpre observar, como lembra Barthes (2003, p. 204), que o haxixe, para Baudelaire não altera o indivíduo, mas o amplia. É como se a droga alucinógena de Cartésio fosse afim à própria luneta.

Não há fundo na cabana de Antão, nem no parque de Friburgo, o que forma uma espécie de vazio e que, por sua vez, cria uma ilusão de profundidade, como se a alucinação de Cartésio precisasse de algum sentido. O sonho do filósofo parece com o canto daquelas sereias descritas por Blanchot (2005, p. 03), que quando eram alcançadas pelo navegante entorpecido, desapareciam:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Eles não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas (BLANCHOT, 2005, p 03).

Ainda na Oficina, mais uma indicação: *Viagem ao Redor do Meu Quarto*. À primeira vista, o livro de Xavier de Maistre, que provocou entusiasmo em Machado de Assis, parece ser um texto muito simples. A viagem “que não custa nada”, por meio de um exame mais minucioso, constrói uma visão de mundo que vê na filosofia uma fonte de reflexão sobre a realidade. Assim como o livro de Leminski, o de Maistre cita constantemente elementos da mitologia grega. Mas o livro que à primeira vista parecia ser muito simples, passa a descrever o que é percebido pelo narrador em seu quarto, de uma maneira “estranha”. Difícil saber quando o protagonista imagina alguma situação, delirando no interior de seu aposento, ou quando vivencia “realmente” os fatos: “Não estou bem certo agora se, nesse momento, adormeci de fato, e se as coisas extraordinárias que vou referir foram efeito de um sono ou de uma visão sobrenatural” (MAISTRE, 1998 p. 160). Essa estranha experiência de ver muito mais coisas do que imagina ser possível leva o filósofo do “quarto” a ser uma espécie de *voyeur*, ora das imagens fantasiosas que se apresentam a sua imaginação, ora do mundo físico, neste caso, o quarto e a vizinhança:

Vi, numa varanda à minha esquerda, um pouco abaixo de mim, uma jovem mulher, de roupão branco (...); a sua atitude parecia imaginada para oferecer, em todo o seu esplendor, a um viajante aéreo como eu, um talhe esbelto e bem desenhado (1998, p. 130).

Percebido como o relato de uma viagem, o romance pensamento de Paulo Leminski se constitui também como uma “viagem na imaginação”. O metido que viaja pode ser o filósofo ou o próprio leitor, transformado em um J. B. Jeffries, o fotógrafo de *Rear Window*¹⁷.

Um elemento forte nessa relação entre os textos citados e o romance-ideia parece fortificar-se a partir da ideia da “experimentação narrativa” que ambos os textos exploram. Numa entrevista para a revista “Quem”, em 1978, Leminski afirmou que em *Catatau* pretendeu levar o seu trabalho além dos passos de

¹⁷ O personagem “Jeff”, de *Rear Window* (Janela Indiscreta), de Alfred Hitchcock (1954), alimenta a obsessão de “espiar” com um binóculo os seus vizinhos. Ele acredita que um vendedor possa ter assassinado sua esposa.

Guimarães Rosa. Para ele (1994, p.19), Rosa trouxe a experiência da inteligibilidade, mas continuou mantendo um limite dentro de uma prosa realista naturalista:

Grande Sertão é a maior obra, em palavras, que já surgiu no Brasil. Sobre isso não pode haver a menor dúvida. Então, eu vejo, aqui no Brasil, as coisas como pré-Rosa e pós-Rosa. E da mesma forma a prosa depois de Rosa, quando não se apresenta tocada pela visão de linguagem que Rosa trouxe, para mim é prosa antiga, acadêmica. É algo que, do interior da minha experiência, não pode me interessar.

Questionado sobre as obras que exercitaram esse tipo de prosa no Brasil, Leminski cita *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, vulgo Sailormoon, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que parecem demarcar uma certa reflexão sobre os limites entre prosa e poesia.

Grande parte de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, publicado em 1972, transita no confinamento daquele que escreve:

EU, SAILORMOON, de sangue indomárabe, Sírio desponta de dia = dilúvio, todos os inimigos feridos no queixo e quebrados os dentes e flechado fígado coração rins esmigalhados – pau na moleira – por uma barra de ferro perversa nas minhas mãos e por esta minha modernidade forçosamente desfibrada e com medo dos grandes bandidos da ordem neste cemitério onde estou preso com a classe média carcerária (SAILORMOON, 2003, p.76).

Waly Salomão começou a compor os fragmentos desse texto na prisão e essa condição não era vista com horror. Ela permitia que surgisse a poesia. A poesia, por sua vez, permitia a libertação daquele que estava confinado. Mas como a poesia permitia tal façanha? Antonio Cícero defende que essa libertação acontecia por meio do desprezo da fixidez do cotidiano, pela rejeição dos princípios lógico-formais da identidade e da contradição, pela vontade de abolir as fronteiras entre o eu e os outros e pelo fascínio pela metamorfose (2003, p. 31). Leminski tinha percebido o gesto “carnavalizador” do texto de Waly.

Não pretendo aqui debater sobre o embate poesia/prosa entre *Galáxias* e *Catatau*. Sobre essa discussão, Leminski no texto “Prosa Estelar”, publicado em

Anseios Crípticos 2, refletiu sobre as duas modalidades literárias em Galáxias: “(...) entre a força centrífuga¹⁸ da prosa e centrípeta da poesia, esse livro representa uma síntese, uma espécie de momento de repouso entre dois ímpetos que seguem em direções opostas”. Sobre esses dois movimentos em *Catatau*, Leminski diz:

Ao *Catatau*, dois movimentos o animam: um, documental, centrífugo, extroverso, se dirige para uma realidade extratextual precisa (referente), com toda a parafernália de marcação duma ambivalência física, geográfica, histórica e portanto épica; o outro movimento, estético por contraste (sístole cardíaca do *Catatau*), chega às raias subterrâneas e canais atávicos da linguagem e do pensamento. O significado (semântica) do *Catatau* é a temperatura resultante da abrasão entre esses dois impulsos: a eterna inadequação dos instrumentos consagrados, face à irrupção de realidades inéditas (LEMINSKI, 2004, p. 275).

Flora Sussekind observa que *Galáxias* não trabalha com a referencialidade, mas “com o artesanato da palavra”, nem com a fábula, mas “com a redefinição da idéia mesma de livro” (2004, p. 108). Essa é uma das definições que aproximam o romance-idéia de Leminski com a prosa estelar de Haroldo de Campos, ambos os livros parecem ter como tema o próprio livro: “(...) me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo (...)” (CAMPOS, 2004).

Leminski reconhece em *Galáxias* a experiência mais radicalmente inovadora no Brasil desde *Grande Sertão Veredas*.

O livro mais extenso de Guimarães Rosa mereceu um texto crítico no livro de artigos de Leminski, *Anseios Crípticos 2*. “Grande Ser, tão Veredas” é um texto

¹⁸ Vicent Jouve, em *A Leitura*, associa a leitura centrípeta a uma tradição hermenêutica – do grego *hermenéutikos*, que significa “conhecer”, “traduzir”, “interpretar”. Sobre essa perspectiva, Jouve (2002, p.93) lembra que, em última análise, para esse princípio, é sempre possível relacionar a obra com uma intenção, uma origem, que garante a unidade do sentido: “A hermenêutica defende, portanto, a idéia de uma leitura “centrípeta”, isto é, de uma interpretação centrada e racionalizante que tenta subsumir a complexidade dos textos em um sentido unitário” (JOUVE, 2002, p. 94). Lembrando da postura assumida por Derrida em *A Escritura e a Diferença*, para quem a linguagem não tem nem centro, nem início, nem fim, sem um lugar original, Jouve afirma que aqui “não se trata mais de multiplicar mais, como se vê, de trazer o múltiplo para um único, mas de multiplicar o quanto possível o sentido de cada unidade” (JOUVE, 2002, p. 99).

que possui o traço da prosa inventiva rosiana. Ao imitá-lo, reconhece a sua importância:

Compadre mano velho, mire e veja as voltas que o mundo dá. Quem haverá de dizer que toda essa aprazível gente cidadã ia botar gosto em saber das fabulações daqueles tempos, quando o desmando e a contra-lei atropelavam os descampados do Urucuia, lá praquelas bandas brabas, onde tanto boi berra? (...) Pontaria, pontaria mesmo, quem teve nunca deixou de ter, foi Riobaldo tatarana Guimarães Rosa, esse o nome cabal e completo, homem de muitas letras, nenhum igual ninguém nunca nem viu. A pois, mano velho. Tino e siso era ali, jagunço de caudaloso cabedal, tiro certo no olho da onça jagareté, pau a pau, pum e pum (LEMINSKI, 2001, p. 94).

Em relação a James Joyce, Paulo Leminski, em “Texto Bastardo”, no mesmo livro, o considera como o melhor escritor devido ao domínio dos poderes do som e da língua, pela coerência arquitetônica. *Ulisses* é visto pelas lentes do curitibano como o próprio século XX, um romance para acabar com todos os romances.¹⁹ *Finnegans Wake* seria para o poeta um texto para o século XXI. Se em *Ulisses* ocorre um entrecchoque entre o fora e o dentro, monólogo interior, em *Finnegans* Joyce desenvolve uma síntese dialética entre fora/dentro, pura linguagem, a noite, o sonho.

Portanto não é somente no nível das palavras-valise que *Catatau* se aproxima das obras de Joyce, mas acima de tudo na idéia de que a ordem, simetria confortante, amplia a incapacidade da linguagem em dar conta das coisas do mundo, *riverrun*²⁰ parece se o remédio para os escritores.

¹⁹ Sobre essa afirmativa, é interessante lembrar que *Agora é que são elas*, publicado em 1984, pode ser observado como um texto que problematiza novamente essa incapacidade de se fazer um romance após James Joyce.

²⁰ O termo *riverrun* é usado por James Joyce no início da *Finnegans Wake*. O tradutor Donald Schüler o traduziu como “Rollariuanna”. Segundo nota do tradutor (JOYCE, 2004, p. 90), o termo significaria “o fluir do livro (run – inscrição, rune – escrita misteriosa), um rio em contínua transformação, o fluir do corpo feminino a gerar o universo. As águas, velhas no fim, remoçam no princípio”. *Riverrun* aproxima-se também do livro *Riverão Sussuarana*, de Glauber Rocha (1978). No livro, o cineasta imerge no sertão de Guimarães Rosa, imaginando uma viagem em que acompanha Rosa em seu “cenário” literário, o sertão-mundo. *Riverão* é um dos personagens, aquele que é entrevistado por Glauber. A linguagem explorada por Glauber lembra a prosa de Rosa: “Cuidado com esta cidade que aqui chegou mineiro carro de boi bandera se chifre fosse flor cabeça de baiano era jardim e deram trinta tiro espêtdo cêrca Dama discutiru bala de corno ou paga” (GLAUBER, 1978, p. 67).

Talvez uma maneira de ler o *Catatau* seja primeiramente “desconstruir” o pensamento lógico que herdamos. A tentativa de tentar imprimir sentido para todas as coisas e de priorizar signos simétricos, que não nos perturbem, não rima com *Catatau*. Paulo Leminski chegou a dizer em *Ensaios e Anseios Crípticos* que:

(...) as pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço Militar. Dar Lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. (...) Pra que por quê? (LEMINSKI, 1997, p.72).

1.6 CARTÉSIO E AS INVASÕES HOLANDESAS

Já na primeira página do texto, Cartésio conta estar em Vrijburg. Leminski, numa nota explicativa, comenta que se tratava da Olinda Batava, onde Nassau organizou seu primeiro *orto e zôo* botânico só com plantas e animais tropicais. (LEMINSKI, 2004, p. 14). Na verdade, o palácio fora construído por Nassau na Ilha de Antônio Vaz.²¹

A personagem central, trazida pelo comandante holandês, faz sentido, ficticiamente, à medida que se observa a preocupação de Nassau em trazer para as terras brasileiras “sábios” que preenchessem de conhecimento e arte a sede batava no Brasil. Amante das artes e da natureza, Nassau empreendeu grande

²¹ Nassau havia comprado a Ilha de Antônio Vaz. Ali, “construiu diques e aterros nos pontos onde era necessário, tornando a terra perfeitamente livre da invasão das cheias” (POMBO, 2003, p. 32). Sobre o palácio, Rocha Pombo observa: “ (...) cuidou Maurício de reservar para si, ao norte da ilha uma grande área, onde deu começo à construção do palácio monumental de Friburgo (Vrijburg)” (2003, p. 32). O palácio, com duas grandes torres, ficava no centro de um parque, onde Nassau reunira várias espécies de plantas.

esforço na edificação de um palácio grandioso que representaria simbolicamente os grandes feitos dos holandeses no Brasil.

Não encontrando aqui as certezas confortantes do chão europeu, Cartésio cai na graça da bagunça da natureza, que transforma a linearidade simétrica do seu discorrer em pura algaravia. A decantação das formas é descrita numa tentativa desenfreada de significar, abolindo assim a confusão: “vegetam eternidades. Crias? Mudas? Cruzam e cruzam entre si? Não, esse pensamento, não, - é a sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça” (LEMINSKI, 2004, p.16). É como se Cartésio, com a sua capacidade de “decupar” os fenômenos, pudesse minuciosamente entender a nova realidade e explicá-la por meio do método.

O clima do lugar exótico é responsável por abolir a claridade. Como num jardim onde as veredas se bifurcam e um labirinto vai sendo concebido, o jogo das palavras cria uma outra lógica, e as relações travadas entre as personagens referidas no texto só podem soar como absurdas a alguém que procura encontrar no texto algum sentido construído por uma coerência histórica.

Não pretendo ler o *Catatau* como um romance histórico, principalmente porque o que parece estar em jogo é a faceta auto-reflexiva do texto e não a representação mimética dos holandeses no Brasil. Compactuo com Montenegro que problematiza a idéia de que o *Catatau* é um romance histórico:

(...) teria sinceras ressalvas em aceitar o romance-ideia de Leminski como um *romance histórico*, a não ser que admitisse a carnavalização do conceito *per se* e não *a posteriori* (...). A rigor, não há nenhum *situs* espaço-temporal onde as personagens de *Catatau* possam realmente ter coexistido. O inter cruzamento daqueles seres só acontece em nível fabular. (MONTENEGRO *in* CALIXTO e DICK, 2004, p. 261).

Montenegro chama a atenção para o fato de que Leminski caíra numa armadilha quando em “Descordenadas Artesianas” afirmou que Descartes servira na frota de Nassau. Segundo Montenegro (2004), “Descartes realmente serviu a Maurício de Nassau, porém o Maurício de Nassau a quem Descartes serviu não foi o João Maurício de Nassau-Siegen, o governador geral do Brasil holandês”. Provavelmente, Leminski confundira o Nassau, governador do Brasil, com o

príncipe Maurício de Nassau, da dinastia de Orange. Quando Descartes estava na ativa militar, Maurício de Nassau-Siegen tinha apenas 15 anos. Isso não tem importância nenhuma. Deixa de ser um problema quando o olhar sobre a história migra para a estória. Os caminhos da história muitas vezes se confundem com os da “estória”, e a recíproca é verdadeira. No caso da campanha batava no Brasil, muitos são os pontos controversos: teria sido a empreitada de Nassau um ponto forte no desenvolvimento do Brasil, caso a sua estada tivesse vingado?

Maurício de Nassau, na sua despedida dos membros do Conselho Supremo, no retorno à Europa, apresenta o seu testamento político, em que defende a importância de um processo burocrático eficaz no Brasil. Exige das autoridades que os criminosos sejam punidos, defende o não aumento dos impostos e a liberdade religiosa nessa terra de povos miscigenados.

Nassau, porém, sabia que falhava em muitos aspectos no comando das atividades holandesas: “Podem VV.SS. estar certos de que não avancei neste papel que eu mesmo não tenho posto em prática, sobre no concernente a alguns pontos acima mencionados cuja reforma, devida à minha partida, deixo a VV.SS.” (*apud* POMBO, 2003, p. 3-4)

Rocha Pombo (2003) assinala alguns aspectos da permanência de Nassau, considerados pelo historiador como “mitos” que foram criados em torno dos holandeses no Brasil. O principal deles é o de que a campanha foi desenvolvimentista e justa:

Tem-se incontestavelmente exagerado nas proporções da obra de Nassau no Brasil. Chegou-se a dizer, tratando-se do ponto em que ele concentrava principalmente os seus esforços, que a capital do domínio – a famosa Mauritsstadt – estivesse quase a vir a ser a metrópole flamenga no Ocidente (...) (POMBO, 2003, p.01).

Nassau sempre fora visto como um grande comandante, justo, tolerante, e possuidor de outras qualidades. O que pode ser observado é que elas poderiam ter sido bem aproveitadas se as condições de sua vinda tivessem sido outras. Este é o principal argumento de Rocha Pombo.

O primeiro elemento desfavorável é que Nassau veio a comandar uma missão num país que já estava em processo de colonização, sob o domínio português, o que é visto por Sérgio Buarque de Holanda como um ponto bastante negativo, visto que os portugueses tinham a prática da boa convivência no processo de colonização:

Nesse ponto, precisamente, os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexcedíveis. Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontro talvez, segundo exemplo na história. Onde lhes faltasse o pão de trigo, aprendiam a comer o da terra, e com tal requinte, que – afirmava Gabriel Soares – a gente de treinamento só consumia farinha de mandioca fresca, à maneira dos índios. Alguns, como Vasco Coutinho, o donatário do Espírito Santo, iam ao ponto de beber e mascar fumo, segundo nos referem testemunhos do tempo. Aos índios tomaram ainda instrumentos de caça ou tronco escavado, que singravam os rios e águas do litoral, o modo de cultivar a terra ateando primeiramente fogo aos matos (HOLANDA, 1995, p.47).

Outro elemento apontado como fator de fracasso foi o fato de os interesses econômicos sobrepujarem os da fortificação de uma nova colônia:

Viera, porém, o Conde de Nassau para a América representando uma empresa mercantil, que não tinha outros intuítos senão os de apurar os maiores lucros, e que a isso sacrificava todo e qualquer outro interesse legítimo, como era o de colonizar país novo e instituir nova sociedade. (POMBO, 2003, p. 06).

Logo na chegada, o ânimo de Nassau em relação ao Brasil parece se esvaecer, como o ânimo de Cartésio. Os protestos dos espoliados, as dificuldades gerais surgidas em decorrência da guerra foram decisivas para que Nassau compreendesse que a sua estada seria cheia de conturbações. Esse é o fracasso de que se serve o *Catatau* para a construção da idéia geral do texto. Lê-lo como sinal de uma derrota, como apontava Leminski, no que se refere ao fracasso holandês, é lê-lo como a derrocada do domínio que gerou insatisfação no povo. Fracasso que também foi lingüístico, como lembrou Sérgio Buarque de Holanda, pois a língua dos holandeses era pouco compreendida no Brasil: “A própria língua portuguesa parece ter encontrado, em confronto com a holandesa, disposição

particularmente simpática em muitos desses homens rudes”²² (HOLANDA, 1996, p. 65).

Se Nassau já previa que a empreitada não seria vitoriosa, isso não o impediu de sonhar com uma bela cidade, jardins e palácios, que imortalizariam o seu nome.

Olinda havia sido incendiada no início das invasões. Somente em 1654 é que Nassau concretizaria a idéia da construção da cidade Maurícia. A primeira residência de Nassau foi a Corte de sua Excelência. Era nessa corte que ficava o observatório citado por Cartésio no início de *Catatau*. Era lá que Marcgravf, um dos pesquisadores trazidos por Nassau e também personagem de *Catatau*, fazia as suas pesquisas astronômicas, agora ironizadas por Cartésio: “O relógio do sol aqui é cera derretendo, rejeitando a honra de marcar as horas, o esterco do preguiça nos soterra na areia movediça...Até aqui, Marcgravf” (LEMINSKI, 2004, p. 44).

O objetivo inicial de Maurício de Nassau era construir a cidade em Recife, mas o Conselho Supremo o dissuadiu da idéia, por isso ele comprou a ilha de Antônio Vaz. Arborizou-a, cultivando diversas espécies de plantas, transformando-a no belo parque que, tão logo, começou a chamar a atenção de todos, inclusive dos membros do Conselho Supremo.²³

Na ilha, Nassau reservou uma grande área para a construção do palácio. A arquitetura ficaria sob responsabilidade de Pieter Post, que veio para o Brasil a serviço do militar holandês. Outro viajante, que vira personagem no texto, é Artaxerxes²⁴.

²² A religião, que também foi um fator de fracasso, sofreu com o problema da linguagem: “Os missionários protestantes, vindos em sua companhia, logo perceberam que o uso da língua neerlandesa na instrução religiosa prometia escasso êxito, não só entre os africanos como entre o gentio da terra. Os pretos velhos, esses positivamente não o aprendiam nunca. O português, ao contrário, era perfeitamente familiar a muitos deles. A experiência demonstrou, ao cabo, que seu emprego em sermões e prévias dava resultados mais compensadores” (HOLANDA, 1995, p. 65). Segundo Cartésio, o linguajar dos batavos é como os “sons dos estalos e zôos desse mundo” (LEMINSKI, 2004, p. 27).

²³ Para mais informações, ver *Invasões Holandesas: Mitos e Verdades*, de Rocha Pombo (2003).

²⁴ Leminski (2004, p. 16), numa nota do *Catatau*, aponta outras grafias presentes em textos da época para o nome de Artaxerxes: “Articzewski aut Artixzvski vel Artixzffski sive Artixoff scilicet Articzewski et Artixzvski ac Artixzffski atque Arstixoff Artizewskue e outras grafias da época”.

A personagem Artaxerxes faz referência a Kristovf d'Artischar Arcizewski. Leminski alude à figura em uma pequena biografia do polonês, que vem presente em uma nota de rodapé. “Nobre polaco”, nas palavras de Leminski, Artaxerxes foi matemático, artilheiro e poeta em latim. Foi exilado por convicções luteranas. Para Leminski, este talvez foi o primeiro personagem polonês da história do Brasil²⁵:

Importante cabo de guerra de Nassau, como tantos, mercenário na folha de pagamentos da Companhia das Índias Ocidentais, era militar de vocação, muito experimentado coronel de um regimento de infantaria. Veio para o Brasil à frente de oito navios e sete companhias militares. Homem de confiança da Companhia, recebeu a intendência geral do armamento batavo no Brasil, coisa que lhe gerou atritos com a autoridade de Nassau, que o despediu e remeteu de volta à Europa (LEMINSKI, 2004, p. 16).

Artaxerxes é figura muito citada no *Catatau*. Possível companheiro de Cartésio, o polonês seria o responsável por tranqüilizar o pensamento do filósofo. A idéia central, se é que podemos potencializá-la, gira em torno da falta que faz a explicação de Artaxerxes a Cartésio. “O *Catatau* é a história de uma espera”, diria Leminski em “Quinze Pontos nos iis” (2004, p.273). Essa espera é a espera da redundância, desencadeadora de certezas confortantes.

Artaxerxes, feito Godot que nunca vem, é a esperança de que a razão não está perdida. Muito mais não é explicado no texto. Às vezes, Artaxerxes vem, mas é apenas na lembrança de Cartésio. Ficamos sem saber qual é a relação do polonês com o racionalista francês, assim como não sabemos qual é a relação dos dois perdidos, Estragon e Vladimir, com Godot. Os dois não sabem muito bem nem mesmo quem é Godot, que marcara um encontro e não aparecera. A espera de Godot pode ser potencializada como a espera de um Deus num mundo que deixou de acreditar nele. A espera desse “Deus” é a de uma certeza que, assim como o “criador”, possui um centro sobre o qual giram todas as esperanças: “(...) Artiksewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas” (LEMINSKI, 2004, p.21).

²⁵ Sobre Arciszewski, Sérgio Buarque de Holanda (1996, p.63) afirma: Entre seus generais mais famosos, um era o fidalgo polonês Cristóvão Arciszewski, que fora obrigado a deixar sua pátria, onde, segundo consta, era perseguido devido às suas idéias socinianas e antijesuíticas (...).”

A instabilidade se concretiza na espera frustrada de um significado que vem carnavalizado, o que marca o lamento de Cartésio, que agora é personagem e não mais um filósofo nesse jogo do significado que escapa deixando um “catatau” de rastros, prosa e poesia.

1.7 DESCARTES / CARTÉSIUS / CARTÉSIO

Nascido em 1516, no contexto da Guerra dos Trinta Anos, em *La Haye*, uma pequena cidade francesa, Descartes seria criado pela avó, devido ao falecimento de sua mãe, quando tinha então pouco mais de um ano.

Entrou para o Colégio Jesuíta de La Flèche e lá travou contato com vários saberes como a gramática, a retórica, a poesia, o latim, o grego, a filosofia, entre outros. Com o tempo, decepcionou-se com as letras ensinadas no colégio e cada vez mais direcionou seus estudos para o âmbito das áreas matemáticas. Descartes, no entanto, sabia e afirmava a importância desses conhecimentos, seja por serem necessários para o entendimento dos livros, ou para a formação dos juízos. Mas num ato de despreendimento desses saberes, Descartes comparava a leitura de livros com o ato de viajar:

É bom saber algo dos costumes de diversos povos, a fim de que julguemos os nossos mais sanamente e não pensemos que tudo que é contra os nossos métodos é ridículo e contrário à razão, como soem proceder os que nada viram (DESCARTES, 1979, p. 31).

Preferia, então, as matemáticas, apesar de ainda não notar o seu verdadeiro emprego, pelo menos a matemática vigente na época: “(...) pensando que serviam apenas às artes mecânicas, espantava-me de que, sendo seus fundamentos tão

firmes e tão sólidos, não se tivesse edificado sobre eles nada de mais elevado” (idem, p.32).

É na tentativa de mudar esse cenário que Descartes dedicará o seu tempo elaborando o pensamento científico, usando a matemática na explicação de todos os fenômenos. Para ele, nada existia na natureza que não pudesse ser explicado com base em princípios precisos de uma investigação metódica, idéia bastante defendida no seu *Discurso sobre o Método*.

Antes de analisarmos mais acuradamente alguns de seus conceitos, procurando na leitura de *Catatau* ecos ao avesso de suas formulações, vejamos, a título de curiosidade, o contexto de suas formulações na vida do filósofo.

Descartes, depois de terminar os estudos colegiais, um pouco decepcionado com as letras e com os saberes matemáticos não suficientes, toma a decisão de buscar nele mesmo todas as respostas para esses questionamentos. Surge, então, duas viagens: uma para dentro de si mesmo, nos recônditos pensamentos que poderiam solucionar seus problemas, e uma outra pelo mundo exterior.

O sentido de “viagem” para Descartes é bastante importante para compreender sua filosofia, assim como a idéia de viagem é importante na leitura de *Catatau*, cujo enredo, se é que podemos afirmar que nele existe um, versa também sobre a viagem, a da lógica européia para o país colonizado, a dos holandeses para o Recife, a da ordem para a desordem, a do universo simétrico militar holandês para o horizonte carnavalizado do Brasil, a da língua holandesa para a heteroglossia babélica lingüisticamente miscigenada das novas terras.

As viagens foram, na literatura, motivo para a elaboração de textos preciosos: as viagens marítimas de *Os Lusíadas*, na tentativa das conquistas dos mares e novas terras; o retorno de Odisseu para casa; a busca do ser amado, na *Divina Comédia*; a viagem pela Dublin de um só dia, em Joyce; a viagem-livro nas *Galáxias* de Haroldo. Para Descartes, a viagem pelo mundo exterior seria responsável pela transição que passaria o filósofo, com todos os sentidos de mudança que essa experiência traz:

E, resolvendo-me a não mais procurar outra ciência, além daquela que poderia achar em mim próprio, ou então no grande livro do mundo, empreguei o resto de minha mocidade em viajar, em ver cortes e exércitos, em freqüentar gente de diversos humores e condições, em recolher diversas experiências, em provar-me a mim mesmo nos reencontros que a fortuna me propunha e, em toda parte, em fazer tal reflexão sobre as coisas que se me apresentavam, que eu pudesse tirar delas algum proveito (DESCARTES, 1979, p. 33).

Para quem os sentidos nos enganam, a realidade *non-sense* de Vrijburg só poderia ser vista como uma alucinação: “este mundo é um desvario, a justa razão aqui delira” (LEMINSKI, 2004, p.20), ou mesmo “Palmilho os dias entre essas bestas estranhas, meus sonhos se populam da estranha fauna e flora” (idem, p.16). Para Cartésio, isso pode parecer uma tortura; para Descartes ainda é uma prova de que pelo menos um “eu” existe:

Considerando que os mesmos pensamentos que temos durante a vigília podem também ocorrer quando dormimos, sem que qualquer um seja, na ocasião, verdadeiro, resolvi fazer de conta que todas as coisas que já penetraram em minha mente não eram mais verdadeiras que as ilusões dos meus sonhos (DESCARTES, 1979, p.25).

Mesmo sendo uma alucinação, é preciso que exista alguém que a perceba. O pilar cartesiano aqui não é abalado. Mas para a busca da concretização do método, só isso não é suficiente. No *Catatau*, Cartésio não acredita no que vê. A “luz da razão” tirara uma sesta no calor da tarde tropical.

Em *Princípios da Filosofia*, Descartes confessa a sua firmeza em não aceitar como verdadeiro nada que não parecesse mais certo que as demonstrações dos geômetras:

Nada reconheço nas coisas corpóreas além daquilo que os geômetras chamam quantidade e tomam como objeto de suas demonstrações, isto é, aquilo a que é aplicável todo tipo de divisão, figura e movimento. Além disso, minha consideração do assunto nada mais envolve além dessas divisões, figuras e movimentos (DESCARTES *apud* COTTINGHAM, 1999, p.11).

Daí a brincadeira em *Catatau* de Cartésio representar através de seu olhar a lógica carnavalizada baseado nas regras desenvolvidas em forma de método.

Admitindo que os sentidos podem nos enganar, o filósofo observa a relação entre o sono e a vigília, defendendo que, sonhando, podemos acreditar que estamos acordados.

Por mais ilusório que seja, o sonho, para Descartes só pode ser construído a partir do real. Basta lembrar dos sonhos que o filósofo disse que teve na Alemanha, no período de dedicação militar. Quando acordou, começou logo a interpretá-los analogamente ao que considerava real.

Se acreditarmos que tanto o sonho quanto a vigília podem mentir, poderíamos pensar que Descartes não acredita em coisas verdadeiras. Ledo engano. Na primeira meditação, em que a existência de Deus e a distinção entre a alma e o corpo são enfocadas, defende indubitavelmente a presença do real nos dois estados: no de vigília e no de sonho: “(...) quer eu esteja acordado, quer esteja dormindo, dois mais três formarão sempre o número cinco (...) e não parece possível que verdades tão patentes possam ser suspeitas de alguma falsidade ou incerteza” (DESCARTES, 1973, p.95).

Para supostamente se defender da acusação de que pode estar sendo enganado na idéia de que Deus é verdadeiro – afinal, Deus é central na idéia da verdade absoluta buscada por Descartes – o filósofo imagina um *malin génie* (gênio maligno) – uma espécie de Occam das meditações.

Imaginando o jogo do *malin génie*, Descartes começa a criar a hipótese de que todas as coisas podem ser falsas. Nesse sentido, algo pode ser considerado como verdadeiro? Será uma certeza de não haver certeza?

A contradição, nesse caso, a de possuir a certeza de certeza nenhuma, parece fazer sentido quando o filósofo, na mesma meditação, defende que o engano não pode fazer com que um “eu” não seja. Daí a idéia pronunciada já no *Discurso do Método*: eu sou, eu existo. O pensamento, o refletir sobre essa questão, permite alcançar a primeira certeza, a de que o “eu” é porque o “eu” existe.

Suporei, pois, que há não um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte de verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me.

Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que serve para surpreender a minha credulidade (DESCARTES, 1973, p. 96).

O “eu existo, porque penso” não precisa necessariamente ser posto em dúvida a partir das artimanhas do *malin génie*, pois, mesmo sendo enganado, esse “eu” vislumbrado por Descartes não deixa de existir. É a natureza tomada aqui como puro pensamento, uma outra certeza de Descartes.

Esse mesmo eu que pensa é o eu que sente. O mesmo eu que sente é o que imagina. Ora, o que é imaginado pode não ser verdadeiro, mas ao menos é pensado, o que já basta na defesa da busca de um indubitável:

Enfim, sou o mesmo que sente, isto é, que recebe e conhece as coisas como que pelos órgãos dos sentidos, posto que, com efeito vejo a luz, ouço o ruído, sinto o calor. Mas dir-me-ão que essas aparências são falsas e que eu durmo. Que assim seja, todavia, ao menos, é muito certo que me parece que vejo, que ouço e que me aqueço; e é propriamente aquilo que em mim se chama sentir, e isto, tomado assim precisamente, nada é senão pensar (DESCARTES, 1973, p. 103).

Essa certeza transposta para o plano do *Catatau* pode se transformar num argumento muito divertido: talvez a certeza permaneça, mas é assumida como a totalidade de um sonho. A vigília ficara na Europa, na ausência de Occam, ou na presença de Artaxerxes. Cartésio também tem uma certeza de que algo existe, ou pelo menos parece ter, se é que essa declaração é necessária na leitura. A certeza que ele tem é a certeza de que a razão não servia para nada no universo instável em que a personagem se encontrava: “eu sou louco, logo sou.” “eu estou delirando, mas ainda sou”. O que Cartésio parece não saber é se ele era ou não Descartes, Occam, Leminski, Artaxerxes. Em *Catatau*, é no sonho que a filosofia parece ser pensada, e não mais na vigília. Não é desperto que ele reflete sobre o sonho, como nas meditações, mas é sonhando que ele tenta agarrar a luz cartesiana, o que não acontece. Isso acontece na fantasia do texto, mas talvez não na preparação do livro, ou estarei sendo enganado por algum outro tipo de monstro que ainda costumam chamar de autor? Não ousou responder.

1.8 OCKHAM *VERSUS* DESCARTES

O filósofo Guilherme de Ockham nasceu no condado de Surrey, por volta de 1290. Interessado em assuntos teológicos, ingressou na Ordem dos Franciscanos e foi responsável por acentuar a separação entre a razão e a fé, entre a filosofia e a teologia, sendo considerado o “último grande filósofo medieval e o primeiro a encarnar o novo espírito que assinalaria a transição para o humanismo do Renascimento” (BARSA, 1988, p. 386).

Carlos A. Nascimento e Raimundo Vier observam que o fundamento filosófico de Ockham encontra-se em sua doutrina sobre os universais: “(...) ele retira dos universais toda e qualquer realidade ontológica. Afirma que os universais não têm realidade objetiva, existindo apenas no intelecto humano e como algo produzido por ele” (1989, p. IX).

Sobre a questão do método, se pensarmos no filósofo Ockham, devemos observar que os conceitos se estruturam como linguagem, a lógica é um ponto central na discussão, e “alma”, “corpo”, “universal”, “particular” são, acima de tudo, palavras. Occam, herdeiro de Ockham, é o monstro das palavras. Aqui, encontramos um certo afastamento entre dois filósofos: Descartes coloca o pensar como elemento primordial tanto como prova de existência, como instrumento para a conquista de verdades: “(...) esse eu – isto é – a alma pela qual sou o que sou – é inteiramente distinta do corpo e, na verdade, é mais fácil de conhecer o corpo, e não deixaria de ser tudo o que é, mesmo que o corpo não existisse” (DESCARTES, 1979, p. 26).

Ockham, num outro caminho, subordinando o conhecimento racional aos meios lingüísticos, dessacraliza o universo inteligível – não chegando a negá-lo – para comprovar suas idéias sempre por meio da realidade física – a busca da

certeza não morreu, mas mudou de lugar. Vejamos atentamente os argumentos de Ockham. O sujeito é uma intenção ou uma palavra: “Logo para que seja verdadeira a proposição (...), importa a suposição desse termo e não a consideração da coisa exterior” (OCKHAM, 1989, p.114).

Em “Noção do conhecimento ou Ciência”, no qual discorre sobre a filosofia de Aristóteles, Ockham afirma que a ciência real não trata das coisas, mas das intenções que representam as coisas, porque são os termos das proposições que representam as coisas (1989, p.113). Para ele, tudo se resume a uma questão de linguagem. É plausível pensar que Ockham percebe os “jogos de linguagem”, pelo menos num sentido amplo. E essa percepção é também responsável pelo desencadeamento do que se convencionou chamar de “nominalismo”. Os conceitos abstratos não são mais que signos e, como lembrou Peirce, o significado de um signo é sempre um outro signo, eis o jogo da semiótica que sempre se projeta *ad infinitum*. Não é à toa que o Occam do *Catatau* é caracterizado por Leminski como o primeiro monstro semiótico, o próprio texto, da literatura brasileira.

Quem ganha o estatuto de “verdade” para Ockham é o indivíduo. Ockham apresenta o homem como medida para a “verdade”. A suposição, modo como se emprega um termo na oração, é responsável pela atribuição de uma verdade e não a consideração da coisa exterior. É nesse aspecto que Ockham critica Aristóteles, que não abandonara o valor dos universais como absoluta fonte de verdade.

Segundo Nascimento e Vier (1989, p. IX), “o nominalismo trazia consigo conseqüências da maior importância para a história das idéias. A primeira era a transformação de toda ciência em conhecimento empírico dos indivíduos (...)”. A outra conseqüência é que o nominalismo criava um abismo entre o conhecimento científico e o pensamento religioso, já que Deus não teria nenhum interesse para a filosofia, como um “universal”. Ciência e religião teriam suas verdades independentes. Para o nominalismo, Deus era palavra.

O monstro, assim como o filósofo, posicionaram-se contra os universais. O próprio ser da metafísica seria mais uma palavra – com o jogo implícito de linguagem marcando um rastro no seu bojo - do que uma entidade de plena presença. Contudo, isso não quer dizer que Ockham negue a ciência real, como se não fosse uma coisa, pois “é uma coisa tão real como a ciência da natureza” (1989, p. 114).

O confronto entre a filosofia de Ockham e Descartes é, então, um confronto semelhante àquele de Occam e Cartésio no parque de Nassau.

1.9 MITOLOGIA E CATATAU

Longe de tentar provar até que ponto as leituras do poeta, bem como suas poesias foram decisivas na elaboração do romance-idéia, optei por refletir sobre algumas constantes do *Catatau* que acabam assim por remeter a outras, como numa espécie de “diálogo”, no sentido bakhtiniano, consciente de que o que procuro ao longo do texto é apreciar a intertextualidade tecida a fios de Ariadne, presente no território deste trabalho. Basta lembrar da importância desse conceito, que Barthes, em sua aula inaugural no Collège de France, apontou:

(...) é toda a linguagem, anterior e contemporânea, que vem para o texto, não pelo caminho de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária, mas segundo o caminho da disseminação – imagem que garante ao texto o status de produtividade, não de reprodução (BARTHES, 2004a, p.276).

Essa intertextualidade é óbvia em *Catatau*. Já na primeira frase – Ergo sum – observa-se não só a apropriação da máxima cartesiana, mas principalmente a

subversão, lembrando aqui que as duas modalidades de intertextualidade são a paródia e a paráfrase. No texto, algumas são mais visíveis que as outras.

Procurando não delimitar aqui um olhar sobre as paródias do texto, o que será oportunamente discutido no terceiro capítulo do trabalho, desejo pensar a intertextualidade num sentido mais amplo, próximo daquele que Barthes observou na aula inaugural, agora na tentativa de transcender a mera análise de determinados “enunciados”, para pensar em questões que, seja por apreciação do poeta ou pela necessidade que a idéia de *Catatau* o impunha, fizeram com que o romance-idéia fosse uma espécie de “livro de livros”.

Brincando com o fracasso do cartesianismo, Leminski acaba por colocar em questão a própria história do ocidente, que a partir de determinado momento, ainda não especificado, desloca o pensamento mítico para um plano “racional”. A mitologia é amplamente explorada por Leminski, não só no *Catatau*, mas em outros livros, como em *Metaformose* – no qual se dedica a contar resumidamente a história da mitologia grega.

A valorização do imaginário sai dos livros e passa a fazer parte de toda a sua reflexão, não só sobre a literatura, mas sobre toda a cultura, e que, é claro, foi aproveitada como assunto em vários de seus poemas. É o que podemos ver em “Aviso aos Náufragos”, presente em *Distraídos Venceremos* (2001, p.15):

Esta página, por exemplo,
não nasceu para ser lida.
Nasceu para ser pálida,
Um mero plágio da *Ilíada*,
Alguma coisa que cala,
Folha que volta pro galho,
Muito depois de caída (...)

Nesse elogio ao universo imaginário, em que o mito é visto como um sonho acordado, como uma obra de arte, Leminski, feito um Narciso apaixonado pela representação, analisa o legado do saber grego observando que, nesse mundo, a realidade perde o seu estatuto de “verdade”: “Mal conseguimos, nós, descendentes deles, distinguir entre a história real e a mitologia dos helenos. Aquiles, filho de Tétis, é personagem histórico ou figura da fábula? Ulisses,

realmente existiu?” (LEMINSKI, 1998, p. 60). Isso já não importa num lugar em que esse imaginário continua povoando o que se convencionou chamar de “real”. O mito está em todo lugar. Do *Catatau* a *Metaformose*, da psicanálise à astronomia: “O que interessa é que o imaginário grego, isso que chamamos, grosseiramente, de “mitologia grega”, é porção integrante, substantiva, da civilização ocidental, dos romanos até hoje” (LEMINSKI, 1998, p. 60).

Metaformose, já no título, insinua toda a prática de escrita de um poeta que, desde as viagens concretistas, sabia que a poesia era acima de tudo “forma”. O passeio pelo imaginário grego – idéia central de *Metaformose* – é motivo para a construção de uma narrativa que não apenas faz referência ao universo mitológico, mas que mergulha na sua dinamicidade, recriando o universo fabular. A exploração signíca do título, nascida de um de seus poemas concretos, dialoga com *Metamorfoses* de Ovídio, que versa justamente sobre lendas de transformação, tema este que, para Leminski, é um traço obsessivo do imaginário grego e que depois seria apropriado pela filosofia:

A obsessão grega pelo tema da “metaformose” (literalmente, “formas através”), em nível mítico, vai se projetar logo depois no plano da atividade filosófica, no confronto entre Heráclito de Éfeso (o pai da dialética) e Parmênides de Eléia (o gênio que, pela primeira vez, intuiu o Ser, o substrato último da realidade, acima e além das metamorfoses, o Puro Existir) (LEMINSKI, 1998, p.70).

O diálogo entre *Catatau* e *Metaformose* suplanta a questão de estilo, projetando-se na própria concepção de sentido, existência, linguagem e filosofia, tal como podemos vislumbrar nos dois textos. O mito para o poeta não se resume ao sentido de “mentira”, atribuído pela civilização. Para Leminski (idem, p.70), “mito” é palavra fundadora, a fábula matriz, a estrutura primordial, leitura *analógica* do mundo e da vida”.

Para quem pensava assim, ver só pode ser visto como sonhar acordado: “Fábula, é para não ver que estou vendo”.

Não funcionando como parte acessória na reflexão sobre linguagem, a presença mitológica é abordada em grande parte do *Catatau*. Alguns mitos

chegam a ser obsessivamente citados como Aquiles, Narciso, Sísifo, Teseu, Minotauro:

Minotauroformou-se, cada um trate de ensimesmar-se, mesmo que seja cegovesgo! (LEMINSKI, 2004, p. 107).
 Depois de sete dédalos, um palmo para jerusalém celeste (idem, p. 93).
 Diana, passando, os teria estraçalhado de cachorros de alto a baixo. Da Medusa – só pedras (idem, p. 86).

Outros são menos citados, mas nem por isso são menos importantes, como Cassandra, Phytón, Proteu e Leda: “Cássia deu, diacassandra! Casas e mesas potâmias, na mesmorância: as manadas das redondezas cresmiçam as touceiras das bergamotas” (LEMINSKI, 2004, p. 230).

As figuras lendárias mais citadas parecem não ter sido escolhidas arbitrariamente, mas motivadas pelos próprios atributos marcados em cada uma delas: Sísifo sinaliza a repetição, sobre a qual o leitor parece caminhar indo e vindo à procura do sentido que escorrega, como a pedra que o personagem grego sempre elevava ao cume do monte, mas sempre voltava.

Cartésio, que não conseguia sair da prisão algarávica, é um Prometeu apaixonado pelo conhecimento e por isso mesmo castigado. Occam é o abutre, comendo não especificamente o seu fígado, mas a sua “cabeça”.

O fio que era destinado a guiar a volta de Teseu parece agora se multiplicar em outros fios, feito a ramificação de uma raiz, possibilitando ao leitor seguir vários caminhos, muitos dos quais não o trazem para casa, mas o levam a um outro Minotauro. O personagem fica perdido no labirinto tropical, que é também o labirinto do significado. Como Teseu, Cartésio tinha o seu fio, só que ele era subitamente cortado “nel mezzo del camin”.

Num dos fragmentos da Oficina do Catatau, Leminski confessa ter tido a idéia de matar o monstro, mas viu-se impossibilitado:

Tive a idéia dias atrás seguinte: matar Occam. Occam é o monstro que percorre a substância do texto catatauesco, perturbando-o agitando-o, estática, interferência, maremoto no mar morto. Quando se fala nele,

dizendo “monstro”, demonstro, “mostrar”, ele pia. E borra a idéia, a palavra seguinte. Resolvi matá-lo. Como ele é o demônio, nada melhor para abatê-lo que São Miguel Arcanjo. No *Catatau*, o miguelomaníaco. Não consegui. O texto continua sendo vítima das peripécias e peraltices do seu monstro essencial (LEMINSKI, em anexo).

Terá sido essa uma das vitórias do monstro?

Se de um lado encontramos o mito como matéria viva, pensamento concreto, de outro temos a abstração dos números, na qual Descartes parece estar bem mais interessado. A mitologia e seu processo (tipo de conhecimento) de transformação serve ao *Catatau* como um elogio ao movimento.

Semelhante lógica não está presente não só no mito grego, mas numa outra instância que também foi muito apreciada por Leminski e que parece deixar suas marcas no romance-pensamento: “A fábula mitológica tem a força de um ideograma chinês. Concentra em traços a figura de um sentido contra o fundo do sem-sentido” (LEMINSKI, 1998, p. 63).

Tentado ainda pela noção de intertextualidade, num sentido amplo, direciono o olhar para uma outra forma concreta de representação que sempre mereceu o olhar de Paulo Leminski, seja na poesia, nos ensaios ou mesmo na sua prosa estelar.

Rômulo Salvino chama a atenção para a possibilidade de se identificar no *Catatau* autênticos poemas em que “as abruptas rupturas sintáticas conformam o jogo imagético e semântico, aproximando-os da construção ideogrâmica do haikai (...)” (2000, p. 98).

Numa outra direção, não muito distante da afirmação do pesquisador, procurarei não apenas considerar haicais que podem ser “decupados” do livro, mas, principalmente, as características dessa forma poética japonesa apropriadas por ele, bem como a própria noção de escrita do haikai, uma espécie de fotografia poética verbal, que tem a característica, não de explicar determinado fato ou acontecimento, mas de mostrá-lo, como que tentando captar o instante do que é irrepetível.

Grande parte do *Catatau* foi confeccionada em pedaços de papel que o escritor ia posteriormente organizando no *corpus* textual. Alguns desses

fragmentos podem ser observados na oficina do Catatau, demonstrando assim que o próprio título do texto admite a potencialização de um sentido de valorização do fragmento: *Catatau* – Um calhamaço de fragmentos. Muitos deles parecem usar uma lógica semelhante à do haikai:

Uma palmeira sai por aí
 Lasca de luz
 Debaixo do sovaco
 (LEMINSKI, 2004, p. 226)

O esconderijo perfeito
 A Occam pertence,
 O significado
 (idem, p. 256).

QUAL quer que seja,
 QUEM não quer:
 Deseja
 (idem, p. 259).

Canto o que posso,
 O resto é por conta
 Dos meus concorrentes
 (idem, p.86).

Roland Barthes dedicou grande parte do curso *A preparação do Romance*, mais especificamente todo o volume 1, à análise da importância do fragmento no processo de criação de um romance. O haikai, fragmento poético por excelência, *cliv* fotográfico verbal, é bastante comentado pelo escritor francês.

A impressão causada por apenas três versos pode ser comparada, mesmo em se tratando de códigos diferentes, à apreciação de uma fotografia.

No prefácio do livro *A preparação do romance*, em que foram compiladas as aulas do curso homônimo ministrado por Barthes, no Collège de France, Nathalie Léger observa que a partir das análises expostas na aula de 17 de fevereiro de

1979, sobre a relação entre a fotografia e o haikai, o escritor se motivou a escrever *A câmara clara* (in BARTHES, 2005, p. XVII).²⁶

Na aula citada, o haikai e a fotografia foram comparados:

Minha proposta é que o haikai se aproxima muito do noema da fotografia: “Isso-foi \forall cinema também; mas é uma aproximação mentirosa, que é muito diferente da aproximação mediatizada por um significante heterogêneo, as palavras, portanto não falsa, mas de uma outra ordem de credibilidade. (...) Portanto minha proposta de trabalho é que o haikai dá a impressão (não a certeza: *urdoxa*, noema da fotografia) de que aquilo que ele anuncia aconteceu, *absolutamente*.”

Esse é apenas um dos fatores que aproximam os dois tipos de texto. Outros poderiam ser apontados. A proximidade entre eles pode ser observada também na idéia de que em ambos nada pode ser acrescentado: “(...) o haikai não pode se desenvolver (aumentar), a foto também não, não podemos acrescentar nada a uma foto, não podemos *continuá-la*: olhar pode insistir, se repetir, recomeçar, mas ele não pode *trabalhar* (...)” (BARTHES, 2005, p. 151).

Barthes situa o exercício de anotação (prática de anotar) como uma importante experiência na preparação de um romance. Ao considerar o haikai como uma forma exemplar de anotação, elege este tipo de escrita como o “ato mínimo de enunciação”.

Se o objetivo do curso era analisar o processo de confecção de um romance, caminhando do primeiro gesto de representação de um momento até a caracterização de um ponto final que transforma as anotações em um conjunto chamado romance, nada mais justo do que partir do haikai²⁷. É nesse mesmo caminho que tento ler nas linhas de Catatau, e também nos seus “brancos”, ecos da manifestação desses átomos que concatenados disseminam no texto os sabores daquilo que chamamos “fragmentos”.

²⁶ Em *A câmara clara*, Barthes não desenvolve uma análise profunda entre a relação haikai-fotografia, limitando-se a fazer alguns comentários. No entanto, algumas das idéias presentes na aula do dia 17 de fevereiro foram prolongadas no livro, como sua meditação sobre o tempo, o desvanecimento das formas e a cintilação de algumas fantasias (BARTHES, 2005, p. XVII).

²⁷ Voltarei a falar sobre a noção de Fragmento no capítulo 2.

Na tentativa de conceituar o haikai, deve-se levar em consideração inicialmente que não se trata apenas de escrever três versos – dois deles com cinco sílabas e um com sete²⁸. No dizer de Barthes, o haikai é “a junção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do Instante) e de uma forma” (2005, p.52), o que Leminski representa em seus poemas:

Acabou a farra
Formigas mascam
Restos de cigarra
(LEMINSKI, 2000, p. 174).

O haikai, visto sob esse aspecto da anotação que concatena verdade e forma, almeja representar fortes impressões vividas num determinado instante, imprimindo-as em poucas palavras, como numa espécie de *clic* fotográfico.

A abertura dos sentidos é um passo importante nesse estado de poesia “estalo”:

lua limpa
à beira do abismo
todas as coisas são simples

(LEMINSKI, 2000, p. 171).

O poeta passa a ser o tradutor desse instante entre o pulo do sapo e o barulho da lagoa – o próprio silêncio:

estrela sozinha
de repente uma voz
falando dentro da minha

(LEMINSKI, 2000, p. 167).

A presença do sujeito dá lugar a uma espécie de rarefação do ser na linguagem. Talvez por isso Leminski tenha considerado o haikai como o melhor

²⁸ Esse esquema de metrificação nem sempre é seguido pelos escritores. O haikai acabou por sofrer transformações e Leminski é um dos poetas que criaram haicais fora desse esquema tradicional.

meio de expressão do “satori”, uma espécie de momento de iluminação. O satori seria uma das manifestações do neutro.

O “satori”, apreciado por Leminski, está além do campo da racionalidade e é analisado por Barthes como uma espécie de *Insight*, “aquilo que não pensamos (...) = o que não está numa continuidade lógica prevista” (BARTHES, 2004, p.240). Logo, o haicai transcende a lógica da cultura ocidental, preocupada com a abstração de conceitos em busca de uma racionalização. O bom haicai seria uma experiência de iluminação – um “satori” – “luz interior da superação dialética dos contrários” (LEMINSKI, 1997, p.89).

Essas informações já bastariam para mostrar que a mesma atenção que Leminski direcionava à mitologia grega poderia ser enfocada também na prática do haicai.

Vendo a poesia como bem mais do que somente palavras, Leminski, na sessão *kawa cauim* – Desarranjos Florais – de *Distraídos Venceremos*, apresenta o ideograma *kawa* que sintetizaria para o poeta a experiência do haicai: “o ideograma de *kawa*, ‘rio’, em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do haicai, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página” (2001, p. 76).

O valor atribuído à cultura oriental pressupõe a disciplina e o rigor de um “samurai”. Leminski, na adolescência, estudou no mosteiro São Bento, em São Paulo. Lá, ele pôde entrar em contato com outras línguas, com a religião, com a literatura clássica e toda a fonte de saber que jorra dela e, que mais tarde, seria base para a erudição de *Catatau*. O silêncio do mosteiro serviria de inspiração para o aprimoramento.

A impressão que esse momento causara seria tema de um de seus poemas (2000, p.34):

(...) a ordem sabe que tudo é santo
a hora a cor a água
o canto o incenso o silêncio
e no interior do mais pequeno
abre-se profundo a flor do mais imenso.

A disciplina praticada no mosteiro se estendeu ao longo de sua vida, pelo menos, no que se refere à prática poética: “Trabalho à noite. Todas as noites. A disciplina de um copista beneditino. Até as cinco da manhã. Essas horas da madrugada, quando escrevo as minhas coisas, eu não entregaria por nada”. (LEMINSKI 1999, p. 06).

Esse processo metódico que sempre moveu vários poetas serve como condição para o já citado aprimoramento. Para Barthes (2005a, p.242), grandes escritores foram “animados de uma vontade incessante: vontade de trabalho, de correção, de cópia, exercendo-se em todas as condições possíveis: de saúde, de desconforto, de miséria afetiva, energia verdadeiramente corporal”. Cada um, dentro de sua “teimosia”, estabelece seus horários particulares. Leminski, assim como Flaubert, adormecia geralmente depois das cinco horas da manhã. Essa teimosia, para quem queria que tudo fosse poesia, não escapou à regra:

carrego o peso da lua,
três paixões mal curadas,
um saara de páginas,
essa infinita madrugada:
viver de noite
me fez senhor do fogo
A vocês, eu deixo o sono.
O sonho, não.
Esse, eu mesmo carrego

(LEMINSKI, 2001, p.40).

2 CATATAU E O JOGO DA DIFFÉRANCE

*“Ando muito completo de vazios”
Manoel de Barros*

“Onde diabo terei levado meu significado?”

Catatau p. 257

Para que possamos encontrar uma maneira de ler o *Catatau* como um não-romance, faremos uma abordagem da perspectiva pós-estruturalista, procurando entender como se processaram algumas de suas críticas em relação ao estruturalismo.

Um dos fatores de uma mudança no pensamento de alguns filósofos em relação aos estudos de linguagem na Europa dos anos 60 parece ter sido justamente a constatação de que o estruturalismo, que encontrou em Saussure o início de suas postulações e que posteriormente pôde ser aprimorado por pensadores como Levi-Strauss, não estava mais resolvendo sozinho problemas abordados pelos estudos de linguagem, fossem eles no âmbito da lingüística, ou no da literatura, entre outras áreas das ciências humanas.

François Dosse (1994, p. 73) lembra que quando Julia Kristeva chegou a Paris, não demorou muito para “subverter as perspectivas semiológicas estruturalistas”:

Na França somente desde o Natal de 1965, como se viu, ela assiste ao seminário de Roland Barthes, onde realiza uma exposição decisiva para a grande mutação do paradigma estruturalista dessa segunda metade dos anos 60. Julia Kristeva introduz no curso de Barthes uma visão nova, a do pós-formalismo russo, a partir da obra de Mikhail Bakhtin, desconhecido até então na França (...). A escolha de Bakhtin por Julia Kristeva nesse ano de 1966 não é fortuita; corresponde ao seu desejo de abrir uma brecha na abordagem estruturalista a fim de introduzir nela uma dinâmica histórica, sair do fechamento do texto, ampliar a inteligibilidade dos textos literários (DOSSE, 1994, p. 73).

Sobre o efeito da contribuição de Julia Kristeva para esse momento, François Dosse afirma:

Essa exposição de Kristeva seduziu especialmente um ouvinte muito atento, que não era outro senão o próprio Roland Barthes. Este vai se apoiar nessas teses, novas para ele, a fim de operar uma virada radical em sua obra: A abordagem de Bakhtin era interessante porque ele via o texto literário, fosse de Rabelais ou de Dostoievski, em primeiro lugar como uma polifonia de vozes no interior do texto (DOSSE, 1994, p. 73).

A partir desse momento, inaugura-se uma nova fase, não só no pensamento do escritor francês, mas em toda uma geração que infiltrara-se no programa estruturalista. Um dos aspectos responsáveis por essa mudança via Kristeva foi o conceito de intertextualidade. Este é o elemento que chama a atenção de Barthes e o leva a escrever *S/Z*. Segundo Dosse (1993, p. 76), “Com *S/Z*, dá-se a grande virada, o momento em que Barthes desconstrói sua própria grade conceitual para dar maior liberdade à sua intuição literária. Barthes surge onde não era esperado”.

Em relação a Roland Barthes especificamente, outra figura importante nessa guinada epistemológica foi o filósofo da desconstrução: “Nessa nova preocupação percebe-se a influência sobre Barthes não só de Kristeva, mas de todo o grupo *Tel Quel* e, sobretudo, de Derrida” (DOSSE, 1993, p. 77). A problemática desconstrucionista derridiana passa a influenciar Barthes em sua “preocupação de pluralizar, de exacerbar as diferenças, de as fazer atuar fora da significação num infinito em que elas se dissolvem para dar lugar ao branco da escritura” (DOSSE, 1993, p. 77).

Enquanto Derrida esmiúça sua análise no campo filosófico²⁹, Barthes adere a esse conceito e investiga-o no campo literário. Passa então, a observar que um modelo estruturalista, como o presente em *Mitologias*, não daria conta do processo de análise.

²⁹ Importante lembrar que Derrida também está preocupado com a literatura. Evando Nascimento (1999) escreve uma tese em que analisa as “notas” de literatura e filosofia nos textos de Derrida: “Suponhamos que alguém quisesse resumir o pensamento de Derrida da seguinte maneira: partindo da constatação de que no Ocidente a escrita foi sempre considerada uma simples representação da fala, Derrida intenta em diversos textos desconstruir o valor metafísico dessa representação. E se, dentro de nosso horizonte cultural, a literatura se define como a arte da escrita, fica facilmente explicado seu papel na desestabilização do privilégio do discurso oral” (NASCIMENTO, 1999, p. 29).

O resultado desta transição no texto de Roland Barthes desencadeia um texto interessantíssimo, que parece servir para importantes reflexões sobre *Catatau, O Prazer do Texto*, publicado em 1973. Nele, o escritor desenvolve a idéia de que o texto pode ser um elemento de prazer quando *joga* com o sentido: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isso: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*” (BARTHES, 2002, p. 11). O estruturalismo não sabia disso.

Barthes, em *O Prazer do Texto*, evidentemente se distancia do estruturalismo. Via agora no texto uma Babel feliz, a impossibilidade de estabilizar o sentido não deveria mais ser vista como um fator negativo:

Prazer / Fruição: terminologicamente isso ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto (BARTHES, 2002, p. 08).

Agora são os espaços que significam, e não a presença. O “signo” pede passagem, o jogo da significação, a flutuação do sentido. Numa de suas aulas no Collège de France, compiladas em *Como viver junto*, Barthes explicita a insuficiência do método como elemento único num processo de análise:

O método só é aceito a título de miragem: ele é da ordem do Mais tarde. Todo trabalho é assim assumido como sendo animado pelo Mais tarde. O Homem = entre o nunca mais e o mais tarde. Não existe presente: é um tempo impossível (BARTHES, 2003, p. 267).

O prazer do texto consiste no jogo estabelecido³⁰. O texto seduz por meio da escritura. Barthes defende que a sedução se dá por meio da ruptura. A ruptura de uma linguagem centrada, que signifique por excelência. O interessante nesse

³⁰ Em uma outra aula, o professor lança aos alunos o desafio da construção da aula que estava ministrando: “Eu justaponho as figuras na sala de aula, em vez de misturá-las em casa, à minha mesa. A diferença é que, aqui, não há um quadro final: na melhor das hipóteses, caberia a vocês fazê-lo” (BARTHES, 2003, p. 263).

processo é que o próprio autor constrói um jogo textual, espirros desconexos. Essa nova maneira de pensar a linguagem lembra que o prazer textual se dá num processo de “esconde-esconde”; num lugar em que o sentido é sempre um sentido-talvez. Esta forma de vivificar os signos, que vai além da constatação de uma conclusão, observa que no prazer textual não há “zonas erógenas”; o prazer se dá num quase-aparecer, numa possibilidade que se abre a possibilidades e não na explicitação do sentido levado ao extremo. Convém observar que esse prazer de que nos fala Barthes não é uma essência do texto, não é um lugar, um objeto, uma parte do texto, uma metodologia. Esse prazer está à deriva, tal qual aquela luz que se projeta no caos.

Foucault parece compartilhar de uma crítica semelhante à de Roland Barthes.

Ao passo que se insere num contexto em que as ciências humanas se fundamentam numa estrutura que lhes confere cientificidade, o pensamento de Foucault transcende o paradigma vigente na época. Para Rajchman (1987, p.15), “(...) basta uma simples leitura de seus escritos até a *Arqueologia do Saber*, de 1969, e até sua entrada para o Collège de France (...) para se ver que ninguém explorou mais implacavelmente do que ele a questão de escritura.”

No momento da publicação de *As Palavras e as Coisas*, em 1966, questionado sobre a noção de sentido (mais especificamente sobre em que momento ele deixou de acreditar no sentido) - insistentemente problematizado por grande parte dos pensadores da época - Foucault afirma: “o ponto de ruptura situa-se no dia em que Levi-Strauss e Lacan, o primeiro no que se refere às sociedades e o segundo no que diz respeito ao inconsciente, mostraram que o sentido não era, provavelmente, mais do que um efeito de superfície, uma espuma, e que o que nos penetrava, profundamente, o que estava antes de nós, o que nos sustentava no tempo e no espaço era o sistema” (FOUCAULT *apud* DOSSE, 1997, p. 369).

Mas já em 1963 vemos delineada nos escritos de Michel Foucault a insistência nos estudos de escritura. Pensamento diferente encontramos em 1977,

quando chegou a afirmar que “ (...) a história que nos move e determina possui mais a forma de uma guerra do que da linguagem; relações de poder, não relações de significado” (FOUCAULT *apud* RAJCHMAN, 1987, p.14).³¹

Em *As Palavras e as Coisas*, chega a colocar a escrita de experimentação como um exemplo claro da busca de uma escritura imanente, com um fim nela mesma, dispersão, marco de uma escritura modernista. O filósofo francês expõe a impressão de que nessa relação da linguagem com sua infinita repetição uma mudança se produziu no fim do século XVIII (FOUCAULT, 2003, p.50). Um dos conceitos desse contexto, que pode ser útil na leitura de *Catatau* é a idéia da auto-reflexividade.

Rajchman (1987, p. 16), comentando os pressupostos de Foucault, observa que “(...) a auto-reflexividade ou auto-referência habitualmente figura no que se tornou, mesmo no jornalismo corrente, o gênero ou cânone da obra modernista”. Ou ainda:

A arte volta-se para seus próprios meios e materiais básicos; o ato ou o gesto do artista a ninguém se dirige e não possui outra justificação ou função senão ele próprio. Num certo sentido, diz-se que as obras modernistas questionam-se a si mesmas (RAJCHMAN, p.1987, p. 16).

Nesse jogo de espelho, o período moderno seria a “manifestação de uma linguagem que não tem outra lei senão a de afirmar (...) sua própria e precipitosa existência” (Foucault *apud* Rajchman, 1987, p. 18).

Quando a arte é despojada de qualquer fim transcendente ou estético, subsiste apenas o mero ato artístico. Olha para dentro de si mesma, cerca-se de uma nova loucura que somente a psicanálise pode analisar. Foucault diz que a transgressão é a única *ética* no modernismo, pois a cultura modernista não pode tolerar a moralidade. O modernismo é aquela cultura que *requer* a transgressão no “contradiscurso” da arte moderna. (RAJCHMAN, 1987, p. 19).

³¹ Nesse período, Foucault estava mais preocupado com as relações de poder na sociedade do que nas questões de escritura. Um pensamento que foi se modificando a partir do ingresso do pensador no Collège de France, com a *Ordem do Discurso* até *Vigiar e Punir*, passando pela *História da Loucura e da Sexualidade*.

Esse é o resultado que vemos, por exemplo, na arte de vanguarda. Dalí, Breton, Maiakovski, Picasso, entre outros. No Brasil, é o que encontramos fortemente arraigado na literatura de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos em *Galáxias*, Paulo Leminski em *Catatau*, Helio Oiticica em *Parangolé* e *Tropicália* etc.

Os artistas já não estão em busca do estilo agradável de “dizer as mesmas coisas com outras palavras” mas exploram, heroicamente, a própria “fonte” da linguagem com que designamos coisas, a fonte da fatal estranheza (RAJCHMAN, 1987, p. 20).

Foucault (2001, p. 49) mostra que o processo de representação na cultura ocidental se deu de maneira diferente do da cultura oriental. Na primeira, a escrita fonética seria o exemplo de que essa representação não é a representação do mundo, mas da palavra. Caso contrário acontece com a escrita ideogramática que “representa diretamente o significado, independente do sistema fonético”.

É justo ligar esse conceito à idéia de que, neste caso, o significante não remete diretamente a um significado, mas a um outro significante, e outro, e mais outro, espelho do espelho do espelho *ad infinitum*. O significado, aqui, não seria visto mais como uma flutuação, um deslocamento constante. O sentido aqui escapa, desliza incessantemente.

A significação, assim, não estando presente somente no signo, mas também na ausência dele, revela o que Foucault chama de uma constante flutuação do sentido. Seria infrutífero buscar o significado, “hermeticamente guardado”, de *Catatau*.

Para Foucault (1987, p.13), a busca pela constituição de uma sistematização de um corpus que sirva à interpretação ainda não foi concretizada. A crítica de Foucault centra-se na idéia da desmistificação do sentido “que está por baixo”, escondido sob um véu hermético.

Para o filósofo, a resposta está justamente na descoberta de que a profundidade é apenas um jogo.

Algum leitor, assim como o protagonista Cartésio, talvez espere uma resposta para a confusão, mas o “autor” frustra constantemente expectativas pré-moldadas no sujeito que lê; levando assim esse leitor a um outro lugar: “Esse bicho preguiça que vai cagar na catapulta de Paris” (LEMINSKI, 2004, p.30).

Jacques Derrida, em *L'écriture et la différence*, assim como Foucault, questiona a noção de signo formulada pelo estruturalismo. O cerne da questão perpetuada pelo modelo estruturalista se encontra na idéia de fornecer um centro fixo para a estrutura. Segundo Derrida (2005, p. 230), “esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar a estrutura (...), mas sobretudo levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar *jogo da estrutura*”.

O centro, neste contexto, pode ser visto como o predomínio da simetria³², impregnada que está de uma certeza confortante. Mas a idéia tão presente no pensamento de Derrida, de um centro que não é fixo, ou mesmo a da abordagem de Foucault, de uma constante oscilação do sentido, não pode ser vista como desestabilizadora.

Para Derrida (2005, p.232), “a ausência de um significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação”. Talvez esse jogo seja o “prazer” de Barthes, um prazer que é atópico, logo à deriva. Eis a questão: abandonar ou não o conceito de signo? Abandonar esse conceito devido à constatação da fugacidade de termos como significante e significado não eliminaria o problema; seria impossível também perguntar o que significa o *Catatau*, visto que é impossível essa delimitação. Entramos em um labirinto?

A idéia de que existe uma linguagem transparente é suplantada à medida que a “reflexão”, no sentido flusseriano, toma conta do pensamento funcionando como uma nova filosofia. A idéia de uma ordem, de uma razão, de uma verdade, de um centro, é colocada à prova no momento em que os ideais tão programados e almejados pelo ser “racional” passam a ser questionados.

Nas artes, o choque da perda de um centro se faz fértil à medida que o predomínio de uma ditadura cartesiana da razão cede lugar à criação do que Flusser chamou de arte nova.

Vilém Flusser (2002) tece uma crítica ao pensamento cartesiano. Esse pensamento figura aqui como pano de fundo para uma reflexão sobre “pensamento”, em sentido *lato*. Para Flusser, o pensamento cartesiano é uma das fontes do pensamento da filosofia ocidental. Com ele, nasce a Idade Moderna, mas para Flusser, ela não passa de uma continuação da visão cartesiana. Nesse contexto, as conquistas epistemológicas e éticas revelam que falta à ciência e à tecnologia o auxílio de Deus, *concursum Dei*. Então, a visão cartesiana é falha. Se a tecnologia não traz consolo ao espírito, não ameniza os sofrimentos aos quais os humanos são submetidos, não pode funcionar como um modelo para a busca da felicidade. Para Flusser, a filosofia é a saída contra a “ditadura da razão”, uma situação angustiada que a sociedade vive. A crítica que recai sobre Descartes parece se concentrar no conceito de “dúvida”. Talvez a solução esteja não na crença na dúvida como algo indubitável, mas na própria noção de dúvida da dúvida. Flusser (2002, p. 47) coloca a dúvida da dúvida como o fim da Idade Moderna. Para ele, a dúvida é importante para estimular o pensamento, mas o excesso dela paralisa nosso pensamento. A língua, na extensão de nosso pensamento, seria responsável por produzir realidades parciais, criar mundos, impedindo o acesso completo ao real. A poesia seria responsável por produzir a língua, ela é o limite da língua, a liberdade de nossa linguagem. A poesia, para Flusser, é a fonte da verdade, a arte nova (2002, p. 57). Não é à toa que, para Leminski, a poesia é a liberdade da linguagem, como podemos ver no poema “Limites ao Léu”, de *La vie en close* (LEMINSKI, 2000, p. 10), em que além de formular sua concepção de poesia, o poeta discorre sobre a opinião de diversos autores sobre a questão “O que é Poesia”. Afirmação semelhante pode ser encontrada no curta-metragem “Assaltaram a Gramática”, de Ana Maria Magalhães, de 1984, protagonizado por poetas como Chacal, Waly Salomão,

³² Sobre essa questão, podem ser encontradas reflexões em *O Elogio da Desarmonia* (Dorfles, 1986).

Leminski e Francisco Alvim, em que Leminski afirma que a poesia é a sua liberdade. Num dos manuscritos de Leminski, parte do acervo da família, pode ser encontrado um texto em que o poeta lista para Alice Ruiz, sua esposa e também poeta, trinta autores que considerava os melhores, entre eles, Vilém Flusser.

O lugar marcado pela poesia, elemento derivador da fala, mostra que a linguagem, “território” delimitado pelas regras de uma língua, passa a ser pensada sob a égide de um exercício de um pensamento “para dentro”, de uma re-flexão, uma nova forma de se pensar a linguagem, uma nova forma para se pensar a filosofia.

A constatação da “instabilidade” da razão é um caminho importante traçado por *Catatau*. No romance-idéia, esse centro, essa simetria, essa racionalização, parece estar sempre “num outro lugar”. A instabilidade se concretiza na espera frustrada de um significado, um “significado” que vem bêbado, no final, destituído de sentido, ou pelo menos de um sentido confortante:

É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano da natura, 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. E como ARTYSCHESKY / Sãojoãobativista / Vêm bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (LEMINSKI, 2004, p. 269).

E é aqui que procuramos aproximar o romance-idéia de Leminski com o conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e da exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.12).

No enfoque de Deleuze e Guattari, abordado como um agenciamento, um livro passa a ser caracterizado como uma multiplicidade. O texto, mediante o

conceito de rizoma, passa a ser um todo significante, um organismo. Nesse contexto, não pode haver uma diferença entre o que o texto fala e como o texto fala³³ (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 12).

Colocando em questão a própria noção de significação, defendem:

Não se perguntará nunca o que um texto quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.12)

Os filósofos caracterizam inicialmente o livro-raiz, que poderia ser lido como o livro clássico, com o qual os outros se relacionariam. Tomado como uma espécie de árvore, o livro não pararia de ramificar-se, transformando-se em outros. Essa árvore representaria, por semelhança, o mundo como uma espécie de espelho. Os autores (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 13) analisam também o sistema-radícula, que pode ser observado, por exemplo, nas palavras-valise de James Joyce. Um esquema que quebra uma linearidade da linguagem, mas que continua representando o mundo, o dualismo não se rompe. Os filósofos opõem o conceito de rizoma ao de raiz e sistema-radícula enumerando algumas características disso que chamam “rizoma”.

Inicialmente apontam o rizoma como um princípio de conexão e heterogeneidade. Diferentemente de uma árvore que ramifica raízes sem quebrar uma ordem, um parentesco natural de existência, o rizoma pode ser conectado a qualquer outro: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.16).

³³ Tal idéia já pode ser encontrada nos textos de alguns formalistas russos, que acabaram sendo considerados como um grupo que reduzia um texto a uma forma, distanciando-o do seu contexto histórico e social. Tais conceitos ainda serão analisados observando-se que é equivocado o pensamento de que os formalistas não se preocupavam com o social e com o histórico. A afirmação de que não pode haver uma diferença entre o que o texto fala e como o texto fala que é muito útil para a leitura de Catatau que justamente joga o tempo todo com uma tendência auto-reflexiva do texto.

O rizoma assim parece se aproximar da concepção de sentido para Roland Barthes em *O Prazer do Texto*. Se, em 1957, Barthes estava preocupado em sistematizar o estudo dos mitos contemporâneos, abordando-os como uma linguagem, e buscando para isso subsídios estruturalistas, em *O Prazer do Texto*, Barthes já sabia da impossibilidade de uma profícua sistematização que pudesse desencadear uma análise puramente estrutural.

Em *Catatau*, a constatação da heterogeneidade é óbvia. A ordem cede lugar à exploração sintático-semântica. Colocamos o romance-ideia no que afirmam os idealizadores de Mil Platôs:

Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.16)

Outra característica do rizoma é o princípio de multiplicidade, que se define pela desterritorialização, pelas linhas de fuga, que mudam de natureza ao se agruparem com outras. No *Catatau*, esse princípio parece se caracterizar por meio de um processo de constantes construções que não chegam a estabilizar uma ordem, o texto caminha, corre, e o leitor, ávido por uma concretização sígnica, é “golfado” por um fluxo, e acaba por sentir-se enganado por esse processo de desterritorialização, uma “falta de lugar”. O texto acaba sendo vítima de uma possível crítica que o lê como uma loucura sem lucidez:

Aqui se fala muito, falar é viver: dizer pode ser um céu. Céu, poder falar e ser ouvido. Quem fala? Muitas vozes falam dentro da minha cabeça mas a voz, só minha. Quem fala é oposto na frente. Só ir falando e vencendo. Trouxe o que perdi? Está perdido mas não veio ainda. O que quer que seja. O dia, um cego sonhando com um incêndio (LEMINSKI, 2004, p. 98).

Esse fator pode ser relacionado com o rizoma, por meio da seguinte afirmação: “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade, segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas

compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.18).

A fuga é farra, a varinha da guerrilha arrebenta a esfibra. Para um forro de bodoque, bordado transbordante, a cuia de forró merecia um banzé, pensando. Cadê tuas coisas? Onde, perguntando, perguntas se respondem, ninguém estava mais se entendendo (LEMINSKI, 2004, p.116).

Cada vez que ocorre uma ruptura em um rizoma, ele explode em linhas de fuga, linhas que segundo Deleuze e Guattari remetem umas às outras.

Em relação à reestratificação em *Catatau*, ela parece frustrada, uma concretização que nunca acontece. Há um jogo criado propositalmente para estimular o desejo de que o sentido chegue. Rodrigo Garcia Lopes (2004, p. 21) afirma que “o texto de Leminski solicita que estejamos preparados para ser interrompidos o tempo todo, pois, nesse ambiente exótico, informações novas não param de chegar”.

O conceito de rizoma problematiza o conceito de mimese. O mundo do livro não é uma cópia do mundo. Aqui a representação não é analisada sob a ótica da mimese. Essa é a crítica de Auerbach (1990), em *Mimesis*, texto que se propõe a analisar a questão da representação na cultura ocidental, e que vê o mundo como reconstruído pela obra e não copiado. Sobre isso, Deleuze e Guattari (2004, p.20) afirmam que o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada³⁴. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo, no mundo.

Por isso, o que se espera aqui não é a espera de Cartésio nem a organização confortante da vinda de Artaxerxes, mas sim a observação de como *Catatau* pode ser considerado um platô rizomático, principalmente na figura do

³⁴ A crítica endereçada implicitamente a uma história que via o significado como centro é a mesma que os autores fazem à psicanálise, que vê no método uma tentativa de dar conta do objeto.

monstro Occam e como ele funciona como tal. Não se espera que o romance-idéia seja uma árvore, nem uma raiz.

Associando a realidade ocidental a uma árvore e a oriental a um jardim, os dois filósofos questionam o próprio pensamento ocidental, um pensamento lógico racional que nasce na Grécia, e se intensifica com o cartesianismo.

Assim como o *Castelo*, de Kafka, é lido como um rizoma por Deleuze e Guattari, o *Catatau* também o pode ser. Para os filósofos, em *Kafka, Por uma Literatura Menor* (1977, p.07), “o princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação”.

Algumas obsessões presentes em *Catatau* se fazem presentes na recorrência de temas como espelho e a flecha de Zenão, que parecem funcionar como elementos de desterritorialização, bem como a própria figura de Occam, esta por sua vez mais óbvia.

Salvino (2000, p. 187) observa que o paradoxo da flecha, que Zenão usou para mostrar a impossibilidade do movimento, tem a sua mais antiga apresentação feita por Aristóteles, e aponta um resumo do argumento, lembrando que, para Zenão, tudo o que está em movimento está em repouso. A ironia de Leminski, que pode ser lida como uma personificação do movimento ao longo do texto, parece se construir em torno de uma filosofia zen. Salvino ainda observa que, para um taoísta, um paradoxo como o de Zenão não serviria para explicar a impossibilidade do movimento. O par Yin e Yang, que está na base dessa filosofia, não é excludente, seus elementos são complementares: “O princípio da contradição não se aplica ao Tao. Assim, se ele é ordem e totalidade, é também desordem e multiplicidade” (SALVINO, 2000, p. 187).

Toda vez que o monstro surge no texto, ele é e não é mais o mesmo monstro, tal qual Heráclito e o movimento ininterrupto que traz a mudança, ao contrário de Zenão, discípulo de Parmênides, que tentava mostrar que o movimento era não-movimento. A ironia leminskiana parece fortificar-se mais à medida que recorre a diferentes momentos do passado, colocando a

territorialização numa encruzilhada filosófica. Salvino observa que, nesse aspecto, Leminski se aproxima dos pré-socráticos e da filosofia zen, para colocar em questão a “razão ocidental”.

Cartésio tenta agarrar uma lógica próxima à sua, em busca justamente de uma territorialização. Quando no romance-ideia surgem pequenas histórias, o texto parece tentar construir uma dimensão territorializada, por meio de traços semânticos que tendem a aniquilar o rizoma³⁵. Por isso entendo Occam como o parente mais próximo desse conceito tão caro a Deleuze e Guattari.

O monstro desterritorializador é visto por Salvino como o grande *trikster* desta antinarrativa: “Occam, mais que um herói, parece ser a própria diferença personificada. Pode ser identificado, assim, como um *trickster* contemporâneo, reencarnação desse demiurgo da confusão (...)” (SALVINO, 2000, p. 177). Segundo Salvino, a palavra *trickster* foi usada inicialmente para designar as personagens trapaceiras dos contos indígenas norte-americanos e depois acabou sendo apropriada para nomear o tipo de herói “embusteiro”. Cumpre lembrar que, na literatura brasileira, Occam não deve ser considerado como o único tipo de herói “embusteiro”, “malandro”.

Antônio Candido, em “Dialética da Malandragem” (1993, p. 25), defende que a personagem Leonardo Pataca, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, é o:

primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* (...).

Leonardo seria o ancestral de Macunaíma.

A prática que caracteriza o monstro como um malandro é a da astúcia pela astúcia, gesto que manifesta a vontade do jogo, cuja malandragem visa quase sempre “ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução” (CANDIDO, 1993, p. 26). Essa prática ora faz lembrar do

malandro Macunaíma, no seu gosto pela trapaça, e ora da malandrice de alguns orixás. Das várias facetas, até o movimento de Heráclito parece deixar seu rastro na “leminskiada”.

Em *Kafka, por uma literatura menor*, há uma forte defesa em não se procurar interpretar para descobrir o que cada elemento de um texto significa. O que está em jogo é a tentativa de fuga do estabelecimento binário (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.13), ponto exaustivamente abordado pelos estudos estruturalistas, bem como a fuga de uma pretensa hermenêutica. Os dois filósofos definem o trabalho não como interpretação nem como significância, admitindo a experiência como fator constitutivo do texto. Por esses caminhos vou passeando na leitura de *Catatau*, perguntando-me até que ponto a teoria pode contribuir nessa leitura, num contexto em que o sentido já deixou de ser uma essência, e a teoria, uma ditadura.

2.1 CATATAU, UM “JEU” TROPICAL

A abordagem sobre a transição da noção de centro para a noção de jogo permite que agora uma outra questão, indiscutivelmente ligada às idéias abordadas no início do capítulo, possa ser pensada. Se só percebemos as coisas por meio de uma interpretação, seja ela dos sentidos ou da razão, urge um olhar sobre os múltiplos aspectos de leitura que ela suscita.

Desde já, anuncio o desejo de ler o *Catatau* como um jogo. A opção por jogo não é arbitrária, mas motivada pela maneira como Derrida trata a escrita: “o advento da escritura é o advento do jogo”. (2004, p. 8) O jogo (*jeu*) é um termo

³⁵ Em algumas passagens do *Catatau*, podemos encontrar uma tentativa de territorialização: “Os Padres do Deserto não punham pedras na boca para aprender a calar? Pois houve quem aí as pusesse para aprender a falar! Falou pedra, está na pedra (LEMINSKI, 2004, p. 31).

bastante valorizado por Derrida. Ele aparece como possibilidade de destruição de um significado transcendental. A questão da significação não pode ser pensada fora da idéia de jogo, pois é o jogo, ao abandonar a noção de centro, que possibilita a significação. O centro anula a possibilidade de permuta e transformação dos elementos (SANTIAGO, p. 83).

Mais do que assumir o texto como um jogo, assumo a própria leitura como tal.

A palavra jogo, do latim *jocus*, está intrinsecamente ligada à idéia de brincadeira, e à medida que penso o texto de Leminski como *jocus*, aprofundo sua potência como processo de movimento em que o eixo da significação não se move sobre um centro estável, mas sobre as múltiplas concatenações daquilo que Deleuze e Guattari chamam de rizoma. O sentido desloca-se da noção de presença para a noção de jogo. Por que não pensar mais nessa presença que sempre nos legou bonitas paisagens?

No dizer de Derrida (2004), a metafísica ocidental se caracterizou como logocêntrica e sempre atribuiu ao logos a origem de toda a verdade. A reflexão sobre o conceito de origem, centro, estabilidade, sentido, pode ser útil nesse “jogar com o Catatau”, se lembrarmos que o que parece ser negado ao leitor ao longo do texto é o acesso a esses poderes, talvez ainda visto por ele como particularidade específica do sentido: “(...) essa história, não é estável, não é bem assim. É um pouco diferente, talvez seja outra coisa” (LEMINSKI, 2004, p.80). Sobre a questão do significado transcendental, Derrida passa a problematizá-lo quando se observa que todo o significado está também na posição de significante (2001, p. 26).

Se se pensar o sentido como estabilidade em um centro, afirmações como essas podem surgir:

- * O escritor engana o leitor;
- * o escritor estava bêbado quando escreveu o texto, deixando o texto sem sentido;
- *o texto não tem sentido, porque o escritor não explica o sentido;

* o texto é difícil;

Acredito que delas, apenas a primeira e a última possam ser enfocadas como auxiliares no processo de leitura, pelo menos em parte, isso porque parecem transcender a noção de centro, aproximando-se de um jogo, como veremos. Se o escritor engana o leitor a todo o momento, é porque essa é uma das características de um jogo: enganar o adversário. Aqui, a expressão “adversário” também é jogo, pois o que se deseja é ir além das oposições binárias, que colocam “escritor” e “leitor” em lados opostos, como se a relação entre escritor e leitor não fosse idiossincrática, revelando que, nesse sentido, o leitor também escreve. “Adversário” aqui é tomado, a título de ficção, como o outro, aquele que lê, aquele que re-escreve. A segunda idéia, a de que o texto é difícil, pode ser defendida, se o leitor observa que a linguagem do texto é altamente elaborada nos seus trocadilhos, neologismos, estrangeirismos, movimentos. Tal afirmativa se dissipa ou, pelo menos, se rarefaz se o leitor entrar no jogo e observar que a partida se constrói à medida que se joga e com uma prerrogativa, a participação do adversário em potencial. Então, o leitor não pode ser tomado como uma marionete que é manipulada pelo escritor e nem como alguém que deve lutar para decifrar os enigmas recônditos das profundezas do texto, e que, se existe enigma, o leitor é também aquele que o constrói, já que ele é aquele que também escreve.

Esse desejo de ler o *Catatau* como um jogo, que não deixa de ser uma delimitação, permite alongar os limites da interpretação, caminhando na ficção anunciada por Barthes, aquela do indivíduo que abole as barreiras, misturando todas as linguagens, sem sofrer os castigos de Babel. A própria representação está em jogo nessa a-topia em que talvez não ajude muito perguntar: “o que isto significa?”. O ato de alongar os limites aponta para a necessidade de fechar o olho para o sentido uno, abrindo o texto para outros textos. A relativização do sentido que assumimos, no entanto, é velada pelo escritor. Na epígrafe “REPUGNATIO BENEVOLENTIAE” de *Catatau*, o poeta diz: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência desse *catatau* que, por oito anos, agora, passou muito bem sem

mapas. Virem-se” (LEMINSKI, 2004, p. 11). A idealização de um segredo soa como uma ironia de quem está brincando com a tradição³⁶, fazendo quem lê acreditar que o sentido está bem guardado nas elucubrações sintáticas e semânticas do texto. Isso não destrói a idéia de que muitas frases estimulam alusões embaralhadas a acontecimentos históricos e pessoas conhecidas. Acima de uma tradição hermenêutica, o escritor parece dar boas risadas, pois, ao longo do texto, por meio de sua plurilinguagem, o que faz é o contrário do que diz a epígrafe.

O que está além desse enigma é o grande carnaval, o do sentido que, se existe, foi destituído de uma unidade, de uma origem, de um centro.

Baseado no que foi dito acima, defender o texto como portador do significado transcendental, lê-lo como tal, não pensando na infinidade de conexões desencadeadas por ele, seria reduzi-lo a um enigma da esfinge, cuja revelação pertenceria apenas aos “eleitos” do oráculo. Essa determinação reduziria a própria potencialidade significativa que se esperaria do texto. Afirmação que parece ser pertinente nessa atividade, em que o enigma pode ser nada mais do que espuma é a do próprio escritor que, lembrando a teoria da informação, observa que o trabalho com a informação absoluta coincide com a redundância absoluta (LEMINSKI, 2004, p, 273). Em *Catatau*, como a informação é sempre outra e o significado não se estabiliza, frustrando expectativas do leitor, o que ocorre é a própria redundância máxima. O excesso de novidade se transforma em repetição.

Não acreditar nesse enigma atribuído ao *Catatau* ao longo dos anos também não significa que tenho a pretensão de dizer que o texto de Leminski é o “livro dos livros”, mais um “livro de livros”, no qual a interpretação permite que vários olhares sejam possíveis, e que vários elos rizomáticos sejam concatenados no livro *per se* e entre outros. Isso não significa todas as coisas. Bastaria acreditar nisso e o trabalho de análise perderia o seu próprio objeto de análise. A ausência

³⁶ A palavra “tradição” aqui pode ser tomada como próxima da hermenêutica que, na Idade Média, fundamenta seu trabalho na interpretação de textos sagrados.

de centro, que se aproxima da idéia de deriva, simpática à multiplicidade de caminhos, coloca-se numa posição bem mais desconfortável em relação ao significado transcendental do que em relação à infinidade de conexões: “Dentro do plentemplo, o centro está por fora: Parangaré! Não sou periquito mas toco as minhas musiquinhas” (LEMINSKI, 2004, p. 63).

De um lado, pode ser observada a tentativa de se criar um segredo insondável: “virem-se”. Do outro, a idéia de que o sentido “está na cara”. Tal bifurcação interpretativa, que se tenciona entre o movimento de extrema abertura e o total fechamento, é analisada por Vicent Jouve, que apresenta os vários olhares de correntes teóricas que divergem sobre a questão da interpretação. A leitura centrípeta relaciona-se com a tradição hermenêutica. O termo hermenêutica – do grego *herméneutikos* – significa fazer conhecer, traduzir, interpretar. Para ela, “(...) cada elemento do texto deve ser interpretado em razão do todo. Em última análise, é sempre possível relacionar a obra com uma intenção, uma origem, o que garante a unidade do sentido” (JOUVE, 2002, p. 93).

O *Catatau*, visto pela lente da hermenêutica, que é o que não defendo como projeto de leitura e fonte de prazer, perderia a sua capacidade de jogar com o sentido. Nela, provavelmente todos os caminhos das palavras poderiam ser vistos como mero fruto do devaneio do narrador – o múltiplo agora transformado em uno, enigma criado por Leminski, a ser decifrado ao longo de anos e estudos. Um exemplo desse tipo de leitura pode ser observado em alguns estruturalistas como Greimas (1966), que imagina uma estrutura profunda, um sentido primeiro, depreendido de uma oposição básica, que todo texto recobre. Assim, o sentido de *Catatau* poderia ser visto a partir da oposição razão-loucura. A oposição desencadearia, por sua vez, o quadrado semiótico, elemento característico no processo metódico de análise: razão, não-razão, loucura, não-loucura. A problematização da loucura, como elemento oposto da razão, já bastaria para colocar em xeque esse olhar estruturalista. A loucura não seria muitas vezes preenchida pela razão? Não estaria a razão repleta também de loucura? Qual é a essência da razão? Qual é a razão da loucura? É na constatação de que esse

olhar estruturalista pode ser um importante instrumento no processo de leitura, mas que não resolve todos os problemas (se é que precisam ser resolvidos), que a abordagem começa a direcionar-se para um outro tipo de leitura, aquela que não almeja funcionar como método, pois esse não daria conta da multiplicidade rizomática prevista por um texto como *Catatau*. Escapar da presença confortante do sentido uno é aceitar o prazer, o gozo que, no dizer de Barthes, não responde ao desejo, mas o “surpreende, o ultrapassa, o desorienta, o desencaminha” (BARTHES, 2003c, p. 128). Esse gozo, no sentido assimilado por Barthes, é uma figura do Neutro. O Neutro, nem grande nem pequeno, é aquele que neutraliza os opostos da metafísica, balançando o paradigma: “(...) como objeto, o Neutro é suspensão da violência, como desejo, é a violência” (BARTHES, 2003b, p. 30).

Logo, essa perspectiva posiciona-se para além da hermenêutica, para além do paradigma:

(...) Consideramos então que Neutro é o campo das intensidades não paradigmáticas (introduzindo uma sutileza no paradigma), e reivindicamos, por conseguinte, que o Neutro não seja concebido, conotado como um achatamento de intensidades, mas, ao contrário, como um fermentador (assim como o mosto na champanha) (BARTHES, 2003b, p. 403).

Naquele exagero de novidade em *Catatau*, que por sua vez gera um movimento de repetição, as forças se anulam à medida que o Neutro aparece e o sentido se impacienta: “Mundos, sonhos, e almas de outro mundo. Movimento, o signo do vazio” (LEMINSKI, 2003b, p. 108). Esse vazio parece ser a própria imagem do sentido:

Sentido que é uma beleza não faz, vibrar sim. Onde deveria haver pelo menos um centavo, estava que é aquele vazio: não tem sentido completo mas uma direção constante. Comunhão máxima entre o aqui, o agora, e o neutro, autobiografia de um zero à esquerda (LEMINSKI, 2004, p. 197).

A leitura centrífuga afirma as contradições do texto: “não se trata mais de procurar unificar o texto relacionando-o com uma intenção, mas sim de fazê-lo explodir desconstruindo-o” (JOUVE, 2002, p.98). Em Leminski, isso parece

desencadear também um perigo: “Escrever poemas é assim, um erro e o poema explode na tua cara” (LEMINSKI, 1999, p. 138).

O que a primeira leitura vê como unidade, a segunda vê como multiplicidade, termo que Deleuze e Guattari observam como importante para se escapar da oposição abstrata da dialética múltiplo-uno, chegando a pensar “(...) o múltiplo em estado puro, para deixar de fazer dele o fragmento número de uma Unidade em Totalidade perdidas (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 46).

Esse processo de leitura não nega o sentido, mas o coloca numa posição diversa daquela prevista pela metafísica clássica, por sua vez presente na concepção estruturalista de Saussure. Mesmo não adotando o termo estrutura – usado inicialmente por Hjelmslev – o mestre genebrino defende que o signo é a junção de um significante e um significado.

O signo só pode se constituir a partir das diferenças que o opõe aos outros. E é mergulhando nessa lógica estruturalista que Derrida trabalha sua concepção de linguagem, nem por isso abandonando a noção de signo, visto que só é possível “desconstruir” esse conceito no interior de sua lógica. Se por um lado o conceito não dá conta do processo de significação, por outro, é só por meio dele que se consegue afrouxar “os limites impostos pelo sistema no qual a metafísica marcou a sua “presença” (DERRIDA, 2001, p. 23). Em entrevista a Julia Kristeva, Derrida admite ser difícil escapar da metafísica, o que faz com que a noção de signo funcione, por um lado, como um “freio”, de outro, como “progresso”:

É preciso levar esse trabalho tão longe quanto possível, mas não se pode deixar, efetivamente, de esbarrar, um certo momento, nos “limites logocêntricos” de tal modelo. É nesse momento que é preciso, talvez abandonar esse conceito. Mas esse momento é muito difícil de determinar e não é, nunca, puro” (DERRIDA, 2001, p. 23).

É pelo signo se constituir a partir de diferenças que Derrida observa a impossibilidade de um significado transcendental, pois cada elemento só existe a partir de sua relação com os outros. Aí, se estabelece o jogo do significado que, para Saussure, só se estabelece por meio de traços distintivos. Esse significado, então, acaba indo sempre para um outro lugar, agora destituído de início,

impossibilitado de ser fixado, multiplicando-se no jogo da significação. Essa reflexão é pertinente na leitura de um texto que não só traz a marca desse movimento, inerente a todo processo de interpretação, mas afirma constantemente o seu devir: “O discípulo descobre o pulo, o centro sai por um furo nessa periferia de truques” (LEMINSKI, 2004, p. 116). O elogio ao movimento de Heráclito destrona o SER de Parmênides: “(...) dias não dou nem dois pra deixar de onde e mudar de idéia antes que a próxima venha” (...) (LEMINSKI, 2004, p. 217).

Esse movimento que se anuncia em Heráclito e se projeta numa perspectiva para além da metafísica encontra ecos na afirmação de que o sentido não é estável. Se não existe o sentido literal, defendido, por exemplo, pela hermenêutica, o sentido, se existir, deve estar além do mero sistema: “cada entrada está de saída, muitas saídas: atrás da porta, um abismo dá para o universo, o sistema anula-se no interior, a fonte de todo o sentido entre a boca e o prato. Sopa: entre o corpo e a roupa - a liberdade” (LEMINSKI, 2004, 181). Para Leminski, só essa liberdade pode ser fonte da linguagem. Uma liberdade que é o jogo presente não só na concepção de linguagem, mas em todo o trabalho com o material que a língua dispõe como a polissemia que sinaliza o trabalho da linguagem como produtividade. Jouve lembra que quando é o texto inteiro que joga com ambigüidades – e aqui a frase do *Catatau* serve como um exemplo de que o sentido não é centro, mas margem, - “resulta um tipo de vertigem referencial que, multiplicando as significações, torna ilusório todo fechamento de análise” (JOUVE, 2002, p. 100).

Para Derrida, o que andou sempre de mãos dadas com o fonologismo e o logocentrismo, e a noção de origem que permeou suas instâncias, foi a redução da escrita. Essa é uma das discussões preponderantes da *Gramatologia*. Ele vê no logocentrismo a própria metafísica da escritura fonética. A metafísica sempre atribuiu ao logos a origem de toda verdade. Em *Gramatologia*, Derrida pratica aquilo que Eagleton observa como trabalho de desconstrução:

A leitura típica de Derrida consiste em tomar um fragmento aparentemente periférico da obra (...) e nele trabalhar tenazmente até o ponto em que ele ameace dismantelar as oposições que governam o texto como um todo (EAGLETON, 2003, p.184).

Uma das reflexões constantes da *Gramatologia* diz respeito à idéia de que a escritura não é um mero suplemento da fala, como pensa a metafísica ocidental. Essa redução da escrita, comentada no parágrafo anterior, já é vista em Aristóteles, para quem a voz estava mais próxima de uma representação dos estados da alma do que o texto escrito, representação de uma representação dos estados de alma:

A época do logos, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido. Pertence a esta época a diferença entre significante e significado (DERRIDA, 2004, p. 15).

Desde Sócrates, Platão e Aristóteles, passando por Ockham, Descartes, Hegel, Rousseau e Saussure, a escritura sempre foi vista como um mero suplemento da fala, e na maioria das vezes, entendida como um perigo. Convém lembrar que a expressão *phármakon*, polissêmica por natureza, deve ser pensada além das oposições que se constituíram no seio da metafísica. A carga polissêmica da palavra acabou direcionando-se para a idéia de *veneno*. Nesse sentido, não seria um remédio, pois a fala perderia seu poder mnemotécnico, sofrendo o jogo da escritura, distanciando-se das verdades da alma. Por isso, a tentativa de conter a escritura não conjurando-se o “ouvir-se falar”. A fala, estando mais próxima da presença divina que habita o ser, seria então menos abominante do que a escritura, um saber distorcido dessa manifestação divina. Na esteira dessa presença, a fala é vista como própria do “natural” e um dos filósofos que acreditaram nessa “escrita natural” como um caminho para uma escrita universal foi Descartes.

Esse olhar em que a escrita é vista como suplemento da fala pode ser visto em Ferdinand Saussure. Um olhar que concebe a escrita como uma espécie de monstruosidade, tal qual a presença do branco nas tribos indígenas da literatura de Levi-Strauss, um Rousseau estruturalista. Não é à toa que o monstro Occam é

potencializado como o próprio texto. Derrida, no lance desconstrutivo, critica esse aspecto no pensamento de Saussure:

Para Saussure, ceder a “prestígio da escritura” é, (...) ceder à paixão. É a paixão – e examinamos com cuidado essa palavra – que Saussure analisa e critica aqui, como moralista e psicólogo da velhíssima tradição (DERRIDA, 2004, p. 46).

Se quem perturba Cartésio é Occam, que por sua vez é *texto*, a escritura em *Catatau* é toda a monstruosidade.

Saussure, o “Aristóteles moderno”, vê nos jogos de linguagem da escritura a tirania que nos engana. Occam é o veneno, *phármakon* de Fedro. Cartésio bem que poderia tentar matar Occam, o gênio maligno, abolindo a escritura, fazendo ressoar com exatidão os estados de sua alma, protegido pelo Deus que tentou provar. Mas, agora, o que é Cartésio senão texto? Matar Occam seria provar seu suicídio. Mas Cartésio está a salvo desse pensamento, pois ele não deve durar muito no fluxo ininterrupto de *Catatau*.

Numa tentativa de reverter o rebaixamento da escritura, Derrida defende a idéia de que não há signo lingüístico antes dela. Isso pode ser pensado no âmbito da filosofia, pois a escritura é aqui pensada como *différance*. Essa *différance* é característica da própria voz. A fala passa, então, a ser vista como uma espécie de escritura: “Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual ele próprio, não está simplesmente presente” (DERRIDA, 2001, p.32).

O sentido não poderia ser pensado sob esse ponto de vista nem como pura presença, nem como pura ausência. Isso acontece porque cada elemento só se constitui a partir de seu “rastro”, um jogo formal de diferenças que, para Derrida, gera um encadeamento, um texto que “não se produz a não ser na transformação de um outro texto” (DERRIDA, 2001, p. 32). Em *Catatau*, Occam me parece a figura dessa *différance*, ao colocar de lado a presença confortante de uma pura presença do sentido transcendental. Mas que relação podemos aprofundar entre a questão do sentido do sentido, e a sua construção em *Catatau*? Vejamos a seguinte afirmação de Derrida:

Na medida em que aquilo que chamamos de “sentido” (...) é, já, em toda a sua intenção, constituído de um tecido de diferenças, na medida em que há já um *texto*, uma rede de remessas textuais a *outros* textos, uma transformação textual na qual cada “termo” pretendidamente “simples” é marcado pelo rastro de um outro, a interioridade do sentido é, já, trabalhada por seu próprio exterior (...). É apenas sob essa condição que ela pode significar (DERRIDA, 2001, p. 39-40).

Fazendo referência à fenomenologia de Husserl, sobre sentido, Derrida observa que toda experiência é uma experiência de sentido (Sinn). Tudo o que aparece à consciência é sentido. É importante observar que, no entanto, sentido e significação são duas coisas distintas. Se o sentido é tudo o que aparece à consciência, a significação é o jogo das diferenças que, agora sem centro, amplia a potencialidade significativa. Essa significação, como já foi dito, não é transcendental, mas demarcada pelo traço da *différance*.

Segundo a etimologia, o termo comunga de um parentesco do verbo latino *differre*. Podemos vislumbrar o eco desse diferir no *Glossário* de Derrida:

Diferir significa recorrer consciente ou inconscientemente à medição temporal e temporizadora de um desvio, suspendendo a realização ou o preenchimento do desejo ou da vontade, efetuando-o finalmente de uma forma que anula ou diminui o efeito (SANTIAGO, 1976, p. 23).

Outro sentido para o diferir é o de não ser idêntico. A *différance* como espaçamento estabelece, para Derrida, a possibilidade da conceitualização no interior do sistema lingüístico: “O conceito significado nunca está presente de forma plena, mas constitui-se a partir do traço nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema (...)” (idem, p.24).

Como uma espécie de boa escritura, o livro, como centro, seria a sua mais forte manifestação: “A idéia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido de Escritura” (DERRIDA, 2004, p. 22). Começa a configurar-se aqui o que poderia ser chamado de A Morte do Livro, que Derrida anuncia na potência da energia aforística. Nesse horizonte, o *Catatau*, visto como um baú de fragmentos, parece comungar da força de Nietzsche e Mallarmé, em relação à potência do fragmento. Parece também denunciar o

romance-idéia como a morte do Romance, ou pelo menos concordar com o elogio ao Fragmento, amplamente valorizado no século XIX, apontando para a impossibilidade de, após Joyce e Rosa, escrever um Romance, pelo menos tal como era concebido desde o Romantismo.

Uma reflexão sobre a questão da escrita do fragmento se coloca não só como análise das características dessa atividade, mas principalmente como uma maneira de se pensar a preparação do *Catatau* como uma prática daquilo que Barthes chamou de *Notatio* (anotação – prática de anotar). Essa prática se estende para além do *Catatau*, atingindo toda a atividade poética do poeta. O fragmento é visto aqui como uma forma irreduzível, uma explosão, o lance germinal da preparação do romance e não pode ser dissociado da maneira como o poeta trabalhava nas mais diversas esferas em que transitava. Barthes vê no haicai uma forte manifestação da captura do instante, característico do fragmento. Em Leminski, esse “fragmentar a realidade captando o seu infinito” não diz respeito apenas aos haicais ou às anotações que viriam a ser reunidas no *Catatau*, mas, por exemplo, nas cartas que trocava com Régis Bonvicino, nas quais os textos eram permutados por fragmentos e os brancos preenchidos com desenhos e comentários do poeta. De lembretes de geladeira como esse: “nunca dizer coisas que os outros já sabem” aos rabiscos em guardanapos dos dias e noites de boemia, os espirros poéticos eram “pedaços completos de obras”.

Como um mestre zen, para quem qualquer lugar e hora eram hora e lugar para um “satori”, Paulo Leminski parece compactuar daquele gozo imediato, que foi apontado por Barthes como a abertura do desejo: “Sob a forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (...)” (BARTHES, 2003c, p. 109).

Interessante ver que esses sussurros ou gritos chamados fragmentos podem ser bem mais do que um amontoado de frases:

Quando se colocam fragmentos em seqüência, nenhuma organização é possível? Sim: o fragmento é como a idéia musical de um ciclo (...): cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas (idem, p. 110).

Vendo com Barthes que é possível existir o Romance de Fragmentos, o *Catatau* pode muito bem ser pensado como tal, feito tecido de uma prática cotidiana no escrever “aqui-agora” em que a *Notatio* pode ser vista como matéria-prima da escritura-pensamento de Cartésio. Anotações de viagem, seja ela holandesa ou leminskiana, para além do centro transcendental do sentido, esse é o modo de grafar a realidade em que as coisas aparecem sem a Unidade premeditada pelo sentido Uno: “Escrever fragmentos: os fragmentos são as pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas, no centro, o quê?” (idem, p.108).

Essas várias notas escritas, que formam a multiplicidade em um samba só, só poderiam ser escritas assim: em guardanapos, no bar, no escritório, na biblioteca, na fila do ônibus, em qualquer lugar, numa espécie de gesto que nunca distingue completamente a anotação de um romance. Assim, como lembrava Barthes, um “texto de prazer não pode ser outra coisa senão curto” (2002, p. 25). As mais de duzentas e cinquenta páginas de *Catatau*, assim, podem ser vistas como vários textos curtos que, nos seus elos rizomáticos, vão, ao longo de cerca de oito anos, passando da *Notatio* para Romance.

Nesse elogio ao fragmento, o sentido não é visto mais como um *topos*, mas como um jogo de pluti-topos, um hibridismo semântico que vai sendo tecido numa espécie de jazz literário. No datiloscrito da Oficina, Leminski rabisca universos diferentes. Esses universos diferentes vão caracterizando isotopias também diferentes: Futebol, igreja etc. As palavras de cada um desses mundos desenvolvem um campo semântico que muitas vezes parecem estabilizar um sentido. Mas nesse quase “estabilizar” é importante lembrar que isto também não passa de um jogo: “Mesmo quando um segmento cobra continuidade (parece fazer sentido), é apenas para contrastar com o efeito contrário, que sucede sempre (LEMINSKI, 2004, p. 273).

Os campos semânticos citados acima chegam a ser misturados por Leminski desterritorializando o *topos*, gerando assim vários campos semânticos, uma pluri-isotopia. Vejamos o seguinte fragmento em que Leminski mistura a

isotopia do alimento com a da mente, numa espécie de elogio ao “material”, feito um Rabelais curitibano:

Indigisto! Discretamente descrita, não se amarra em qualquer arrimo e se derrama por cima da porcária, o absoluto mal passado e acebolado! Vezes tantas me apliquei de amnésia que só não me desmaionese porque o memorando não sai da minha frente e já sai me lembrando (...) (LEMINSKI, 2004, p. 228-229).

3 UM CARNAVAL TROPICAL

Geléia Geral

*“Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia(...)”*

Gilberto Gil/Torquato Neto

*“Brasília, enlouqueceste Cartésio?
sou louco logo sou.”*

Catatau, p. 255

Guimarães Rosa (1985, p.7), no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, de sua última publicação, a de pequenas e não mais primeiras estórias, *Tutaméia*, diz: “ A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. O valor atribuído aqui ao chiste se constrói pelo que ele tem de subversivo no mundo da ordem estabelecida. Para Rosa (idem, p.7), “(...) o chiste escanCHA os planos da lógica propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas do pensamento”. Essa afirmação revela-nos a proeza da arte em propor uma nova sintaxe na criação de uma estória da própria história. A aproximação de estória à anedota nos faz pensar na possibilidade de uma lógica carnavalizada como processo de representação daquilo que se convencionou chamar de “real”. Um jogo que não necessariamente é contra a história, mas que prefere a estória como elemento essencial na afirmação da vida.

Admirador dos textos de Guimarães Rosa, Paulo Leminski parece ter entendido que essa fala está bastante distante da história oficial. Para ele, o texto

literário só pode ter interior, e é esse mesmo interior que possibilita a auto-reflexividade como fator constitutivo do texto. Leminski, o bruxo do Pilarzinho, chegou a defender em *Ensaio e Anseios Crípticos* que “(...) um texto literário é objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser ele mesmo” (LEMINSKI, 1997, p.73).

Tomo aqui a liberdade de distanciar-me da possível carga significativa que Guimarães Rosa tenha pretendido estabelecer no que se refere à lacuna entre a literatura e o que lhe é exterior, para lançar-me à procura de imagens que possibilitem uma aproximação do texto *Catatau* com o conceito de “carnavalização”, de Bakhtin.

Não pretendo forçar os textos do escritor de Rosa dentro dessa lógica ambivalente, mas observar como o *Catatau* se caracteriza como uma “estória”, que descaracteriza a história, sem, no entanto, destruí-la, carnavalizando não só a lógica cartesiana, no bojo de seus dualismos filosóficos, como a própria lógica narrativa, reconstruindo uma nova ordem, convidando assim o leitor a passear pelos já citados novos sistemas do pensamento.

3.1 CONCRETISMO E TROPICALISMO

Na produção de Leminski, e mais especificamente no *Catatau*, pode-se ver de um lado, o passado, encontrado no diálogo com os clássicos, que chamam a atenção do escritor desde o seminário. Do outro, vemos uma verve o impulsionando para o novo, interessado que estava pelo futuro da palavra. A corrente que no início de sua produção chamou a atenção para o novo foi o Concretismo.

Situando-se numa perspectiva da conquista da novidade, o poeta não hesita em, num determinado momento, deslocar o olhar para uma outra perspectiva, mas consciente do perigo de se fechar numa “doxa” literária, daí talvez um dos motivos

que o levou a deixar de lado o concretismo ou, pelo menos, de segui-lo compulsivamente.

Essa reflexão sobre o velho e novo pode ser útil para se entender o trabalho poético e até crítico de Leminski, duas atividades confluentes na atividade do escritor.

O passado fornecia subsídio para o conhecimento estético do poeta, por meio das leituras canonizadas, o que é afirmado com determinação:

Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 60, senti, braba, a necessidade de reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas reflexivos, re-poetas, digamos” (1997, p. 13).

Mais do que essa modernidade, um passado mais longínquo, que estava distante, porém presente, fazia “barulho” na sua reflexão. Nesse caminho, o texto é considerado um morto “destinado a ressuscitar à luz do ritual de suas leituras, traduções e interpretações (...)” (idem, p. 29).

Num dos artigos compilados em *Anseios Crípticos* (1999, p. 63), os mentores do movimento concretista recebem o elogio, devido às traduções que fizeram, recuperando importantes manifestações poéticas do passado e principalmente mostrando o que elas tinham permanentemente de novo.

Influenciado por Pound, Leminski defendia que a vanguarda não se incompatibiliza com o velho, mas tem melhores possibilidades de mostrar o que ela tem de novo (1999, p. 63)³⁷. Advém dessa perspectiva a noção de Paideuma.

³⁷ Ezra Pound, em *ABC da Literatura* (1970, p. 32), afirma que a literatura é “linguagem carregada de significado”. Para ele, a literatura não existe no vácuo: “os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente” (1970, p. 36). O conceito de “paideuma”, enfocado como uma tradição revisitada, pode ser mais facilmente compreendido se associado com algumas das classes de pessoas que buscam “elementos puros”, trabalhadas pelo teórico. Ele as classifica em: **inventores**, aqueles que descobriram um processo de criação; **os mestres**, que combinam um certo número de processos; **os diluidores**, que vieram depois dos dois primeiros e são capazes de realizar bem o processo; **os bons escritores** sem qualidades salientes; **os beletristas** que realmente não inventaram nada, mas se especializaram na arte de escrever; e **os lançadores de moda**, que, para Pound, são incapazes de ordenar o seu conhecimento sobre a arte. Enfocando a importância de alguns autores clássicos, Pound passa a ser bastante revisitado pelos poetas que integraram o concretismo; e o conceito de paideuma demonstra que estavam muito preocupados com a questão histórica. Essas posições se delineiam como um subsídio teórico no pensamento de Leminski sobre a produção literária.

O paideuma seria uma espécie de recorte, linha que insere determinado livro em um contexto cultural, uma espécie de “cânone”. Para ele, o passado estava cheio deles e, como os concretistas desenvolveram um importante trabalho de tradução e recuperação de um paideuma, eles não deveriam ser considerados como “meros concretistas”.

Leminski era um *tropicalista concreto*. Nesse jogo entre a valorização do Concretismo e ao mesmo tempo uma apreciação do movimento tropicalista, um paradoxo parece permear a prática poética em *Catatau* e se estender ao conjunto do trabalho do poeta. Uma contradição que poderia ser considerada de caráter negativo e até prejudicial não fosse o interessante resultado da mescla de dois aparentes opostos: uma formalização concretista com gosto de liberdade carnalizadora *beat* / tropicalista. Assim poderia ser definida a tensão que parece surgir no âmbito das correntes afins à prática de Leminski e se resolver no próprio princípio de produção do poeta que, numa das cartas enviadas a Régis Bonvicino, sustenta o seu distanciamento em relação à racionalidade concretista:

Acho que não devemos mais nos preocupar com palavras
 Afinal nós vamos chegar lá fazendo
 E não falando

Passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
 Para o grupo Noigandres
 Para o Augusto, principalmente
 Escrevendo para eles
 Preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

Nessa época eu era “concretista”

Mas eu era uma porção de outras coisas também
 E quando eu deixei que elas agissem mais forte
 Fiz o Catatau
 (...)

 somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá
 (...)

 sem abdicar dos rigores da linguagem
 precisamos meter paixão em nossas constelações
 paixão
 PAIXÃO
 (LEMINSKI, 1999, p. 35).

Leila Perrone Moisés chega a nomear o poeta como um “Samurai Malandro”, aquele que transita em busca de uma inserção num espaço Concretista / formalista / zen / *beat* / tropicalista: Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos. Mas entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo, “entre a pressa e a preguiça”, há comunicações e passagens (MOISÉS, 2000, p. 157).

Sobre essa mesma questão, Fabrício Marques (2001, p.75), em *Aço e Flor*, afirma:

A poesia de Paulo Leminski, de um lado, está ligada à elaboração formal que tende para os jogos de pensamento, sempre levando em conta aspectos como a concisão. Por outra via, ela é construída sob dois sistemas lúdicos imbricados, um jogo semântico e um jogo lingüístico. Se por um lado, há todo um rigor que caracteriza o trabalho do poeta, de outro, há como que um certo “relaxo”, que intervém como uma “descompressão” (para usar uma expressão de Carlos Ávila) desse mesmo rigor.

A ligação “física” com o movimento idealizado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari se dá pelo estímulo vanguardista que anima o poeta no início de sua produção, afinidade que leva Leminski a encontrar-se com os membros do grupo *Noigandres* em Belo Horizonte de 1963, na então Semana Nacional de Poesia de Vanguarda.

Por outro lado, o poeta tende a buscar um caminhar “malandro”, a expressão inquieta, o tom parodístico inspirado por Oswald de Andrade, a “bagunça” séria que o aproxima do tropicalismo. Vale lembrar que a composição “Verdura”, de Leminski, fora gravada por Caetano Veloso, ganhando um tom antropofágico na alegoria do sujeito que vende os filhos para uma família americana para que, então, eles possam voltar e tomar um sol em Copacabana. Bonvicino, no texto “A antilírica concisa do poeta Paulo Leminski”, afirma que “se Oswald foi o inventor do poeta-minuto, (...) Leminski criou alguma coisa como o poema instantâneo, fundindo a estrutura concretista com a dicção coloquial e anárquica inventada por Caetano Veloso e Torquato Neto” (1999, p.223).

Esse aparente contra-senso, focado pelo senso comum de que um samurai não pode ser malandro, cai por terra à medida que se observam algumas

afinidades entre esses aparentes opostos. A afirmação zen ensina que os opostos não são contraditórios, mas complementares. Heloísa Buarque de Holanda, que em *Impressões de Viagem* faz um balanço da produção cultural do Brasil na Ditadura, observa que existiu uma afinidade entre o Concretismo e o Tropicalismo, principalmente no que concerne à atualização da linguagem. Para ela (1980, p. 56):

(...) a preocupação com a atualização da linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida (...).

Esse parentesco ideológico acaba desencadeando uma aproximação entre membros dos dois grupos:

(...) Já em 1968, Haroldo e Augusto de Campos entraram em contato com os compositores baianos, poetas e letristas do movimento tropicalista. Esse contato, que muitos consideram em mero “oportunismo” de uma vanguarda sem saídas, mostrou-se bem mais do que mera apropriação, um contato mutuamente proveitoso, no sentido de troca de informações e de um apoio “pedagógico” por parte dos concretistas, que assim forneceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro (idem, p.67).

Em relação à produção de Leminski, essa afinidade pode ser observada nas cartas trocadas com Bonvicino. Nelas, o poeta constantemente refere-se aos dois movimentos. Muitas vezes, Paulo Leminski analisa e critica o excesso de racionalidade dos concretistas que, segundo o poeta, acabaram ao longo dos anos repetindo fórmulas. Em outras, observa-se uma intensa animação do poeta para com os tropicalistas, visto que o curitibano estava mergulhando na sua inserção como compositor no contexto da época.

O que interessa neste “paradoxo resolvido”, nessa vitória da ambivalência carnavalizante, é que *Catatau* parece ser a síntese perfeita da relação racionalidade concretista *versus* desbunde tropicalista. Uma relação na qual o concretismo parece falar mais baixo. O poeta já não era o mesmo do que aquele que, segundo as palavras de Toninho Vaz (2001, p.68), “[...] embarcou às 8 horas

da noite num ônibus na rodoviária de Curitiba, com a previsão de chegar na manhã do dia seguinte em Belo Horizonte”, empolgado em conhecer os mestres concretistas.

Numa entrevista com Caetano Veloso, Augusto de Campos pergunta o que seria o tropicalismo. Caetano encerra a conversa afirmando: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 2005, p. 207).

Augusto de Campos (2005, p. 261), no texto “É proibido proibir os baianos”, referiu-se ao grupo da tropicália, defendendo que seus integrantes, os “baianos”, estavam usando uma metalinguagem musical, uma linguagem crítica, passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem o novo.

A questão do novo, levantada por Augusto de Campos, lembra uma das cenas da seqüência da peça teatral transcrita na sobrecapa do disco *Tropicália*, gravado em maio de 1968, que trazia na capa - que fora inspirada numa das montagens de Hélio Oiticica - os integrantes do movimento que vinha chamando a atenção no cenário artístico: Gil, Caetano, Torquato, Gal, Tom Zé, Rogério Duprat e os Mutantes e uma foto de Nara Leão, segurada por Caetano Veloso. Na transcrição de uma das cenas da peça teatral, o maestro Duprat diz: “A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa”. A imagem do novo levantada pelo movimento era uma questão fundamental para firmar a idéia do que estava acontecendo. Na fotografia da capa, o maestro segura um penico à Duchamp. O penico, uma espécie de *punctum*, penso eu, é o que mais aproxima a foto dos ideais do movimento. O mesmo “brincalhão” que segura o penico é o músico erudito que arranjou boa parte das canções dos tropicalistas. O “super-bom-gosto” e o “super-mau-gosto”, no dizer de Augusto de Campos (idem, p.262), é o que caracteriza o tropicalismo, uma síntese do fino e do grosso, da vanguarda e da jovem guarda, do berimbau e Beatles, da bossa e do bolero. O novo, então, parece ser não somente aquilo que não é antigo, mas principalmente

aquilo que mantém a novidade, como, por exemplo, “Coração Materno”, que “volta a pulsar com os tiros de canhão da informação nova” (idem, p.262).

Quando surgiu o movimento, Caetano ainda não tinha noção da importância de Oswald para o gesto de “violência” dos baianos, que começara a surgir ainda em Salvador e que se estenderia nos festivais da década de 60. E isso leva a supor que os ecos do manifesto antropofágico estavam presentes não apenas nos textos de Oswald e nos de seus representantes, mas na cultura da época, numa espécie de “atitude progressiva” da Semana de Arte Moderna. É como se os tropicalistas, mesmo sem consciência imediata da ruptura que a arte modernista causara, estivessem buscando o que eles também buscavam. Assim como no gesto modernista, no movimento da tropicália, a violência não é um gesto de Ódio.

Maltz lembra que na prática de Antropofagia, nas Américas, comer não significa odiar. Entre a violência do ato de “matar para comer” e o suposto fim daquilo que é comido, o Manifesto rende àquilo que virou alimento uma homenagem: “(...) o Manifesto, 'homenageando' o morto, come-o e, com isso, 'batiza' o início de uma nova atitude: a carnavalização antropofágica, que rompe com o dominador, usando-o satiricamente como a sua própria arma de luta (MALTZ, 1993, p. 10).

O nascimento do novo não pode ser visto como uma morte do velho, como naquele olhar sobre a carnavalização de Bakhtin. O novo está repleto do velho, e o velho ainda traz o sabor novo de um “coração materno”. Vicente Celestino é um dos artistas que recebe o elogio das bananas e folhagens da tropicália. A música “Coração Materno” é regravada por Caetano Veloso no disco *Tropicália ou Panis et Circencis*.

A vinculação entre a tropicália e a antropofagia está estabelecida principalmente pelo trabalho com a contradição, com o aspecto fragmentário do texto e com a exploração da paródia, o que justifica o “carnaval” que desencadeia uma grande “geléia geral”.

3.2 VOLTANDO AO CARNAVAL

A carnavalização do *Catatau*, espécie de Parangolé verbal, é muito parecida com aquele gesto antropofágico lançado por Oswald de Andrade, que depois foi revisto pela tropicália, movimento que desde a época dos festivais agradou muito a Leminski.³⁸

As imagens elevadas agora ao grotesco distanciam-se daquilo que a personagem considera como “normal”. Já, no início do texto, nota-se que a construção intertextual desencadeada pela reconstrução da máxima cartesiana – que ao longo do fluxo textual estende-se a outros tipos de discurso, como frases populares e passagens bíblicas – permite situar a leitura do texto como um grande carnaval da linguagem: “ergo sum, aliás. Ego sum Renatus Cartésius, cá perdido, aqui presente neste labirinto de enganos deleitáveis, - vejo mar, vejo a baía e vejo as naus (...)” (LEMINSKI, 2004, p.14).

Em outras passagens, a forte presença do diálogo com outros textos é marcada por um distanciamento devido à subversão do primeiro texto e não à mera captação:

Quero febre: Brasília não vai a Cartésio, vai Cartésio até Brasília (LEMINSKI, 2004, p.77).

Deus só a nozes para quem noqueira (idem, p.59).

Eu vi com esses olhos de terras comestíveis (idem, p. 49).

Occam, Occam, Occam, por que me abandonaram (idem, p.150).

A não apropriação da normalidade no texto algarávico e polimórfico de Leminski é uma das justificativas que o leva a fazer um interessante e inteligente

³⁸ Caetano Veloso observa que o seu encontro efetivo com a “Antropofagia” se deu através da montagem de *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Correa. Nela, Caetano encontrou os elementos de deboche de “Terra em Transe”, de Glauber (VELOSO, 1997, p. 242).

Catatau, calhamaço, carnaval anticartesiano. Agora a invasão não é holandesa. A *terra brasilis* desfila como uma escola de samba recheada com alegorias e adereços, e o carnavalesco não é outro senão o poeta, fruto de uma Curitiba que foi berço de um outro poeta da folia, Emílio de Menezes, ambos donos de bigodes rizomáticos, um tanto quanto carnavalizados.

Fred Góes (2003, p. 58), sobre a recorrência do tema “carnaval” na literatura brasileira, afirma:

Um dos traços singulares de nossa literatura é, sem dúvida, a recorrência com que nossos escritores tematizam a festa carnavalesca. De meados do século XIX até a contemporaneidade talvez seja mais fácil perguntar: quem não escreveu sobre o carnaval? Isso se dá, naturalmente, face à relevância cultural que a festa assume entre nós. Sendo a literatura uma das mais exemplares expressões de tradição de uma cultura não poderia se desaperceber do quanto de matéria carnalizante é constituída a formação de nossa sociedade. Os ecos da festa estão presentes nos versos e na prosa dos brasileiros.

Assim como as agremiações que valorizam um olhar sobre o passado, o romance-carnaval escolhe como samba enredo um fato histórico arrolando outros temas, outros sabores, como nos banquetes de Rabelais. Mesmo não tendo como tema o Carnaval, as fantasias do *Catatau* parecem lembrar dos rumores da festa. Cumpre observar que o carnaval de que se fala aqui não é o mesmo carnaval da atualidade. E é a presença da lógica ambivalente analisada por Bakhtin que se encontra nesse jogo da segunda vida.

Escrito na década de quarenta e apresentado como uma tese de doutoramento ao Instituto Gorki de Literatura Universal em 1946, o livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* reconhece em Rabelais um grande escritor, principalmente devido à forte presença do popular que povoa seus textos e resiste a ajustar-se às regras da arte literária vigentes no século XVI. O conceito de carnavalização é analisado com afincos por Bakhtin.

Segundo Lechte (2000, p. 20), o aspecto mais importante do carnaval seria o riso. A lógica desse carnaval não é dualista, como na idéia do verdadeiro e do falso, dos binômios estruturalistas. Teria, então, uma lógica ambivalente, não

tendo motivo utilitário. A máscara brinca com a contradição, funcionando como um elemento lúdico da vida. Para o teórico (LECHTE, 2000 p. 22), (...) a exortação do carnaval é, como resultado, a de que deveríamos entrar no jogo da vida, mascarados, ou seja, de modo ambivalente, irreverente e com um espírito trocista”. Bakhtin observa a perda da individuação nesse processo, que tende a escapar à objetivação.

Nessa leitura de *Catatau*, entro no jogo para dialogar, lembrando que o conceito de carnavalização não deve ser visto como um método específico de análise, pois sua potencialidade, muito além da cientificidade estruturalista, ultrapassa a noção de modelo, inserindo-se num espaço aberto de leitura, mas que ao mesmo tempo percebe também os seus limites.

Bakhtin (1999, p. 6) observa que já no contexto da época, o texto de Rabelais era importante, pois “(...) o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunham-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. Não se trata especificamente de apontar problemas sociais por meio da sátira. Se o que figura aqui é a ruptura com os pares de opostos, cumpre ressaltar que a paródia da realidade em Rabelais não tem um aspecto apenas negativo, pois rompe com o valor absoluto das causas. O que se coloca como essencial é a percepção de que na “carnavalização” coisas “boas” e “ruins” perdem seu caráter de valores absolutos.

Bakhtin divide as manifestações da cultura cômico-popular em três categorias: *Formas dos ritos e espetáculos* – presente, por exemplo, nos festejos carnavalescos; *Obras cômicas verbais* – orais ou escritas em latim ou em língua verbal; e *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* – como, por exemplo, os insultos e julgamentos. O conhecimento dessas categorias permite aproximar a relação entre as festas populares, permeadas de elementos cômicos, à representação literária da época. Entre essas questões, parece destacar-se a interpretação dessas festas como uma espécie de “segunda vida”, bastante diferente daquela pregada pelo estado ou pela igreja.

Visto como uma fuga, o carnaval da Idade Média, um pouco diferente do praticado nos dias de hoje, possibilita, por meio de uma segunda vida, a criação de uma nova lógica:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória das relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (BAKHTIN, 1999, p.08).

Num espaço em que o alto e o baixo são mesclados numa espécie de síntese biológica, a representação passa a ser vista como um organismo vivo, que abole o corte existente entre os dois valores, em busca da celebração do corpo, da vida, da matéria. Advêm daí os exageros de Gargantua, tanto nas refeições quanto nas festas regadas a muita bebida. Surgem imagens estranhas, como por exemplo, a do seu nascimento, depois que a mãe come grande quantidade de tripas, visto que elas não poderiam ser conservadas por muito tempo. Surgem também alusões à sexualidade e, constantemente, assim como no *Catatau*, há uma forte heteroglossia – referências a expressões latinas, agora um tanto parodiadas, que representam a carnavalização da linguagem.

Esse “dissolver fronteiras” parece apontar para a própria prática de escrita de *Catatau* e se estender à postura poética de Leminski, que transita entre o alto e o baixo sem, no entanto, perder a precisão do tiro.

É importante tomar o cuidado de focar o conceito de *carnavalização* não como um mero instrumento de análise, procurando encontrar “pistas” no texto de Leminski que reduzam o *Catatau* a uma alegoria da ditadura militar. Esse enfoque parece ser demasiado reducionista e não contribuiria para o “carnaval”. O próprio Bakhtin criticou as análises baseadas num método histórico-alegórico. Para o filósofo, esse método consiste em identificar, por trás de cada uma das personagens, um acontecimento histórico ou da vida da corte perfeitamente identificável (BAKHTIN, 1999, p.97): “Embora seja certo que a obra de Rabelais comporta alusões históricas, não se deve contudo em nenhum caso admitir que exista um sistema de alusões *precisas*, rigorosas, desenvolvido ao longo do livro”.

Sob essa noção, desencadeia-se um novo ponto de vista, aquele que abandona a busca de uma “chave sagrada” que dê conta dos processos de interpretação. Esse olhar estaria centrado na tradição da hermenêutica. O recorte teórico do filósofo parece exercitar uma perspectiva descentralizadora da crítica, lançando luz para uma outra maneira de abordagem do fenômeno literário que potencializa a ambivalência, como fenômeno de representação.

Prefiro admitir que mais que uma alusão aos militares, alusão que não daria conta do fenômeno do texto, o *Catatau* sinaliza uma espera, a espera do sentido. Cartésio procura, ao longo de toda a narrativa, Artacherxes, poeta polonês também presente no contexto das invasões holandesas, para que este explique a nova lógica. Mas assim como Gargantua, para quem tudo é festa e a bebida um costume que deve ser levado a sério, Artacherxes vem bêbado, no final de *Catatau*.

3.3 CATATAU, AGORA É QUE SÃO ELAS E MACUNAÍMA

Em entrevista proferida a Regis Bonvicino no jornal GAM do Rio de Janeiro, em 1976, Leminski afirmou que o *Catatau* não tem enredo. Tem apenas contexto. Essa afirmação nos faz lembrar de um outro livro de Leminski, o *Agora é que são elas*, publicado em 1984³⁹. Se no livro de 1975 ele falava sobre uma espera, a do poeta polonês Artaxerxes, que territorializaria Cartésio em Brasília reconstituindo a certeza indubitável de uma certeza, questão na qual Descartes despendeu bom tempo de seus estudos; e para isso explorava os limites da linguagem, no de 1984, o que parece ser posto em questão é, acima de tudo, a incapacidade de se

³⁹ Em 1986, Caetano Veloso lança *Cinema Falado*, filme em que música, dança, literatura e artes plásticas se misturam, compondo um texto que também foge do esquema tradicional da narrativa.

fazer um romance pós-Joyce, pós-Rosa. Para isso, Paulo Leminski lança mão de uma alusão à *Morfologia da Fábula*, de Vladimir Propp. As pesquisas de Propp se concentraram basicamente na tentativa da formalização de um método de análise de fábulas. Ao analisar algumas variantes de contos populares russos, Propp isola 31 funções que seriam constantes nas fábulas. Abordarei brevemente os estudos de Propp, para configurar uma reflexão, não especificamente sobre as possíveis referências das funções em *Agora é que são elas* – visto que a esse estudo já foi dedicado um interessante artigo no livro *A Linha que Nunca Termina* (2004), com o título “Morfologia de Agora é que são elas” – e muito menos em *Catatau*, no qual essa associação não me parece pertinente, mas no fator de que a inventividade de *Agora é que são elas* se dá justamente no fator subversivo da linguagem, aspecto que o aproxima de *Catatau*.

Propp se inseriu no contexto de pesquisas do Formalismo Russo, um grupo responsável por uma importante ruptura no cenário da teoria literária do início do século XX.

Maiakóvski (*in* SCHNAIDERMAN, 1993, p. 40), em 1914, num artigo intitulado “Os dois Tchekhov”, afirmou que Tchekhov fora o primeiro escritor da literatura russa a compreender que o escritor apenas modela um vaso artístico, e que não importa se ele contém vinho ou porcarias.⁴⁰

A posição tomada por Maiakóvski está intimamente ligada à sua intrínseca relação com o movimento futurista. A afirmação poderia ser vista como uma afronta pelos historiadores da literatura na época. No entanto, não deveria ser lida como um convite ao descaso para com o conteúdo, mas como uma observação consciente de que não há qualquer possibilidade de se pensar o conteúdo sem atentar para a forma. Essa concepção é levada ao extremo chegando a ponto de se perceber que as categorias forma/contéudo não poderiam ser pensadas à luz de uma ruptura que colocasse a forma de um lado e o contéudo de outro. Leminski parecia estar muito consciente disso quando concebeu *Catatau*.

⁴⁰ O artigo apareceu na revista *Nóvaia jízni* (Vida nova), em junho de 1914, por ocasião do décimo aniversário de morte de Tchekhov. *A Poética de Maiakóvski*, de Boris Schnaiderman, traz o artigo na íntegra traduzido para o português.

É nesse mesmo período de efervescência cultural que surge na Rússia o Círculo Lingüístico de Moscou. Leitor de Maiakóvski, Roman Jakobson foi o responsável pela fundação do grupo. Em 1915, tem-se o primeiro encontro do movimento que teve como objetivo promover a lingüística e a poética. Segundo Erlich (*apud* Tezza, 2003, p.87):

O escopo real da atividade do Círculo era mais largo do que o seu nome implicaria. Nos primeiros dois anos os problemas do folclore e da dialetologia russos ocuparam o centro do palco. Mas, mais tarde, a ênfase principal passou do levantamento de dados lingüísticos para as discussões metodológicas tanto sobre a poética como sobre a fala prática.

Inserido num contexto czarista, seguido de um regime stalinista, o grupo acaba se dissolvendo, não durando mais do que quinze anos, mas nem com isso perdeu forças, visto que os seus membros continuaram desenvolvendo estudos de interesse do grupo. Boris Schnaiderman (1993, p. 40) demonstra estranheza ante o fato de que enquanto Maiakóvski era exaltado na Rússia⁴¹, o formalismo era condenado radicalmente. Essa estranheza reside no fato de que as idéias do primeiro estavam intrinsecamente ligadas ao movimento formalista. Para ele, a relação de Maiakóvski com o Formalismo Russo ficou marcada pelo apreço que dedicava aos críticos daquela corrente, como iniciadores de uma determinada metodologia que permitiria ao escritor e ao poeta apoiar-se numa teoria de produção.

Schnaiderman (1993, p.38) lembra o fato de que quando os formalistas eram alvo de ataques, Maiakóvski defendeu a idéia de que eles prosseguissem. Para o futurista, a escola formal não contradizia o marxismo.

É equivocado o pensamento de que os formalistas não se preocupavam com o social e com o histórico. É claro que sem esses fatores não existiria literatura, mas eles fugiam da especificidade de suas análises, visto que o objetivo

⁴¹ Ripelino (*apud* Schnaiderman, 1984, p. 23) comenta o fato de que o Futurismo chegou a ser protegido pelo regime socialista e por vezes chegou a ser considerado como uma tendência oficial no campo das artes.

principal era chamar a atenção da análise literária como uma ciência autônoma que visse a próprio texto literário como elemento fundamental nos procedimentos análise.⁴²

Um ano depois (1916) surge o OPOYAZ (Sociedade para o Estudo da Língua Poética). Para Erlich (*apud* Tezza 2003, p.87):

A OPOYAZ era um tanto mais heterogênea do que sua contrapartida de Moscou. Esta representava a incursão coletiva de lingüistas na poética. Aquele era uma “coalização” de dois grupos distintos: os estudantes profissionais da língua da escola de Baudoin de Courtenay, tais como Lev Jakubinski e E. Polivanov e S. I. Bernstein, que tentavam resolver os problemas básicos de sua disciplina por meio da lingüística moderna.

Podemos dizer que o ponto de encontro ente o Círculo Lingüístico de Moscou e a OPOYAZ será justamente a insistência na idéia da impossibilidade de dar conta do “literário”, afastando-se do que é intrinsecamente literário.

Peter Steiner (*apud* Tezza, 2003, p. 88) sintetiza as três principais correntes do formalismo em três metáforas: a máquina, o organismo, o sistema.

O conceito de máquina, para Steiner, é a figura mais visível do primeiro instante do Formalismo. Tezza (2003, p. 88) cita uma carta de Chklovski enviada a Jakobson. Nela, comenta: “Nós sabemos como é feita a vida, e também como são feitos o Dom Quixote e o automóvel.”⁴³

A imagem de “organismo”, segundo Steiner (*apud* Tezza, 2003, p. 93), tem como figura mais proeminente Vladimir Propp. O autor, em “As transformações dos contos fantásticos”, considerado por Tezza e outros como um formalista tardio, coloca a seguinte questão:

Podemos, a vários títulos, comparar o estudo dos contos com o das formas orgânicas da natureza. O folclorista, tal como o naturalista, ocupa-se de fenômenos diversos que, na sua essência, são contudo idênticos.

⁴² Segundo Eikhenbaum, (1973, p. 3), para os formalistas o essencial não era o problema com o método nos estudos literários, mas a literatura enquanto objeto de estudo.

⁴³ Para Chklovski (*apud* Tezza, 2003, p. 89), uma pessoa que deseja se tornar um escritor deve examinar um livro com a mesma atenção com que um relojoeiro examina um pêndulo ou um mecânico um automóvel.

A questão da origem das espécies colocada por Darwin pode ser colocada também no nosso domínio.

As estratégias usadas por Propp eram tipicamente formalistas. Basta observarmos as já lembradas invariantes para concordar com o fato de que Propp poderia ser considerado um formalista.

Morfologia da Fábula foi publicado por Propp em 1928. Nela, o formalista fazia uma descrição sistemática das fábulas, explorando a questão da transferibilidade que, como lembra Haroldo de Campos, explicava porque determinados elementos de uma fábula poderiam ser encontrados em outras.

Em *Morfologia de Macunaíma*, Haroldo de Campos (1973) aplica as funções desenvolvidas por Propp no livro de Mário de Andrade, coincidentemente publicado no mesmo ano de *Morfologia da Fábula*. Sobre a teoria de Propp, Haroldo lembra que ele estava preocupado em fazer uma descrição sistemática da estrutura fabular. Para o formalista, as fábulas possuíam uma importante característica: “as partes componentes de uma poderiam ser transferidas para outra, sem modificação alguma, a chamada lei de transferibilidade” (1973, p. 20).

Dentro dessa proposta, os personagens das fábulas poderiam ser os mais diversos, mas as ações praticadas por eles seriam poucas. A essas ações Propp chamou funções, individuando 31 e depois examinando a maneira como elas se organizariam num eixo sintagmático.

Assim como Propp, que recorreu a inúmeras fábulas para então criar um protótipo, uma “fábula” de todas as fábulas, Mário de Andrade buscou reunir no folclore temas que pudessem ser trabalhados na confecção de uma “rapsódia brasileira”, uma espécie de bricolagem literária. A diferença é que Propp não escreveu propriamente uma fábula, mas um modelo que visava ao auxílio da teoria por meio de uma análise estrutural.

Proença, em *Roteiro de Macunaíma*, lembra que:

O próprio Mário teve indecisões ao classificar o livro. Primeiramente o chamou “história”, em um dos prefácios, querendo aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui como gênero. Mas não era um título preciso, e se lembrou de chamá-lo de rapsódia. De fato,

o *Macunaíma* apresenta como rapsódias musicais, uma variedade de motivos populares, que Mário reuniu, de acordo com as afinidades existentes entre eles, ligando-os, para efeito de unidade, com pequenos trechos de sua autoria, para tornar insensível a transição de um motivo para outro (1977, p. 07).

Comparando a pesquisa de Mário com a de Propp, Haroldo de Campos observa que Mário, com intuítos artísticos, percebeu o que havia de invariante na estrutura da fábula para justamente jogar criativamente com os elementos variáveis.

Expus rapidamente essas considerações sobre o Formalismo Russo, Propp e *Morfologia de Macunaíma*, para observar que o texto *Agora é que são elas*, ao jogar com a “desconstrução” das invariantes narrativas, ironiza a teoria de Propp, configurando-se assim como um texto em que a linguagem e o sentido, assim como em *Catatau*, são problematizados. O narrador da história fala constantemente de uma festa que, num determinado momento, afirma-se, não aconteceu, e depois volta a acontecer. Um texto com uma narrativa “confusa” em que tempo/espço entram em conflito. Leminski, por ironia, chama o analista do narrador de Propp. O protagonista acaba se apaixonando pela filha de Propp, que por coincidência se chama Norma.

Macunaíma e *Catatau* comungam de um certo parentesco, apesar de Leminski não compactuar com essa idéia. Na entrevista da revista GAM (in LEMINSKI, 1999, p.207), em 1976, Bonvicino pergunta para o poeta se *Catatau* é o *Macunaíma* dos anos 70, pelo seu caráter de fábula. Leminski responde:

Não vou muito com Mário de Andrade. Vejo nele, em grande estilo, algumas das coisas chatas da cultura brasileira: ufanismo, “macumbas para turistas” e, principalmente, sentimentalismo barato (...) *Macunaíma* é o momento legal. Mas não sou fanático. Acho, inclusive, que Haroldo de Campos exagerou ao dedicar um livro de quatrocentas páginas, analisando o *Macunaíma* à luz de Propp. O texto não comporta tanto. Mas, se Descartes/Cartésio do *Catatau* tem que ser o herói de caráter demais, sua muiraquitã é a Europa. É o passado. É o teorema de Pitágoras.

O que busco aqui não é uma mera comparação da estrutura do *Macunaíma* e suas possíveis correlações com *Catatau*. Comparação que talvez não

acrescentasse em nada uma leitura tanto de um texto quanto de outro e talvez se perdesse no âmbito de uma teoria, neste caso as funções de Propp.

O que chama a atenção e aproxima os dois textos é primeiramente uma certa tendência à carnavalização. Toledo (LEMINSKI, 2004, p.410), considerando o poeta curitibano como um legítimo representante da tradição da literatura carnalizada, afirma que “Leminski derruba as barreiras com sua festa de arromba da linguagem e, como um Rei Momo (rei do excesso barroco, gordura textual), abre seu carnaval para possibilitar a criação de uma nova ordem, livre da repressão hierárquica”.

Sobre a aproximação do conceito de carnavalização em *Macunaíma*, Proença (1977, p. 9) observa que “Macunaíma participa daqueles heróis da literatura popular. Não tem preconceitos, não se cinge à moral de uma época, e concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo”.

Macunaíma parece estar mais para aquela família de personagens que Antônio Cândido descreve em “Dialética da Malandragem”, como Leonardo Pataca, de *Memórias de Um Sargento de Milícias*, do que para os traços ufanistas do indianismo do romantismo, mesmo que em várias passagens do texto Mário de Andrade estabeleça uma intertextualidade com os romances indianistas. Por isso, discordo de Paulo Leminski quando esse observa um sentimentalismo barato e ufanista no livro, afirmação que parece ser mais plausível se endereçada aos escritores românticos e não a *Macunaíma*. Não reconheço o indianismo em *Macunaíma*, pelo menos não aquele indianismo romântico. O gesto que reconheço nele é semelhante àquele olhar da tropicália sobre as raízes brasileiras.

A festa da linguagem, que subverte uma linguagem oficial, apresenta-se tanto em *Catatau* quanto em *Macunaíma* – a meu ver, dois gestos tropicalistas. Assim como no romance-idéia, o texto de Mário de Andrade trabalha constantemente com o material lingüístico à disposição do escritor:

Na linguagem de Macunaíma, além do vocabulário regional de todos os pontos do Brasil, é freqüente e intencional o uso de frases feitas e

provérbios, recurso que dá uma força extraordinária ao estilo. Compreende-se por que é assim. As frases feitas e provérbios são propriedade coletiva. Andam de boca em boca, as palavras vão sendo suprimidas ou substituídas, alteradas em sua ordem, acrescentadas, ritmadas, até chegarem a essa perfeição sem arestas, verdadeiros seixos rolados na corrente do tempo, que consegue o máximo de impessoalidade das palavras em favor da frase (1977, p. 59).

Para ilustrar, cito alguns exemplos, tanto de um texto quanto de outro no que diz respeito a frases populares:

Macunaíma:

“Sonhei que caiu meu dente / isso é morte de parente”.

“Quem não trabaça, não manduca”.

“Quem conta história de dia, cria rabo de cotia”.

“Quem come jaraqui fica aqui”

Catatau:

“Antes quero asno que me suburra do que buridã dizendo: tanto faz”.

“pimenta do reino meu, nos olhos dos outros não dói, doeu?”

“O dia em que merda for merenda, pobre de mim que nasci sem cu.”

Nos exemplos de *Catatau*, nota-se não somente a apropriação de frases populares, mas um trabalho de “deformação” que tem em si uma das características de potencializar novos sentidos às “frases-prontas”.

Além das frases populares, os dois livros constantemente tecem um jogo intertextual mais específico. *Macunaíma* em relação principalmente com as lendas reunidas por Koch Grünberg e, num segundo plano, com as lendas abordadas por Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, Barbosa Rodrigues, Gustavo Barroso, entre outros (PROENÇA, 1977).

Cavalcanti Proença dedica algumas páginas de seu *Roteiro de Macunaíma* à reflexão sobre os pontos de contato entre o texto de Mário e *Iracema*, de José de Alencar. Para Proença (1977, p.35), tanto um livro quanto o outro começam com o nascimento dos heróis.

Em *Iracema*: “Além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte nasceu Iracema”.

Em *Macunaíma*: “No fundo do mato -virgem nasceu Macunaíma”.

Em *Iracema*: “Iracema, a virgem dos lábios de mel”.

Em *Macunaíma*: “Macunaíma, herói de nossa gente”.

O filho de Macunaíma morre por causa do leite, o de Iracema também.

Sobre a característica intertextual de *Catatau*, as referências a outros textos são mais ou menos explícitas, misturando “desde obras clássicas até (o que é mais raro) personagens e situações ligadas aos meios de comunicação de massa. Seguem alguns exemplos lembrados pelo autor:

“Ergo sum , aliás, Ergo sum Renatus Cartesius...” - Descartes

“Occam, Occam, Occam, por que me abandonaram?” – Bíblia

Durando, quando? Durango quid? – antigos faroestes

“Em Marcangalha, fomos derrotados pelos elementos: elementar, caro Maurício!” - Conan Doyle

“Inscrição: ora, vê se pode! 80 dias às voltas com tudo isso (...)” – Júlio Verne

“Paz na terra dos homens da mais súbita instantaneidade!” – Bíblia

“Lembra-te que és macaco velho e em pó de mico há de tornar” – Bíblia

“Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos: não conheço essa passagem” – Filosofia

“Pão nosso de cada carço, não aceito o pão, quero a festa” – Bíblia

Outro aspecto que pode ser levado em consideração neste enfoque é a idéia do que chamamos “percepção do mundo com olhos de fora”. Quando Cartésio chega ao Brasil, passa a perceber o mundo tropical, mas condicionado por uma ótica europeia racionalista. Advém daí a constante associação das formas da fauna e flora do Brasil com formas matemáticas e astronômicas tão caras ao filósofo: “A mucosa das ventosas dos tentáculos das medusas contrai os testículos dos machos das hipotenusas, pipt!” (LEMINSKI, 2004, p. 133). “À mente não é lícito conservar uma melancolia quando o corpo vai ao sol, porque a luz do astro cozinha a alquimia dos sucos da alegria, semente molhada debaixo da pedra” (LEMINSKI, 2004, p. 132).

Em *Macunaíma* essa “percepção do mundo com olhos de fora” é encontrada principalmente no momento em que o “herói de nossa gente” sai da floresta, chega à cidade e só consegue perceber o mundo com a lógica indígena. É o que podemos ver em “Carta para as Icamiabas”. Capítulo que se caracteriza como um

dos mais “gostosos” de Macunaíma. Segundo Proença (1977, p.173), “Mário de Andrade, além da demonstração de conhecimento da língua antiga (...) quis mostrar a incoerência dos que imitam essa linguagem desusada, intercalando, sem querer, trechos da linguagem falada no Brasil”. Ironia aos moldes dos escritores da primeira geração modernista. Por meio dessa carta, Macunaíma se dirige às amazonas, grupo ao qual pertencia Ci, mãe do filho do herói. O personagem descreve a cidade como um lugar estranho, lugar em que guerreiros são chamados de policiais, boxistas. Ele acha estranho que os guerreiros da cidade grande não busquem “mavórticas damas” para o “enlace epitalâmico”, mas aquelas “dóceis e facilmente trocáveis por folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro” (ANDRADE, 1999, p. 40).

Outro fator de aproximação entre *Macunaíma* e *Catatau* está no que chamo “descaracterização do tempo/espço”. Fator que corrobora com a idéia já defendida acima de que não pretendo abordar o romance-ideia como um romance-histórico. Em ambos, personagens que não participaram do mesmo contexto histórico interagem com naturalidade na construção de uma história que é plausível apenas no mundo “fabular”. Descartes não serviu na frota do invasor holandês do Brasil. Segundo Montenegro (*in* DICK e CALIXTO, 2004, p. 266):

apesar de Occam, Descartes, Nassau, Arciszewski, e Marcgraf terem existência concreta para a ciência histórica, eles nunca, never, jamais coabitaram temporalmente um mesmo *situs*. A leitura crítica do *Catatau* precisa antes de tudo ter conhecimento desses fatos. É preciso conhecer o pano de fundo sobre o qual Leminski constrói sua imagem-paródia da fissura provocada no pensamento ocidental pela alteridade dos trópicos.

Vale lembrar que o filósofo inglês Guilherme de Occam viveu no século XIII, muito antes de Descartes.

Aspecto semelhante pode ser encontrado em *Macunaíma*, quando o herói interage com personagens de períodos diferentes, o que do ponto de vista extra-narrativo seria incongruente. Mário de Andrade faz participar do mesmo livro o Negrinho do Pastoreio; o Bacharel da Cananéia, figura histórica do início na nossa colonização; Ana Francisca de Almeida Leite de Moraes, tia de Mário de Andrade;

Irmãs Louro Vieira, filhas e herdeiras de um farmacêutico e donas de farmácia. Na famosa cena da macumba, surgem: Manu Bandeira (Manuel Bandeira), Raul Bopp, entre outros amigos de Mário.

Em relação à quebra espacial, podem ser encontradas em *Macunaíma* várias cenas em que, ora o personagem está numa região do Brasil, ora está em outra, como numa das cenas em que ele foge da velha Ceiuci, passando por Mato Grosso, Rio Grande do Sul, entre outros lugares.

3.4 MORTE E VIDA NARRATIVA

Para finalizar, volto ao começo, que agora já é um outro começo. É a contracapa, o contra-começo. A figura dos mortos é a afirmação da vida. É isso que tentei implicitamente dizer ao longo do texto.

A “morte” da narrativa tradicional, no texto de Leminski, potencializa a vida, funcionando como um elogio a uma outra ordem, chamada desordem, os opostos são “desconstruídos”.

Difícil dizer quem vence, se é Occam ou Cartésio, já que os dois parecem fundir-se na “ampla falação” do *Catatau*. É como se o fracasso de um caracterizasse a derrota do outro. Por isso, optei pelo jogo que abole os opostos presença/ausência. Se em algum momento sugeri o fracasso de Cartésio, foi apenas para concordar com Leminski e prorrogar o apito final, continuando até que, durante a escrita, surgisse o monstro *Catatau*, fazendo com que eu logo mudasse de idéia.

A afirmação da vida faz lembrar a relação do romance-ideia de Leminski com o conceito apolíneo/dionisíaco, que parece encontrar também em Macunaíma uma forte representação. Uma profícua abordagem do conceito apolíneo / dionisíaco pode ser encontrada em *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche. Roberto Machado (1984) lembra que Nietzsche chegou a colocar a arte acima de toda e qualquer ciência. Farei uma rápida abordagem desses conceitos nietzscheanos, para então investigar como podemos utilizá-los na leitura de *Catatau*, não como um método, mas como um “olhar”, no qual o sentido não é uma essência, mas talvez a propagação de uma embriaguez dionisíaca.

Numa análise do primeiro livro pensamento de Nietzsche, Roberto Machado (1984, p. 7) lembra o pressuposto do filósofo de que o livro nasce da constatação de que a arte grega tem origem na problemática da religião. Toda a mitologia e a arte em geral fora criada para tornar a vida melhor:

O grego conheceu e sentiu as angústias e os horrores da existência: para lhe ser possível viver teve de gerar em sonho o mundo brilhante dos deuses Olímpicos. (...) Como poderia este povo, de emoções tão delicadas, mas de desejos tão impetuosos, este povo tão excepcionalmente idôneo para a “dor”, suportar a existência se não tivesse contemplado nos seus deuses a imagem mais pura e radiosa? (NIETZSCHE, 2005, p.30).

Nietzsche lembra do termo cunhado por Schiller, “ingenuidade”, associando-o ao que ocorreu com os gregos. Para ele a principal representação dessa ingenuidade foi Homero. É interessante lembrar que Aristóteles, em *A arte poética*, (2004, p. 27), apesar de estar preso aos conceitos de harmonia, beleza e mimese, já observava que na epopéia, Homero pintava o homem melhor do que era e na tragédia, tal como era. Sobre a “ingenuidade” de Homero, Nietzsche fala:

Quando encontramos a “ingenuidade” na arte, reconhecemos o apogeu da ação da cultura apolínea, a qual começa sempre por derrubar um império de titãs, vencer monstros, e triunfar, graças à poderosa ilusão dos sonhos jubilosos, sobre o horror profundo do espetáculo existente sobre a sensibilidade mais apurada para o sofrimento (2005, p. 31).

Para Nietzsche, essa vitória é uma ilusão, ficção de um império de beleza. Apolo figuraria, assim, a harmonia de uma individuação, de um *Uno* que proporciona uma “beleza” que traria conforto, serenidade para o sujeito que a apreciasse. A desordem seria vista por esse olhar apolíneo como algo negativo. Segundo Nietzsche (2005, p. 34), “o desvario e o exagero são, pelo contrário, tidos por demônios hostis da esfera que não é apolínea”.

Se a beleza é uma aparência, uma aparência tida como necessária pelo homem grego para amenizar as agruras da existência, imagina-se que haja também uma essência. Advém dessa essência, a necessidade de uma aparência, uma aparência que oculte a realidade. Machado (1984, p. 24) lembra que para Nietzsche o elogio da aparência seria um “resultado da supervalorização de uma concepção apolínea de vida”.

Apolo não podia viver sem Dionísio. Para o filósofo (2005, p.35), “as musas das artes da “aparência” empalideceram diante de uma arte que proclamava a verdade na sua embriaguez (...)”.

Assim como defende Nietzsche, a questão do dionisíaco em *Catatau* não deve ser vista como uma destruição, mas como uma integração, uma possibilidade de representação, capaz de tornar a vida possível. Para Nietzsche, a integração entre apolíneo e dionisíaco na arte grega constitui seu momento mais importante. O dionisíaco puro, visto como um aniquilamento da vida, a morte do sentido, foi atualizado, deixando de ser a morte, passando a ser uma embriaguez lúcida, termo que parece caber perfeitamente em *Catatau*. Se a arte apolínea preza pela individuação, “(...) o êxtase dionisíaco produz, enquanto dura, um efeito letárgico que dissipa tudo o que foi vivido no passado: é uma negação do indivíduo, da consciência, da história” (MACHADO, 1984, p. 26). Em *Catatau*, essa afirmação não deve ser vista como regra. Leminski sabia da impossibilidade de se fazer meramente o novo sem uma visita ao passado - assim como os tropicalistas - prova disso é o conceito de “paideuma”, tão valorizado nos escritos de Leminski, via concretismo.

Há em *Catatau*, assim como na arte trágica, bem como no barroco, um jogo com a embriaguez. E aqui recai a figura de Occam como o estratagema da “complexidade”, das várias formas, da confusão. Um monstro que confunde Cartésio, um monstro que é o próprio texto, uma alegoria da própria construção textual. É um monstro que aniquila o sentido, o indivíduo, a história, mas que ao mesmo tempo constrói uma outra lógica.

Assim como na tragédia, o destino do “herói” Cartésio é sofrer. Sofre com a falta de sentido, fruto de uma não-assimilação do mundo tropical em sua lógica cartesiana, ou apenas com os devaneios frutos da maconha.

Convém lembrar que a embriaguez dionisíaca está para o grego na arte trágica, assim como para o leitor que aceita o jogo lingüístico de *Catatau*. Talvez a melhor maneira de ironizar o pensamento racionalista no romance-idéia devesse ser feita por meio de um sentido que sempre “escorrega da mão”. Se Apolo ensina a medida certa para Dionísio na arte grega, o paideuma valorizado por Leminski, que vai de Homero a Joyce, assegura a “ordem na desordem” criada pelo poeta curitibano. Parece-me que ele sabia onde estava pisando, para infelicidade dos

que afirmam ser o resultado da uma loucura de um “polaco bêbado”, feito Artaxerxes que, quando chega, vem embriagado, feito um bom discípulo de Baco.

Num de seus rabiscos, encontrado na Fundação Cultural de Curitiba, encontra-se a seguinte inscrição: “A única coisa que o futuro vai me dar é razão”. A carga ambígua da expressão parece dirigir-se tanto ao fato de que Leminski já esperava o reconhecimento quanto à má compreensão do texto, própria apenas de uma razão “delirante”, esboçada pela vontade apolínea, que não entenderia que *Catatau* era, antes de tudo, um experimento dedicado aos jogos de linguagem. Se compactuasse com a idéia de que *Catatau* é fruto de um discurso meramente delirante, de uma embriaguez desprovida de lucidez, estaria então, defendendo o pressuposto de que só pode ser belo aquilo que é racional. Será que tenho razão?

REFERÊNCIAS

Do autor

LEMINSKI, P. **Catatau**. 3. ed. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

_____. **Anseios Crípticos**. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

_____. **Anseios Crípticos 2**. Curitiba: Criar Edições, 1998.

_____. **Agora é que são elas**. Curitiba: Fundação Cultural, 1994.

_____. DIÁLOGO. In: **Série Paranaenses**. Curitiba: ed. UFPR, nº 2, 1994.

_____. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Metaformose**. Uma viagem pelo imaginário grego. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEMINSKI, P.; BONVICINO, R. **Envie meu Dicionário**. Cartas e alguma crítica. 2. ed. São Paulo: editora 34, 1999.

LEMINSKI, P.; PIRES, J. **Quarenta clics Curitiba**. 2 ed. Curitiba: Etcétera, 1990.

sobre Paulo Leminski

CAMPOS, H. Uma Leminskíada Barrocodélica. **Folha de São Paulo**. 02 de set. de 1989, Caderno Letras, p. G4.

CAPISTRANO, P. **Descoordenadas Cartesianas** – em três ensaios de quase filosofia. Natal: Sebo Vermelho, 2001.

COSTA, I. da. Descartes no Brasil: Psicolélico e Tropical. In: **Jornal do Escritor**. Rio de Janeiro, 1969. (p.6).

DICK, A.; CALIXTO, F. (ORG). **A linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

LIMA, M. R. de. **Entre percurso e vanguarda – alguma poesia de Paulo Leminski**. São Paulo: Annablume, 2002.

LOPES, R. G. Agora é que são elas. Revista **Cult**. nº 84 – Ano VII. São Paulo, 2004. P. 19-21.

MARQUES, F. **Aço em Flor – A poesia de Paulo Leminski**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PERRONE-MOISÉIS, L. Leminski, o samurai malandro. In: **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 234-240.

REBUZZI, S. **Leminski – guerreiro da linguagem**. Uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

RISÉRIO, A. Catatau: Cartesano. Disponível em www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio24.htm. Acesso em 10 de Dezembro de 2004. (Texto anteriormente publicado na revista **José**, rio de Janeiro, nov-dez, 1976.

SALVINO, R. V. **Catatau – as meditações da incerteza**. São Paulo: EDUC, 2000.

VAZ, T. **Paulo Leminski – o bandido que sabia Latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001

Referências complementares

AGAMBEM, G. **Il Giorno del Giudizio**. Roma: Nottetempo, 2004.

ANDRADE, M de. **Macunaíma**. São Paulo: KCLICK editora, 1999.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/UNB, 1987.

BARSA. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. Rio de Janeiro – São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1987. (vol. 13)

BARTHES, R. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A preparação do romance I**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A preparação do romance II**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

- _____. **AULA**. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. **Como Viver Junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Mitologias**. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- _____. **O Prazer do Texto**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **Inéditos vol 1 – Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. **Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003c.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosacnaif, 2005.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia** – histórias de deuses e heróis. 29 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CAMPOS, A. de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, H. de. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: editora 34, 2004.
- _____. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CÂNDIDO, A. Dialética da Malandragem in: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASTELLO, J. **Fantasma**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CÍCERO, A. A Falange de Máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, W. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.

CLARO. Direção: Glauber Rocha. Roma: DPT-SPA, 1975. son., color.

CORTÁZAR, J. Las babas del diablo. In: **Las armas secretas**. Disponível em: www.literatura.us/cortazar/babas.html. Acesso em 30 de maio de 2006.

COTTINGHAM, J. **Descartes**: A filosofia da mente de Descartes. São Paulo: UNESP, 1999. (Coleção Grandes Filósofos)

DELEUZE, G.; GATTARI, F. **O que é Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: editora 34, 2004.

_____. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Gramatologia**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

_____. **Meditações**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores)

DORFLES, G. **O Elogio da Desarmonia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

DOSSE, F. **História do Estruturalismo**. V.1: o campo do signo, 1945-1966; São Paulo: Ensaio, 1993.

_____. **História do Estruturalismo**. V.2: o canto do cisne de 1967 aos nossos dias. São Paulo: Ensaio, 1994.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura** – uma introdução. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EIKHENBAUM, B. A Teoria do “Método Formal”. In: TOLEDO, D. de O. (ORG) **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. São Paulo, Iluminuras, 2004.

FLUSSER, V. **Da Religiosidade – a literatura e o senso da realidade**. São Paulo; Escrituras, 2002. (coleção Ensaio Transversais).

FOUCAULT, M. **Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum**. 4 ed. São Paulo: Editora Princípio, 1987.

_____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (coleção Ditos & Escritos III)

GÓES, F. A. L. A Literatura e a arte do carnaval. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v.8, 2003. (57-68).

GREIMAS, A J. **Semântica Estrutural**. Pesquisa de Método. São Paulo: Cultrix, 1976.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de Viagem**. Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70. Brasiliense: São Paulo, 1980.

HOLLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. Companhia das Letras, 1995.

_____. **Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

JOUVE, V. **Leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.

JOYCE, J. **Finnegans Wake/Finnicius Revém**. Livro 1 – capítulo 1. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

LECHTE, J. **50 Pensadores contemporâneos essenciais** – do Estruturalismo à Pós-modernidade. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

MACHADO, R. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAGALHÃES, A. M. **Assaltaram a Gramática**: 1984. (curta-metragem)

MALTZ, B.; TEIXEIRA, J.; FERREIRA, S. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Universitária UFRGS, 1993.

MAISTRE, X. de. **Viagem ao redor de Meu Quarto**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1998.

NASCIMENTO, C. A.; VIER, R. Vida e obra. IN: OCKHAM, G. de. **Guilherme de Ockham**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores)

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. W. **Ecce Homo**. Martin Claret: São Paulo, 2004.

_____. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

_____. **Origem da Tragédia**. Editora Moraes.

OCKHAM, G. de. **Guilherme de Ockham**. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores)

PIERRE, S. **Glauber Rocha**: Textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas: Papirus, 1996. (coleção Campo Imagético)

POMBO, R. **Holandeses no Brasil: Mitos e Verdades**. Curitiba: Vicentina, 2003.

POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA, C. **Roteiro de Macunaíma**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

RAJCHMAN, J. Foucault. **A Liberdade da Filosofia**. Jorge Zahar editor: RJ, 1987.

ROCHA, G. **Riverão Sussuarana**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ROSA, G. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SALOMÃO, W. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.

SANTIAGO, S. (ORG). **Glossário**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHNAIDERMAN, B. **A Poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SUSSEKIND, F. **Literatura e Vida Literária – Polêmicas, Diários & Retratos**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

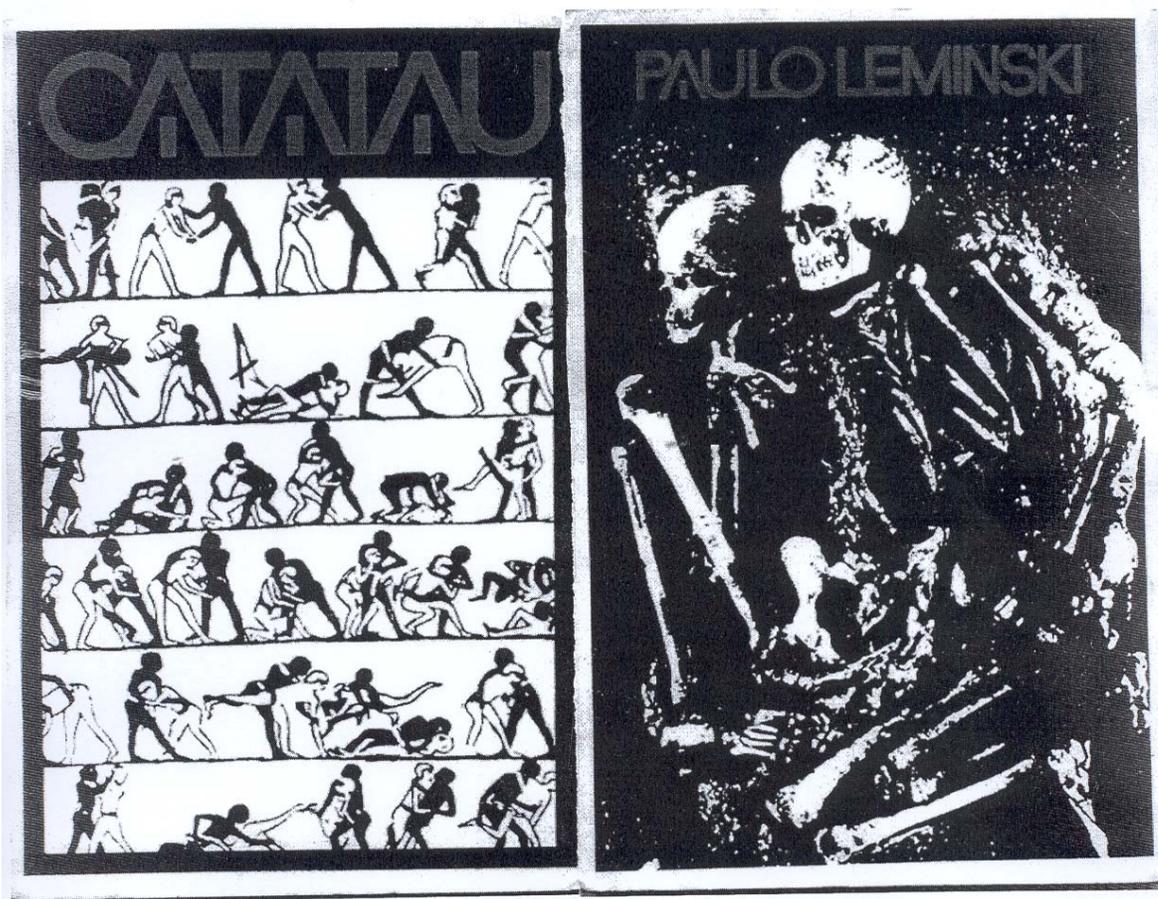
TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia – Bakhtin e o Formalismo Russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOLEDO, D. de O. (ORG). **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

VERGER, P. F. **Orixás – Deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. São Paulo: Círculo do Livro S/A; Salvador: Corrupio, 1981.

CAPA E CONTRACAPA DA 1ª EDIÇÃO DO CATATAU



FRAGMENTOS DA OFICINA DO CATATAU

4. a moldura representa a horizontalidade. O sintagma. A proximidade. A anacronia. A atualidade. Sinédoque & Prosa.

Contramoldura é a fotografia dos esqueletos agarrados de um casal pré-histórico, tirada por arqueólogos contemporâneos, na Cova das Crianças. Há vejo uma estória Romeu/Julietta, "love-pré-story", "love-story" da pré-História. Dois amantes fogem das iras do pai, refugiando-se na caverna que desaba, cercada por guerreiros furiosos. Descobrimos os esqueletos, um milhão de anos depois.

Enquanto a moldura representa lutadores vivos (embora arte, ideogramas), a contramoldura representa amantes mortos (embora vida, gente, fotos). De formas (ou anti-formas) se pretende a contramoldura seja o avesso absurdo da moldura, controvérsia, atravêso: a arte - viva, a vida - artística. A contramoldura (que fica nos fundos, atrás, depois, contra) alude aos estratos mais antigos (filológico-arqueológicos) das palavras, das frases e da lógica.

A contramoldura, posta no fundo do livro, aponta para uma tradição, declarando-a, embora defunta, o fundamento.

Transcendência - Molduras tiram o "Catatau" do monopólio de um código (o verbal), projetando-o na desnordeante aventura contemporânea da pluricodificação (multimídias: mensagens intersemióticas, pan-semióticas). Capas significam. Como aparências. Como molduras.

Apesar de pensar / lembrar pensando, Vamos para o latim. Lá
no aprendizado. abriremos o entendimento. comunicam

Palram nhengatu, essa fala mulherenga, muunherenga, ~~com toda~~ a flama flamenga, avanheenga avoenga, arenga-aranheenga, teias de aranha da arengaranheenga, língua sem f nem l: sem fé nem lei... Ning... Ninguém... Latejo, entupido e estúpido... Cadê você? Por um és-não-és, pependi, de rês a res, tetendi, de lês a lés, fefélli, cucurri, peperci, pepuli; de lex a lex, - lux aut lux, ^{um} vo^{um} populi pepuli... De déu em déu, - Deus, deuses, ao léu, - de déu(s) em déu(s)... Voces populi, e vocês? Pepuli, et pepulerunt? Omnia fabula curare, tota fabula curare, verba, lingua, curare, curare, CURARE! Quare! Quam ob rem? Imbuo... Ah, na, lengalenga, lenhalenha, a senha, e essa linha? Verbatim, de grau em grau a linha enche o plano... O planh, o chão, prã, rataplanh... O ôlho coiô, a coisa chuê... Avanheenga avoenga; abalengalenga, ubi? Ibi, - ac inde, ybi... Nhopenhana, o mato pixaim; cupim in caput, o mato ebule, - sub embira, bibi, porro, eimi epi ten gen (doos moi pu etoo kai ki-noo ten gen), aei emera gynê, agapê: pote? Sub ipê, vixi... Vix, oro ut ibi ubi restat queo, mato-à-toa para que a boa, oba, coma a arara, o sol, tocaia na pira pura... Eta, pundera!... Anexim: o que não mata engorda, o que não vinga, nempe cura e sara... Aqui é que são elas! E aquilo - o que é, que é? É assim: pango et pepigi, tetigi aut tango, meto jucunde unhas, uma cunha de peronheem, porém, minhas mumunhas, minha lenga particular nessa arenga geral... Geral, - o quê? Língua geral, gê... Ora essa! Quem quer que seja, seja! Jucunde aut iracunde? Usquequo, in caput, - terebrae... Arcades ambo? In Acaia? Ita, ita, aba, pater, ibis redibis non peribis... Euax, a catyinga da caatinga... Cantigas, - sererenas... Eia, eta, o socó, de um sôco só, para o Empíreo! Eo, hio, aio, erepo, erumpo, erumpo! Prox, abs te ereretur... Itaque, jam, jam, jamdudum, tunc irraucesco... Sub embira, ego... Euge, ob iram, né? Unda ac umbra... Ungula sub umbra ac apud unda - ungula... ^{Cuima...} Caput ^{de ling} ^{de juncata} ^{gotia futeudi} ^{pro-puder} ^{esse viço} ^{é vício e por isso} ^{é por isso, e por isso, cáspite!} In cuia, quid? O calundum, ludendum! Pars pudenda, A fala na pindaíba, é vício e por isso, é por isso, e por isso, cáspite! Mbem-te'-uí... A fala na pindaíba, - pinduricanhos! ~~de almas, almas, nessas aléias~~... Sum quia sumpsit, id! Unda, undique... Quem? Cauim... Essa de Caim-gangue! Suba, ets... Etsi, aut ut, ast... Em quantas águas me enxaguara, em tantas águas me enxaguei, será? Oba, a fôlha, deinde, abdidit me apud ea. Rem acu tango, sine ulla spe... Itero, tepesco, uro, tero: jocose joco abunde, acute, cutuca... Jururu, in juribus, - istuc? Abii, irroro... Cuja catyinga é? Af... Aio: quando casa, sara... O mírimo disso, - justus... Etenim, abesse, utinam itinera, suopte ingenio! Jungo deinde jugulo, tingo, tá? Vix, unum, quem quer vai, quem não quer também vai... Cuja res est? Mea, tua, teus, tua, utum... Lhano, lhano, acute... Puxirum de quem come tanha, mingaus, no imo, - sucuris... Rebanho de boitatás.. Boi, - o quê? Bois subinde a ybytybytyra, prooul a me... Esta gering, é uma cobra esbanjada no chão... In caput - a pororooca, chacona é passacalha de gaturamo, tatu, tapir, meta tauta? Ante antas - in caput tapera... A muriçoca cutuca, belisca, - ah, maçaroca, ax', ex', ix' ... Zeh ha ish... Ah, ishah, ah, ah... E há? Aqui d' El-Rei, aquilatei, aqui latejei, aqui fiquei... Creme um complexo ^{um} meu peninsulamento engolve ~~este~~ ^{este} verdadura, esponjatâneo. • É cracomido, acachupado, é derapidado por aves de ravina, cogumoles em pássarofuso, holocausto ~~de um hermo cauto e casto~~, ^{o locado} sob as lurzes candelúbricas das lagáxias! Aos troncos e berroncos, magl-nismos prerapados, esfarrapachados, nos papagalhos do bananacanal, já? ~~de um berronco~~

8



Este país cheio de brilho e os bichos dentro do brilho é constelação de olhos de fera. Dou com a língua nos dentes e a linguagem nos dentes deles. Dentes de fora... Os in ore, os in ossibus: ros in rosa... E de noite a cabeça cheia de grilos e gritos tem pensamentos de bicho... Esponjas, antenas, pinças ^{vivas} certairas: o círculo viscoso, - o muco, a goma, a gosma a cola, o visco, o glúten, o grude, chusma, a gôta de gosma: o orgasmo, o muco do bucho dos caramujos...

A gente gê

emprestar de Joyce é como emprestar da natureza, da linguagem.
afinal, o FW não foi escrito em português.

em uma fila.

A pena pesa ()

A pena pesa; a cabeça pensa; pensa? Isso é pensar? Então, não quero. E pênscil sôbre o papel a mão desata os nós dos dedos, soltando os passarinhos. A pena é pênscil. Você o que é? Você pesa. Você é pesado; é pênscil. Que é que você quer? Eu quero escrever. Você pulsa. E escreve? Não escreve. Quem escreve? Eu escrevo. Você escreve? Escrevo. Isso é escrever? É. Então escrevo.

escrever

A cabeça caída nas letras, que faz tua mão, atando e desatando êsses nós? Não faz nada. E escreve? Sim, escreve. Vou ficando velho sôbre êste s álcoolis e alfabetos. Preciso parar. Me segurem, este escrever me salva, me resgata, e me põe do outro lado da noite. Põe? Você escreve ou é escrito?

Minha tatuagem, minha linguagem, minha lenga-lenga. Nessa terra sou tatu. Nessa terra: sou eu ou sou tu?

A diabolica gte / fio no (Kdt).
O grande é o fio. (Suecia)
O fio é o grande. (Suécia)

Tive a idéia dias atrás seguinte: matar Occam. Occam é o monstro que percorre a substância do texto catatauesco, perturbando-o, agitando-o, estática, interferência, maremoto no mar morto. Quando se fala nele, dizendo "monstro", "demonstro", "mostrar", ele pia. E borra a idéia, a palavra seguinte. Resolvi matá-lo. Como ele é um demônio, nada melhor para abatê-lo que São Miguel Arcanjo. No Catatau, o miguelomaniaco. Não consegui. O texto continua sendo vítima das peripécias e peraltices do seu monstro essencial.



O textocatatau pode ser comparado/tratado como:

KA+

ESPAÇO

o leitor

NAVE

CASTELO

TURISTA

PALÁCIO

MONSTRO

MAPA

ABELHUDO/CURIOSO

PLANTA

METIDO

ISTO

PREDADORES / BANDIDOS

AQUI

PALHAÇO O leitor é um palhaço

O LUGAR

TARTARO

A CIDADE

OS POVOS DO MAR

A SELVA

INVASOR

PARQUE

{ O leitor é sempre ribeirinho
acampado à margem

PAIS

CÁLCULO MATEMÁTICO

LINHA LISTA TABELA FITA ALVO

VASO (vaso)

VAZIO (vaso)

O escritor

FLECHEIRO

CONDITOR RERUM

QUIS

EU

Este trabalho foi digitado conforme o Modelo:
“Dissertação”
do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem
da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL
desenvolvido pelo Prof. Dr. Fábio José Rauén.