

DANIEL ABRÃO

**POESIA E PENSAMENTO NO *CATATAU*,
DE PAULO LEMINSKI**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

**São José do Rio Preto
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

2007DANIEL ABRÃO

Poesia e pensamento no *Catatau*, de Paulo Leminski

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Letras, área de Teoria da Literatura do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar
Professor Assistente Doutor
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Lucia Granja
Professora Assistente Doutora
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a Susana Bussato
Professora Assistente Doutora
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti
Professor Assistente Doutor
Universidade Estadual de Campinas –
UNICAMP

Prof^a. Dr^a Paula Glenadel Leal
Professora Adjunta IV
Universidade Federal Fluminense

São José do Rio Preto, 14 de maio de 2007.

Dedico este trabalho à Maria,
meu amor,
e ao meu filho Ravi,
meu pai.

AGRADECIMENTOS

Gratidão e admiração sempre presentes após nove anos de vida e conhecimento. Ao professor Dr. Marcos Siscar, por sua amizade, disponibilidade constante, inteligência, poeticidade e quebra de absolutos.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, pela concessão do afastamento integral, da bolsa capacitação e pelo fomento e incentivo à realização deste trabalho.

À professora Msc Eliane Maria de Oliveira Giacon, mestre em incentivos e amante da pesquisa, e que tornou viável a escrita deste trabalho.

“Faltam homens que realizem em silêncio o que não tem futuro”

Hans Magnus Enzenberger

“O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre um abismo. Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar. O que é grande no homem, é que ele é um *passar* e um *sucumbir*.

Amo Aqueles que não sabem viver a não ser como os que *sucumbem*, pois são os que *atravessam*.

Amo os de grande desprezo, porque são os do grande respeito, e dardos da aspiração pela outra margem.”

Friedrich Nietzsche

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 FORTUNA CRÍTICA: DA LEITURA FORMALISTA À ABERTURA	
POLÍTICA.....	18
1.1.1. As concepções poéticas e teóricas de Leminski.....	27
1.1.2. O crítico-poeta.....	38
1.1.3. O poeta-crítico.....	49
1.2. A fortuna crítica.....	57
1.3. Abordagens conceituais e políticas do <i>Catatau</i>	65
2 DISSIMULAÇÃO DO SUJEITO.....	75
2.1. A fragmentação da linguagem.....	80
2.2. Processo paródico: algaravia de “eus”.....	101
2.3. O irracional e o sujeito.....	113
2.4. O sujeito ilícito.....	126
3 A SOBERANIA DO SUJEITO.....	137
3.1. O exercício da metalinguagem.....	141
3.2. A negatividade frente aos discursos sociais.....	149
3.2.1. Filosofia e literatura: Descartes e o monstro.....	155
3.2.2. A paródia como afirmação do sujeito.....	175
3.2.3 Textualizando a História.....	184

4	O SUJEITO ATRAVÉS: ABERTURA ESTÉTICA E POLÍTICA.....	209
4.1.	Tensões do sujeito: a travessia.....	209
4.1.1.	Autonomia e referencialidade: a flecha e o alvo.....	220
4.1.2.	A máquina e o câncer.....	224
4.1.3.	A fragmentação e a unidade.....	235
4.2.	Ética, estética e política no <i>Catatau</i>	240
5	BIBLIOGRAFIA.....	262

RESUMO

O trabalho estuda a representação do sujeito no *Catatau*, de Paulo Leminski, enquanto instância ficcional produzida nas relações de produção, circulação e recepção da obra, considerando suas dimensões éticas, estéticas e políticas. O livro, que elabora a fabulação da vinda de René Descartes ao Brasil da invasão holandesa no Recife, no século XVII, é considerado pela maior parte de sua recepção crítica como tributário do experimentalismo de vanguarda e do concretismo. Este estudo, entretanto, aborda a relação de produção do sujeito como trânsito de tensões históricas vividas pela sociedade nos anos 60 e 70 do século XX, momento definitivo de esgotamento do projeto das vanguardas, do projeto utópico do alto modernismo e do questionamento da primazia da técnica como fundamento da arte. Explorando as ambivalências, o sujeito no *Catatau* é representado numa textualidade fragmentária, também ambivalente, entre a propensão autônoma do signo e a referencialidade, entre uma prática cartesiana de linguagem e a crítica ao cartesianismo, entre o projeto da vanguarda concretista e a busca de uma literatura nova, em aberto, que superasse a tradição poética da qual era tributário. Entre tradição e ruína, o sujeito ao mesmo tempo é dissimulado e afirmado. Dissimula-se na fragmentação da linguagem, nas múltiplas vozes parodiadas, no discurso da irracionalidade e na criação de interdito, fazendo com que a manutenção subreptícia de sua soberania aponte para a dimensão de um texto com ênfase na metalinguagem. Afirma-se soberano - evidenciando a presença da figura pública do poeta como uma das vozes do texto -, no exercício da metalinguagem, na corrosão paródica e na negatividade com que canibaliza os discursos sociais, como o discurso filosófico, os provérbios populares e o discurso histórico, deixando assim entrever uma referencialidade que se deixa atravessar pelas tensões políticas de dois períodos históricos, o século XVII da invasão holandesa e no século XX os anos 60 e 70 da ditadura militar brasileira. Nos dois tempos históricos, abordados espacial e simultaneamente, o livro questiona a razão ocidental imposta aos trópicos, bem como questiona o mito da tropicalidade como construtor da identidade nacional. Assim, no *Catatau*, temos na saturação paródica do projeto concretista a exploração de um experimentalismo que se funda nas ambigüidades e com isso tenta abrir uma perspectiva para sua posteridade literária.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Catatau. Paulo Leminski. Sujeito. Política.

INTRODUÇÃO

Este trabalho está centrado no estudo do sujeito na obra *Catatau*, do escritor paranaense Paulo Leminski. Um estudo do sujeito, enquanto instância ficcional produzida nas relações de produção, circulação e recepção da obra, considerando suas dimensões ética, estética e política. É um sujeito como instância hipotética que se faz no diálogo entre a personagem central Cartesius, o sujeito empírico Leminski, e as ressonâncias ficcionais que o ato de leitura estabelece na relação com elementos subjetivos da realidade histórica. Considerada por muitos uma obra absolutamente “formal”, autônoma ou intransitiva, *Catatau*, em suas diversas possibilidades de interpretação e montagem de seu sentido, também acolhe em sua trama os fios da história do sujeito de seu tempo, que se localiza na transição das décadas 60 e 70 do século XX. A obra, entretanto, não é reflexo de sua realidade histórica, mas potencializa em sua textualidade figurações e tensões relevantes de seu presente, marcando a crise e a transição que vai do esgotamento e desaparecimento dos grandes paradigmas de afirmação humana, para uma era das incertezas, em que os projetos se abrem para um futuro onde as fronteiras se interpenetram.

Aprofundando-se em suas ambivalências, *Catatau* dialoga com a crise do sujeito moderno, e figura sempre de forma fragmentada e sub-reptícia, as tensões e expectativas de uma ampla comunidade brasileira, que vivia neste período, além desta crise do sujeito, um período de exclusão, violência, censura, e conservadorismo moral, capitaneado por uma ditadura militar, que teve início em 1964. Mas a obra, como nenhuma outra, simplesmente não capta somente os grandes temas ou condicionantes inelutáveis de seu tempo, pois tais condicionantes na verdade nunca definem nem circunscrevem a obra, senão marcam apenas o jogo de forças em que se coloca sua empreitada reprodutiva, construtiva e inventiva. Na verdade o que lemos no *Catatau* registra de forma inventiva uma micropolítica do sujeito e de seu modo de ser, pensar e agir em determinado tempo, mas uma micropolítica entrecortada a

todo o momento por uma textualidade fragmentária, fruto da impossibilidade de tratar o real em sua totalidade, senão a partir de elementos dispersos e subjetivados em reações e respostas não finalizadas. Ali estão os traços das expectativas, contradições, lutas, sonhos e práticas de uma geração em sua travessia história, evidenciadas pelas múltiplas discussões, motivos e modos comunicativos entrecortados na fragmentação do livro.

Leminski está, entre os anos de 1966 e 1975, período de composição da obra - sem que tivesse meios de sair do impasse - entre a prática literária vanguardista - com todos os seus projetos estético-políticos, sua dimensão utópica, sua crença no progresso através da técnica e da tecnologia – e, de outro lado, a redefinição das relações entre arte e política, imposta pelo esgotamento tanto do projeto das vanguardas artísticas quanto das utopias políticas revolucionárias. As vanguardas, que estavam como pano de fundo da sua ligação com o concretismo, se esterilizaram em seu ritual narcísico e autotélico, em sua adequação à reprodutibilidade técnica, em seu maquinismo racionalista que impunha em suas obras a exigência da adequação ao progresso. As utopias políticas, além das cisões ideológicas, também se fragmentavam em lutas, buscando a capacidade perdida de compreender o sujeito em sua nova condição de produção e conhecimento e finalizando sonhos de uma revolução autoritária, enquanto ainda se submetiam a uma pesada força ditatorial que lhe impunha silêncio, dispersão, exílio e morte.

Estas ambivalências farão parte da constituição da obra, colocando no interior de sua lógica e de suas ressonâncias a inscrição de uma linguagem portadora de problematizações importantes para o indivíduo naquele momento.

No livro estão os discursos sociais, acadêmicos, filosóficos, a fala das ruas e os provérbios populares e toda uma lógica pensante da “Grande Máquina” da modernidade sendo corroída por um processo paródico que não poupa nem a instância do texto, nem a sua constituição estética e política, nem o sujeito ali representado.

Assim a obra comporta um sujeito tenso entre as grandes utopias da arte e a força de individuação imposta pela sensação de esvaziamento dos projetos coletivos; também figura um sujeito tenso entre a estética concretista - herdeira das vanguardas – e sua proposta de investimento na materialidade do signo -, e os movimentos culturais de seu tempo, como o tropicalismo, a literatura marginal e a contracultura, que traziam uma linguagem comunicativa, próxima da oralidade e da poesia da canção, da fala da juventude daquele tempo e as gírias, motivos, referenciais culturais e políticos em debate pela geração 68, como o zen, o movimento *hippie*, a questão das drogas e o espírito iconoclasta dos movimentos libertários. Destas misturas, somadas ao grau de experimentalismo do projeto, teríamos um livro que não participa exatamente de nenhuma proposta estética anterior, e que tomava tais ambigüidades como possibilidade de intensificar sua textualidade e apontar para seu futuro. No plano formal a escrita paronomástica do concretismo seria levada à exaustão, no ponto em que a saturação de certos procedimentos, aliada ao experimentalismo e conduzida pela paródia, serviria como grau de abertura para o vôo de uma escrita flutuante.

Destas tensões podemos encontrar um sujeito textual que ora se afirma em sua soberania e posicionamento, ora se retrai ou se dissimula, ficando, por assim dizer, submerso no texto, mas que, sobretudo, luta para transitar sua subjetividade de uma crença na razão cartesiana para a aceitação do delírio, da abertura e da quebra das unidades de sentido. É um sujeito ansioso pelo que lhe vai acontecer, na expectativa iminente de uma violência, que fala silenciando-se, sorrateiramente, dissimulando sua presença e desmarcando seu lugar, sua voz e sua identidade, considerando para tanto uma correlação com os espaços sociais. Também é um sujeito que se faz no diálogo com a figura pública de Leminski, que ali está presente com suas posições críticas no âmbito do discurso da metalinguagem do livro.

O capítulo 1, portanto, será dedicado à recepção crítica da obra, ressaltando primeiramente as abordagens formais e, posteriormente, as abordagens conceituais, culturais,

históricas e políticas, que existem em número muito reduzido na crítica do livro. O *Catatau* é obra que neste sentido teve uma abordagem inicialmente muito marcada pelas interpretações do próprio Leminski e de seu grupo de amigos poetas, que conduziram a interpretação para o campo formalista de análise. Desta forma, num primeiro momento, estudaremos as concepções poéticas e teóricas do autor, tanto nos textos críticos, quanto na dimensão metalingüística da obra, que contém uma “teoria poética” com valores e posições estéticas muito próximas das posições críticas ou pessoais do autor. Entre estes textos, com especial atenção, destacamos os artigos *Descordenadas artesianas* e *Quinze pontos nos iis*, escritos pelo autor e que vieram à tona como anexos da edição de 1989, algo bastante significativo, já que são textos auto-explicativos que conduzem a leitura da obra segundo a visão de Leminski. O estudo da fortuna crítica será relacionado às posições do poeta “dentro” e “fora” do livro, de modo que fiquem ressaltadas as aproximações teóricas entre estes três discursos: a do crítico-poeta – presente em seus textos “teóricos” -, a do poeta-crítico – presente na dimensão metalingüística do *Catatau* -, e o discurso da crítica propriamente dita, considerando, entre eles, os diversos textos publicados por outros autores que também acompanham as posições do autor na edição de 1989, bem como na edição de 2004. Na última parte do capítulo, focalizaremos as abordagens conceituais e políticas da obra, que distanciam o livro do projeto concretista, sugerindo o contato da linguagem do *Catatau* com a oralidade popular, o tropicalismo e a contracultura, enquanto ressaltam as tensões históricas presentes no texto, ainda que sejam referenciais não explicitados pelo discurso crítico do autor.

O capítulo 2 será dedicado aos modos retórico-discursivos que provocam a retração e a dissimulação do sujeito na obra. Dentre os procedimentos possíveis a ser estudados escolhemos quatro. Primeiramente, a fragmentação da linguagem, por ser um procedimento que desmonta e multiplica a voz do sujeito, o que faz com que uma possível leitura semântica aconteça considerando a espacialidade do texto, numa lógica correlacional e

não determinística, que deverá ser somada à alta potencialidade sonora e plástica dos signos. Neste sentido, serão estudados procedimentos estilísticos que constroem a fragmentariedade, como a colagem e a montagem, além do estudo de como esta fragmentariedade se relaciona com a produção ficcional do período, levando em conta a crise do sujeito e de sua representação, num tempo em que a imagem fixa do indivíduo e de sua totalidade histórica se desvanecem, as divisões entre nacional e estrangeiro se perdem e a realidade objetiva violenta exige mais que uma representação ficcional linear dos fatos.

O segundo momento estudado em que a imagem do sujeito se retrai está no estudo do processo paródico do livro, que tem na obra a potencialidade de assumir uma dupla função: posicionamento e dissimulação do sujeito. A paródia no capítulo 2 será abordada enquanto um processo que desmonta a unidade do sujeito, abrindo sua identidade em muitas vozes, isto é, abrindo a voz de Cartesius à penetração de diversos discursos sociais, populares, acadêmicos, culturais, numa algaravia de “eus” que se espalham pelo texto. Na seqüência, junto com este procedimento retórico de dissimulação do “eu” de Cartesius e de intervenção em sua voz pelos discursos agenciados, abordaremos o discurso da irracionalidade presente no livro, como contraposição à razão cartesiana. No livro, as razões para o desvario de Cartesius são o calor e a inadaptação da “razão ocidental” ao clima tropical, a erva alucinógena que a personagem fuma e carrega em seu cachimbo e as vozes intermitentes que invadem seus pensamentos, fazendo com que o narrado seja um misto entre o que a personagem “vive”, e o que pensar “viver”, já que tudo o que se passa pode ser fruto de uma artificialidade inaugurada pelas palavras e pela loucura tropical. Na cultura, este irracionalismo está relacionado a uma forma de crítica da razão técnica e instrumental da sociedade, e será relacionado ao universo da contracultura, donde Leminski trás informações que irão realizar a crítica do indivíduo em seu cotidiano pueril, bem como dos grandes valores éticos, estéticos, políticos e morais que fornecem base para este sujeito entregue à razão

ocidental. Junto com a reflexão do uso da erva alucinógena, como elemento da contracultura presente no livro, o estudo de como as temáticas do ilícito interferem no discurso desde a composição até a circulação, intensificando o processo de retração e dissimulação do sujeito, considerando o atrito desde tipo de discurso com a moralidade social e a política conservadora do regime ditatorial.

No capítulo 3, as ambivalências do sujeito indicarão um movimento contrário ao da retração, isto é, indicarão aspectos da linguagem que mantém de forma sub-reptícia a soberania do sujeito, em dois grandes momentos: a) quando, no exercício da metalinguagem, o discurso da persona pública Leminski coincide com o discurso do sujeito textual Cartesius, e aqui, como conseqüência, o processo paródico tende a se atenuar em prol da valorização da autoridade do discurso concretista presente no livro. O “discurso concretista”, neste sentido, considerando um plano de análise da ordem do discurso, ao contrário dos outros âmbitos discursivos é de certa forma preservado pela corrosão paródica. Noutra momento, a soberania do sujeito será abordada no processo de negatividade com que agencia os discursos sociais. Esta negatividade, enquanto crítica filosófica, moral, cultural e dos provérbios populares, irá, num movimento paradoxal, marcar e evidenciar a posição do sujeito textual, fazendo com que aconteça um jogo entre as opiniões da figura pública do poeta e o sujeito textual. Assim, dentre os aspectos possíveis, consideramos três discursos agenciados quanto à negatividade. Abordaremos, primeiramente, a relação de sobreposição e confronto entre a filosofia e a literatura, marcadamente nas relações em que a personagem Cartesius atravessa a filosofia de Descartes com seu pensamento paródico. Em seguida, focalizaremos, levando em conta um duplo movimento provocado pela paródia, não a possibilidade de dispersão da voz, abordada no capítulo 2, mas a visada corrosiva, crítica, que delimita a reunião da voz dispersa do sujeito numa posição de contraposição aos discursos agenciados, fazendo com que esta ação mantenha correlações com certa unidade crítica do discurso geral do texto, possibilitando o

movimento tensivo do sujeito entre sua soberania e sua dissimulação. Entre dissimulação e soberania, depreendemos uma lógica da ambivalência (contrária à razão cartesiana), em que os movimentos aparentemente contraditórios convivem dando movimento ao texto, e que só existe soberania à medida que o sujeito nega sua própria constituição e enquanto incorpora sua ambivalência.

Na última parte do capítulo a ação negativa incide sobre o discurso da história, recompondo-o rumo a uma “totalidade fragmentada”. Neste momento será possível considerar a relação de *Catatau* com as características do que Antonio Esteves (1998) chama de “novo romance histórico” brasileiro e latino-americano, já que o autor compreende o *Catatau* como um dos pioneiros no Brasil neste tipo de romance, que trata a história brasileira e elementos da identidade nacional a partir da radical fragmentação, sintonizando o livro com uma prática literária latino-americana.

No capítulo 4, que tem a configuração de aprofundamento de análise e síntese, serão abordadas as tensões do sujeito com atenção especial a três aspectos da obra, que intensificam seu caráter aparentemente contraditório, mas que na verdade convivem no interior da lógica ambivalente do *Catatau* e de seu momento estético e político.

Primeiramente nos deteremos no choque entre *o discurso e o exercício da autonomia do signo literário* e a *referencialidade* (fragmentada) a temas políticos, sociais e históricos, que compõe a obra quanto puxamos os fios temáticos dispostos na espacialidade da leitura. O segundo aspecto das tensões se refere ao choque entre o elogio da loucura, do desvario e o *discurso contra a “razão ocidental”*, que tem na figura de Descartes seu representante no livro, convivendo com o *cartesismo/racionalismo estético da linguagem*, que tem na figura da máquina uma articulação de sentido, isto é, num platô a verticalidade concretista dos signos, a redundância, os aspectos de racionalização da linguagem do

concretismo, noutro, a disponibilidade horizontal da linguagem, a verborragia, o uso do registro oral e elementos tropicalistas e contraculturais.

O terceiro aspecto das tensões abordadas reside no confronto entre o *caráter fragmentário e dispersivo da obra*, que simula a degradação de um mundo e da linguagem, e a *concepção formalista/oriental do literário*, que leva à defesa da unidade sígnica e essencialista do poético. Um poético, neste caso, imposto ao *Catatau* – um “romance-idéia” – como critério de valor e instauração de análise.

Destas tensões e ambivalências, portanto, o trabalho parte para a análise das dimensões ética, estética e política do *Catatau*, atentos à relação de produção subjetiva da obra, bem como da consciência histórica presente no contexto do livro, que tem como horizonte os impasses do modernismo e a exaustão do projeto das vanguardas, a problemática que a técnica e as novas tecnologias impuseram às transformações da arte e os aspectos políticos implicados na esfera repressiva que contextualiza o livro. Também como pano de fundo das ambivalências a crise do sujeito moderno e de suas verdades seguras nos anos 60 e 70, a necessidade de resposta para a exaustão de projetos literários - ainda que na ausência de projetos coletivos -, a crítica do esgotamento de uma razão instrumental e cartesiana presente nos modos de produção e subjetivação majoritários. O estudo, então, parte para a análise da produção subjetiva criada no livro, em contraponto à produção subjetiva social, de forma a compreender na relação as gestualizações políticas da escrita do livro.

Finalizando, o destaque de traços da obra - realizada por uma leitura correlativa e espacial do texto - de onde se pode extrair da fragmentariedade os fios discursivos em torno de um agenciamento semântico, destacando os elementos diretamente referenciais ao momento político repressivo da ditadura militar iniciada em 1964, como exemplo de que além da autonomia do signo - evidentemente uma forte característica da produção textual da obra –

há no livro o apanhar dos fluxos nervosos que constituem as contradições inerentes ao seu tempo de produção.

A pesquisa, portanto, pretende evidenciar na análise estético-política do *Catatau* uma outra face da obra, retirando-a da linha narcísica que a circunscreve na metalinguagem e na experiência esgotada do concretismo e a entendendo como um texto em que há o trânsito de questões importantes para o sujeito de seu tempo. Com efeito, esta abordagem da obra fora dos limites da concepção formalista, pretende entender que o *Catatau* não é uma obra isolada no contexto da produção literária de Leminski, como se houvesse uma primeira parte concretista do autor – o *Catatau* – e, posteriormente, uma poética livre. Pelo contrário, o estudo salienta que ali já estão em gestação as linhas reflexivas básicas que o poeta iria desenvolver posteriormente em sua poética, como a poesia de pensamento, o trocadilho de idéias, as “sacadas” poético-existenciais, o jogo com a oralidade, com as gírias de sua geração, elementos culturais e lingüísticos da contracultura e, notadamente, a exploração das aporias, paradoxos e ambivalências constantes do sujeito e da poesia do autor de *Caprichos e Relaxos*. Aporias em movimento que já se anunciavam no *Catatau* nas tensões de Cartesius, que se textualiza e inaugura na linguagem um mundo entre a luneta e o cachimbo.

CAPÍTULO 1

FORTUNA CRÍTICA: DA LEITURA FORMALISTA À ABERTURA POLÍTICA

Em 1975, na livraria Guignome, Curitiba, foi lançado *Catatau*. Paulo Leminski escrevera o livro durante os nove anos anteriores. Em seu lançamento, boa parte da intelectualidade curitibana estava presente, além de alguns poetas-chave da geração. Leminski estava “anos 70”. Cabelo e barbas cumpridos, grandes óculos intelectuais, cercado da juventude que o via agitar culturalmente a cidade. Vestia-se para o frio costumeiro da capital paranaense, cidade que viu seu livro, em fragmentos cada vez mais volumosos, ser carregado por suas ruas, bares e bairros, sempre no fio de exaltadas conversas sobre a arte, a poesia, a política dos anos de chumbo e o mundo na virada dos anos 60.

Antes do lançamento, alguns elementos do livro organizados em forma de conto já haviam sido publicados no Rio de Janeiro, na edição de novembro de 1969 do *Jornal do Escritor*, com o nome de *Descartes com lentes*¹. Ali havia sido lançada a idéia-matriz do livro. Procedimentos e temas do conto se desdobrariam no *Catatau*, agenciando elementos estilísticos muito próximos da vanguarda concretista, ainda que a grande novidade do texto estivesse em seu hibridismo estético, que fazia a ora transitar por variados caminhos e questionamentos da poesia no período.

O livro é composto de um texto dado pela oscilação entre seu projeto, que construiria um discurso da recepção da obra, e uma realidade textual que tanto mais se abre quanto atravessa os modelos de interpretação históricos. Hoje, marcadas as linhas mestras que se desataram após a vanguarda modernista, podemos pensar de que forma Leminski

¹ LEMINSKI, Paulo. *Descartes com lentes*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

mobilizou a tradição modernista em favor de seu projeto poético, marcado por extensos embates críticos em torno à função da literatura, além da latente preocupação comunicativa.

Atrás do discurso febril do poeta, eivado de elogios à materialidade do signo, há muito mais. Apesar do discurso em defesa da forma, podemos notar em sua obra a presença das tensões poéticas e políticas de seu presente, ora em procedimentos que dialogavam com a crise do verso, ora a partir da introdução de temáticas caras à poesia da época, como o vínculo entre literatura e realidade social, a comunicação entre poeta e público e o esteticismo. Como pano de fundo do projeto de Leminski o desafio da literatura perante as invenções tecnológicas, postas em curso pela modernização conservadora global e capitaneadas no Brasil pela ditadura militar, bem como um projeto que o escritor pretendia resolver, em seu vôo singular, sobre a questão participativa, através da elaboração de uma “nova literatura”, advinda da progressiva auto-reflexão do fazer poético.

Lida hoje, perguntaríamos qual a real dimensão da obra, avaliadas as ressonâncias de sua leitura pela historiografia literária, bem como a própria manifestação textual do *Catatau*, considerando a retrospectiva das experiências de vanguarda. Para muitos observadores a experiência textual do *Catatau* é acentuadamente datada, esgotada e não trouxe em seu tempo nada de novo para a reflexão poética no Brasil. Para outros, o grau de experimentalismo do livro, ainda que limitado por um movimento circular em seus procedimentos estilísticos, ao deixar em aberto uma estética definida, também teria aberto para a literatura posterior uma gama de práticas textuais e leituras que contribuiriam para a renovação da prosa e do pensamento poético no Brasil nos últimos trinta anos. Seria preciso ponderar sobre os excessos das duas posições, pois nem consideramos o texto esgotado, resolvido pela crítica e pelos poetas, tampouco sua revolução lingüística pode ser considerada original ou genial, embora extremamente criativa, inteligente e contributiva. O que se passa, entretanto, é que estas potencialidades da obra são marcadas por uma irregularidade quanto ao

comportamento da linguagem, que ora realiza um projeto experimental realmente instigante, ora progride através de soluções fáceis e repetitivas. Não devemos deixar que a irregularidade amortença os efeitos criativos do texto, tampouco deixar a criatividade da obra esconder o uso de longos exercícios literários já na época cansados ou desnecessários.

O que se pode apreender, entretanto, após um longo exercício de pesquisa e leitura sobre o livro, é que, a despeito da aparente repetição da linguagem e do cansaço da leitura, o *Catatau* dificilmente admite uma leitura superficial, pois seus códigos internos de leitura dificilmente são estabelecidos sem uma relação intensa e duradoura com sua linguagem, ficando na dependência da memória do leitor, das associações de sentido que movimentam a obra, do reconhecimento dos referências impostos pelas ambigüidades e de releituras que vão apanhando no caos da linguagem os motivos que se tornam freqüentes, e se transformam no conjunto como articuladores da produção de sentido.

Em todo caso podemos notar o esforço do escritor em retirar da tradição um projeto inovador que respondesse aos impasses político-estéticos de seu tempo. Sabemos que Leminski, no uso muitos elementos, prolonga os procedimentos da vanguarda concretista; noutro pólo também notamos que o texto faz conviver esta tradição com outros registros e níveis discursivos, dialogando inclusive com outras propostas estéticas (como o tropicalismo e a literatura marginal). Temos aí um convívio de registros que elaboram um texto híbrido, instável e projetado para construir uma arquitetura toda emaranhada de fios discursivos que se interpõe. Deste convívio o escritor tentaria tirar um *plus*, projetando no experimentalismo uma possível saída para a superação de questões éticas, estéticas e políticas colocadas por seu horizonte de discussão poética.

Da forma como foi publicada a obra, poderíamos pensar que os códigos relativamente fechados a uma comunicação mais ampla indicam que o leitor ideal da obra teria sido o próprio Leminski, mas devemos ponderar sobre esta situação. Leminski escreve o

livro para si, como escritor e como indivíduo, tendo como horizonte a superação de sua atualidade; também escreve o livro para inscrevê-lo na historiografia literária como um marco progressivo na pesquisa estética da experiência literária brasileira; escreve para os concretistas e, sobretudo, cria o *Catatau* para que o caráter experimental do texto e a abertura da obra dada pelo tempo possam trazer outras leituras que remontem o caráter fragmentário do livro em novas possibilidades, assim contribuindo para o debate da produção poética. Se Leminski teve sucesso ou não, isto é tema de um amplo debate ainda atual sobre a real contribuição da obra do escritor de *Caprichos e Relaxos* à literatura brasileira. Não pretendemos esgotar esta discussão, muito menos encontrar a “verdadeira” chave do texto, que traria uma eventual leitura correta da obra, já que isto seria uma restrição ao próprio caráter da pesquisa. Mas consideramos relevante compreender que destas outras leituras possíveis – leituras que antes re-fragmentarizam o texto que procuram nele uma unidade - surge uma obra como um fluxo de questões estéticas, históricas e políticas importantes, considerando o momento vivido pela literatura brasileira nos anos sessenta e setenta; bem como um fluxo que tentou apontar saídas para a literatura em seu tempo, sendo trânsito para o surgimento de uma posteridade literária, que hoje denominamos contemporaneidade.

Na atualidade, o *Catatau* circula pela internet em fragmentos², é usado e “abusado” em suas expressões, como máximas, epígrafes, pseudo-ditados, recortado segundo as comparações mais diversas e tratado como um texto “infinito” de recursos e pesquisas. Comunidades no Orkut³ sobre o livro proliferam o texto e talvez, neste sentido, uma grande leitura aconteça no livro, não considerado em sua unidade material – o livro – mas pelo viés de uma ampla textualidade que tanto mais se amplia quanto mais se recorta a leitura e se

² É possível encontrar sites que publicam diariamente páginas do *Catatau* submetidas aos mais diversos comentários, avaliações e que são reutilizadas livremente por internautas em seus textos pessoais. Cf. <http://inforum.insite.com.br/pauloleminski/766737.html> (Acesso em 15 de maio 2007), como exemplo.

³ A comunidade virtual sobre o livro assim trás o objetivo de sua ação: “Uma comunidade disposta a se debruçar sobre esse “objeto estranho”, essa incógnita que é o *Catatau*. Querendo descobrir possíveis novas leituras e analisar a abrangência da obra”. Cf. <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=977239>. Acesso em 15 de maio de 2007.

alteram seus suportes. O livro, composto em 1975, pressupunha uma aposta na tecnologia como renovadora da arte, enquanto constatava o enlace nada feliz da técnica com a coerção regressiva dos modos de subjetivação, mais ainda assim lançava o texto numa aventura histórica dos olhares e das múltiplas leituras, e ao compor um texto com desenho rizomático, talvez anunciasse seu uso nos rizomas virtuais da rede mundial de computadores.

Considerando o hibridismo do texto, podemos perguntar se estaríamos diante de um projeto de prosa ou poesia. Sem centralizar a pesquisa nesta questão, primeiramente diríamos que não é necessário enquadrar o texto num gênero literário específico, já que qualquer gênero é consolidado por uma prática discursiva e convenções valorativas, mas também possuem existência marcadamente histórica e transitória. Seria mais interessante compreender como Leminski mobiliza elementos discursivos dos gêneros literários consolidados pela tradição, de modo a colocá-los a serviço de uma dinâmica experimental. O livro tem o desenho de um romance, mas com linguagem e recursos “poéticos”, e se constrói entre “novidades reiteradas”, como fossem diferenças tornadas repetições; do romance o texto retira elementos de coesão, mas da poeticidade dos procedimentos desmonta os elementos da prosa em ilhas lingüísticas, que transferem os múltiplos momentos da narrativa para o grande espaço do instante textual.

Esta experiência textual pode ser entendida à luz dos romances experimentais de vanguarda, com a observação que seu acontecimento histórico é singular – um lance de dados – fator que somado ao seu inacabamento funcional faz a obra apresentar-se como negação da idéia de pertencimento a um gênero específico, descrito pela historiografia literária. Leminski chamou o texto de “romance-idéia”, nome que de certa forma abarca alguns elementos constitutivos da obra, pois a fabulação presente na obra indica um projeto de prosa, enquanto a espacialidade desta fabulação, sobrepõe a sucessão temporal num “grande” instante que comporta os fatos em simultaneidade, como no poema. Na comparação com a prosa

tradicional notamos que não há um uso ficcional da voz, mas sim o fato de o sujeito textual assumir posições, ainda que para desfazer-se nelas.

Uma “idéia” (de “romance-idéia”) que se constitui como sentido entre a referencialidade, como apetência mimética, e a pura materialidade da linguagem. De uma narrativa de fundo histórico e filosófico o texto volta-se para si mesmo, chegando a dissolver qualquer pretensão semântica, para logo em seguida realizar um movimento contrário, e assim sucessivamente, em que referência e autonomia se alternam no que poderíamos chamar de “atemporalidade histórica”, ou seja, uma narrativa sem tempo interno, mas que aponta para personagens e situações históricas certamente descritas sem a regularidade sucessiva dos fatos. Cartesius parece ter uma sugestão para a relação prosa/poesia: “na horizontal, penso um pensamento vertical” (2004, p.214).

O livro parte de uma hipótese histórica, vinda ao poeta em 1966 enquanto ministrava aula de história num cursinho pré-vestibular em Curitiba; uma livre associação ficcional que Leminski utilizaria como ponto cruzamento de variadas questões estéticas e políticas. A hipótese é a de que o filósofo René Descartes teria vindo ao Brasil junto com Maurício de Nassau (1604 – 1679) no período da invasão holandesa em Recife e Olinda. Trata-se de uma fabulação evidentemente forçosa, mas que, no entanto, pareceu ao poeta historicamente possível, já que Descartes, aparentemente, estava servindo à Nassau na Holanda no séc. XVII. Contudo, sabemos que a associação livre teria partido de um equívoco histórico do poeta, pois Descartes servira ao exército de outro Maurício de Nassau (1567 – 1625), e não o que veio ao Brasil. O ponto de partida estava dado e a alegoria literária histórico-filosófica entreaberta suas possibilidades.

O texto, apesar da relação histórica com o Séc. XVII e da metaforização deste tempo histórico para o tempo de escrita do livro (anos 60 e 70, Séc. XX), é uma narrativa de não-ação. Não há indicações de duração, sucessão ou direção que impliquem uma mudança

estrutural da narrativa, pois não há fatos ou peripécias que marquem a temporalidade da obra. Antes poderíamos falar de uma espacialidade textual, em que os discursos aparecem parodiados pela voz de Cartesius, entremeados pela voz de Occam, e que são marcados por um solilóquio que jorra efusões subjetivas eivadas de um eruditismo macarrônico, construindo através de um atípico discurso indireto-livre e de estratégias discursivas típicas da poética. Neste sentido, podemos falar que em relação ao tempo, *Catatau* estaria mais próximo da poesia, que cria sua própria temporalidade no processo de leitura, já que o plano verbal e o ato de narrar no livro se confundem no texto. Por outro lado, e ao mesmo tempo, a espacialidade dos “fatos” narrados faz aparecer personagens, lugares, indicações históricas, ocorrências subjetivas derivadas de estímulos externos aos personagens, o que divide em categorias o texto ao ponto de não se poder mais falar em um projeto estritamente poético, no sentido compreendido pela tradição literária.

Poderíamos dizer a partir daí que o *Catatau* em alguns níveis acompanha o desenvolvimento de certas obras da prosa experimental contemporânea, enfatizando a instância da enunciação, que passa a concorrer nestas narrativas com os acontecimentos ou fatos temporais sucessivos. No *Catatau* os temas, episódios, ou algo que possa delinear a singularidade de um evento se desvanecem em centros semânticos móveis que se interpenetram.

Quase a totalidade do texto é encaminhada pela narração de Cartesius, personagem que carrega uma luneta numa das mãos e na outra um cachimbo. A luneta figura a razão, a clareza do pensador cartesiano e sua determinação metodológica e mecanicista em dar um sentido sistemático ao Universo; noutra mão um cachimbo com uma erva alucinógena, que no livro aparece como “tabaqueação dos toupinambaoult” e que figura toda uma degradação da razão européia, cartesiana e civilizatória nos trópicos. Cartesius passa todo o texto nos jardins de Nassau, maravilhado, estupefato, ansioso e quase alucinado com os bichos, plantas, a

língua e a linguagem local, o calor tropical e a erva que fuma, à espera de uma resposta de sua condição inebriada e aguardando Artyschewsky, personagem que lhe daria a resposta final de suas dúvidas. A personagem, como o Quixote, tem sua voz contaminada pelas línguas mais diversas, fazendo com que seu pensamento excessivo o leve ao delírio. Talvez sofra do mal da “bibliopatologia” (2004, p.169), como sugere.

Artyschewsky é baseado na figura histórica do coronel holandês Kristovf d’Artischau Arciszewski, mercenário pago pelos holandeses durante o conflito no Brasil. Artyschewsky, entretanto, o respondedor tão esperado dos enigmas no texto, acaba chegando na última linha do livro, e chega bêbado, nada respondendo, dando a impressão de que o texto é um processo sem resposta, um campo aberto de possibilidades sem trégua de sentido. Trata-se de uma analogia com o trabalho e a expectativa frustrada do leitor, à espera de uma semântica e de índices de plausibilidade, estes retoricamente negados, ainda que, como veremos, presentes.

Cartesius, como personagem, ao invés de atos, tem sua “ação” modalizada por uma potencialidade não realizada, uma espera tensa por um acontecimento que retira a personagem e a narrativa da progressão por assim dizer diegética. O intenso solilóquio coloca a personagem num plano discursivo em que os episódios são os pensamentos, isto é, idéias da personagem se combinam com textos da cultura, de modo que a “trama” se constrói entre apontamentos referenciais e o plano metalingüístico.

Outra “personagem” é Occam (Leminski explora a sonoridade em Ogum, Oxum, Egum, Ogan), que o poeta chama de verdadeiro protagonista do texto, já que se trata não de uma personagem que dialoga no sentido tradicional da narrativa, mas de um “mostro semiótico”, ou seja, uma presença textual que acarreta procedimentos de linguagem que intensificam as transformações sintáticas, semânticas e lexicais no texto. Occam também possui seu correspondente histórico. Trata-se de Guilherme de Ockham, pensador e padre

inglês do séc. XIII, que se insurgiu contra o pensamento da Igreja por não aceitar a idéia das essências ou dos universais, o que dá bem a medida da associação histórica, já que é justamente a pressão destes essenciais o que parece incomodar Cartesius em todo o texto.

O livro ainda trás aparições de outros personagens, todos eles espécies de caricaturas de alguma figura histórica, como Ovídio, Virgílio, Homero, São Mateus e, com acentuada importância para a figuração na obra as aparições de Zenão de Eléia.

Na História, Zenão é filósofo pré-socrático considerado o criador da dialética, discípulo de Parmênides, e que defendeu o ser uno, contínuo e indivisível, contra o ser divisível, descontínuo e múltiplo dos pitagóricos. São famosos seus paradoxos, como o do movimento, encenado pelas figuras de Aquiles e a tartaruga. O argumento do filósofo é de que Aquiles nunca alcança a tartaruga, pois entre eles há um intervalo, que poderia ser subdividido infinitamente, e cada divisão, por sua vez, ser infinitamente desmedida em novas subdivisões. Assim, percorrendo os intervalos infinitos Aquiles nunca chegaria a alcançar a tartaruga. Não haveria, pois, movimento, e sim repouso. Esta relação é utilizada por Leminski para abordar a constituição do *Catatau*, que em seu caráter metalingüístico “repousaria” sobre si mesma enquanto obra autônoma e destacada da realidade, pois sua intransitividade seria infinita, porém “imóvel”, ou redundante, na expressão do poeta.

Nos trópicos, portanto, Renatus Cartesius - o duplo de Descartes - e seu cartesianismo entrariam em colapso em meio à selva de mil línguas. Há uma alusão de que, desta forma, o cartesianismo seria insuficiente para abarcar a novidade do novo mundo, justificando, portanto, a ineficiência da empreitada holandesa no Brasil, bem como a insuficiência da razão ocidental calcada na lógica sintática do cotidiano pueril em que se encontraria a linguagem em seu estado “não poético”.

O projeto de Leminski no *Catatau* teria sido o de criar no livro uma linguagem - ela mesma - que superasse as operações cartesianas de linguagem em que está embasada

nossa razão cotidiana, o que justificaria a dificuldade de leitura do livro, já que é a partir de tal lógica pueril que nós, leitores, estaríamos dispostos na leitura do livro.

O fato é que estamos tratando de um texto em que achados poéticos instigantes, distraidamente vibrantes na “floresta de signos” do livro, ainda permanecem praticamente distante do debate sobre a poesia brasileira. Talvez sua recepção tenha alcançado o próprio projeto do livro, que era causar impacto ainda que se retirando do foco das atenções, isto é, causar impacto pela ausência, pela força negativa de uma necessidade ainda ausente, o que revela a complexa relação entre as forças políticas e estéticas presentes na obra de Leminski.

O que o trabalho primeiramente propõe é investigar a situação e o projeto de Leminski, identificando, para tanto, o discurso do próprio poeta como construtor de uma recepção do livro. Quem era Leminski, escritor de *Catatau*? Qual o horizonte de suas expectativas teóricas e o que restou destas realmente na obra quando hoje ultrapassamos seu projeto de fundação? É o que veremos adiante.

1.1. As concepções poéticas e teóricas de Leminski

Leminski escreveu o *Catatau* entre seus 24 e 31 anos, na consonância com sua formação intelectual, que desde cedo levou o jovem ao interesse pelas questões do pensamento, da cultura e da história universal. De estudante no Mosteiro de São Bento, aos 12 anos na cidade de São Paulo, a pensador autodidata da cultura e da arte, o poeta participa ativamente da experiência social de sua comunidade.

Primeiramente, separar projeto e fato é a nossa primeira tarefa, bem como metodologicamente não diluir um contexto genérico de forças históricas na singularidade da produção do livro. Para compreender primeiramente a construção de *Catatau*, portanto, o que aqui se pretende é investigar a “mundaneidade do seu mundo”, como propõe João Adolfo

Hansen (2005) para o estudo histórico da produção poética, que ainda propõe na investigação do objeto literário entender “a estrutura temporal constitutiva da sua existência histórica como homem e como poeta, ou seja, a presença do seu presente” (HANSEN, 2005, p.159), o que pensamos ser uma posição teórica que preserva o objeto de sua generalidade histórica e conceitual. É um passo inicial de análise, pois este estudo irá comparar tal mundaneidade com as defesas teóricas de Leminski, realçando a diferença entre uma concepção teórica e a travessia não programada do mundo na experiência subjetiva e material da escrita do poeta.

Um dos aspectos mais instigantes da obra do poeta, aliás, é sua formação, mista entre a erudição e a cultura jovem das ruas. De formação clássica aos movimentos culturais libertários que agitaram os anos 60/70, Leminski inicialmente se detém na simpatia atenta das manifestações teóricas do movimento concretista, que já desde o final dos anos 50 marcavam presença na capital paulista.

Em 1963, crucial para sua formação, foi a participação na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte. Ali estavam figuras fundamentais da crítica e da poesia da época, entre eles Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ali se iniciava um diálogo pessoal e poético muito fértil entre Leminski e os poetas paulistas. Junto com os amigos poetas, Leminski ganhava também uma herança: a linhagem de autores considerados fundadores de uma “tradição sincrônica” de excelência na literatura. Poetas e escritores que, segundo a concepção concretista, perfaziam as verdadeiras revoluções estéticas da arte em cada momento histórico.

Certo número de análises tem tratado Leminski como emblema de uma geração, ou como herdeiro legítimo dos concretistas ou como o verdadeiro poeta marginal presente nos textos e nas ruas e como um homem que viveu seu poema e colocou o corpo na revolução; ou, ainda, ressaltado seus paradoxos, designando-o como um erudito descontraído ou, na feliz expressão de Leila Perrone-Moisés: “Leminski era transcultural: polonês, caboclo e

"japonês", malandro e samurai, provinciano e internacional. Jogava na várzea e falava latim" (PERRONE-MOISÉS, 1999, pp.99-100). No *Catatau*, interessante notar, estas tensões seriam notadas na mescla entre registros lingüísticos eruditos e ao mesmo tempo da fala popular, das gírias, dos provérbios e das falas de "baixo calão" das ruas.

De fato seu universo de referências era eclético, e sua atuação social o levou a se tornar um agitador cultural, polemista poético, conferencista, publicitário, lutador de judô, tendo sido chamado por Haroldo de Campos de "polilíngue paroquiano cósmico" ou caboclo polaco-paranaense". Isto não quer dizer que sua figura e sua produção possam ser consideradas como representativas de uma "geração" ou ainda de uma vertente estética acabada. Tampouco podemos dizer que sua poesia seja resultado direto das pressões diretas exercidas pela força da materialidade histórica. Antes, e com sensibilidade rara, o poeta soube se desvencilhar de propostas estéticas acabadas, mantendo uma relação de diálogo crítico com movimentos como o do concretismo, a poesia marginal, o tropicalismo ou ainda o puro construtivismo formal.

Na década de 60, quando começa a escrever e pensar a literatura, a influência direta de Leminski eram os concretos. No entanto, o cruzamento com a vida literária de seu tempo também lhe rendeu contato os mais variados, que o fez pouco a pouco ir se distanciando criticamente, assim como os próprios concretos, da radicalidade do discurso-base no momento de formação-afirmação do movimento. Daí seu concretismo combativo e formalista, indicador fundamental de suas concepções teóricas gerais, somado ao ambiente estético-cultural dos anos 60/70, ter dado passagem ao coloquialismo jovial da fala, às gírias sonoras e aos trocadilhos que deixaram o popular invadir a erudição de sua obra. Assim, teve uma formação "apaixonadamente clássica", embora auto-ditada, mas que, todavia, vivenciou intelectualmente toda a atmosfera jovial de seu tempo, como o rock'n'roll que chegava como estética de atitude libertária. Sua expressão artística e pessoal esteve sempre marcada por

ambivalências, emblematizadas pelo concorrido *Caprichos e Relaxos* (LEMINSKI, 1987), uma espécie de marca estético-existencial que o escritor alimentaria desde o *Catatau*, figurando Cartesius entre os “opostos” luneta e cachimbo. Assim, era considerado e se considerava um *hippie*, um condição cultural e existencial, como sabemos, ligada à liberdade comportamental e sexual, à contestação dos valores e do modo de vida do capitalismo ocidental, à fuga dos vínculos tecnológicos e materiais da vida urbana e à tentativa de uma experiência mais natural e objetiva com a vida. Entretanto seu *hippismo* atípico para os padrões do movimento admitia pessoalmente a consolidação de um relacionamento duradouro com Alice Ruiz, o elogio da tecnologia e da mídia como componentes de uma atitude revolucionária, a vivência urbana ligada aos meandros intelectualizados de sua comunidade e a convivência cada vez maior com o desregramento corporal.

Seu universo de forças ainda contava com a leitura atenta dos modernistas de 22, do relacionamento diverso que ia desde a música de Cartola à literatura de Samuel Beckett; de James Joyce às preocupações com o videotexto. O problema estético para o poeta não se colocou de modo diferente, considerando a relação entre literatura e sociedade, ou seja, cultuou a mais interna materialidade do signo, mas também lia e admirava as obras dos pensadores políticos da esquerda, como Karl Marx e Leon Trótsky, de quem foi biógrafo. No datiloscrito da obra, como registra a pesquisa da edição de 2004 do *Catatau*, algumas referências encontradas indicam o que integrava o universo imagético do autor:

[...] *Gargantua*, de Rabelais; *La tentation de Saint Antoine*, de Flaubert, *En attendant Godot*, de Beckett; *Also Sprache Zaratustra*, de Nietzsche; *Blow up*, de Antonioni; *Rear window*, de Hitchcock; *Robison Crusoe*, de Daniel Defoe; *Sallambô*, de Flaubert; *Finnegans Wake*, de Joyce; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Galáxias*, de Haroldo de Campos; *Viagem em volta de meu quarto*, de Xavier de Maistre (LEMINSKI, 2004, p.315)

Voltando a atenção para a influência concretista, rememoremos os fatos. O movimento em torno de uma poesia material, que ressaltava as qualidades físicas (visuais, sonoras, espaciais, etc.) da poesia concreta, começa a se consolidar em 1952, com o surgimento do grupo Noigrandes, tendo como seus membros principais Haroldo e Augusto de Campos, além de Décio Pignatari. Em 1958, publicam o *Plano piloto para a poesia concreta*; entre 1962-1964, a *Revista de arte de Vanguarda* e, em 1965, *Teoria da poesia concreta - Textos críticos e manifestos*, onde sistematizam suas propostas. De 1962 em diante, começam a ser publicados os poemas do grupo, além da produção crítica sobre autores considerados relevantes segundo os critérios de vanguarda por eles estabelecidos. Vejamos algumas propostas:

[...] a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia [...] o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofisicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D., 1958)

A materialidade do signo, então, neste momento inicial do movimento era considerada o fundamento último da arte, na acepção do verbicovisual, algo como o “poético em si”, que deveria tender a um jogo sensível entre o conceito e a abstração, sobretudo na pesquisa interna das estruturas básicas da língua. O grande mito de vanguarda começaria a ser criado pelo grupo na perspectiva de que a verdadeira revolução partiria sempre da forma, o que em algumas produções mais contundentes levaria à *tentativa* de apagamento por completo do significado e do referencial.

Seria preciso observar que as questões concretistas eram animadas pelo ambiente construtivista da arte, mas que, sobretudo, no horizonte das inovações técnicas e comunicativas da sociedade, buscavam uma solução mais eficiente para o divórcio entre poesia e público. Segundo Paulo Franchetti, a pretensão inicial do grupo era:

[...] fazer coincidir a necessidade da evolução “culturmofológica” com as necessidades do mundo moderno, marcado pela técnica e dominado pelos meios de comunicação de massa. Isto é, fazer com que uma poesia elaborada a partir do pólo maior da negatividade, da recusa do leitor, como a poesia de Mallarmé, e articulada a partir do exemplo do artesanato joyciano, seja também um caminho para a positiva integração do poema no mundo industrial. Ou ainda: fazer com que a poesia que se reclama a origem mais erudita seja simultaneamente a poesia mais adequada à comunicação imediata com o leitor leigo e despreparado culturalmente. (FRANCHETTI, 2007)

As idéias eram complexas e a força produtiva do grupo alinhava uma vasta observação da cultura mundial, esforço crítico poucas vezes observado em grupos atuantes na pesquisa estética no Brasil. As fontes, neste sentido, eram vastas e determinavam um cânone, uma linhagem elaborada por uma leitura sincrônica entre escritores, pintores, arquitetos, poetas, pensadores das mais variadas épocas e lugares. Vejamos uma observação de Haroldo de Campos que bem traduz a lógica do processo:

O Construtivismo brasileiro tem suas raízes na década de 1950. De fato, em 1949 se situam as primeiras atividades de artistas com Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais; criação do Art Club de São Paulo, dedicado ao experimentalismo), bem como os experimentos iniciais de Abraham Palatnick com a luz e a cor; de Mary Vieira com volumes; de Geraldo de Barros com “fotoformas”. Como precursoras dessa tendência se poderiam citar, nos anos 20, as estruturas neocubistas de Tarcila do Amaral (1886-1973), animadas por um “colorismo” voluntariamente ingênuo, “caipira” [...] Quanto ao neoconcretismo em poesia, foi tendência de curta duração, que deixou magro saldo. Gullar, convertendo-se a uma linha populista de imposição neojdanovista, partiu já em 1962 para o malogro equivocado do Violão de Rua, tornando-se porta-voz das

teses dogmáticas do CPC (Centro Popular de Cultura). Na ocasião os poetas concretos de São Paulo, alinhados ideologicamente à esquerda, porém anti-stalinistas, anti- "realismo socialista", reclamavam-se, por sua vez, de Maiakóvski ("sem forma revolucionária, não há arte revolucionária", "a novidade, novidade do material e do procedimento, é indispensável a toda obra poética") (CAMPOS, 2006)

Afora as considerações menos efusivas e mais panorâmicas, como a que lemos num Haroldo relatando serenamente os manifestos do passado, o discurso de fundação do grupo era bem mais “virulento”, senão enfático e desafiador, com o tom bélico próprio dos manifestos de fundação estéticos. Para o mesmo Haroldo de Campos, a poesia concreta naquele tempo procedia à revisão de nosso passado literário, estabelecia contato com as revoluções de 22 – amortecidas pelos floreios de uma “contra-reforma convencionalizante” –, enfrentava a questão participativa, pensava o nacional em dimensão crítica, estando ainda ligada ao que de melhor se produzia em tecnologia de linguagem. Era um projeto que verdadeiramente alimentava o desejo de redimir o mundo e passar a vida a limpo.

Leminski, como atento observador do grupo, inicialmente assume de modo integral as propostas concretistas, e mesmo muito depois, nos anos 80, quando sua literatura, em termos efetivos, distanciava-se cada vez mais do projeto concretista, ainda professava em seus artigos boa parte do horizonte teórico concretista em seus textos críticos sobre arte. É de se ressaltar, nesse sentido, a proximidade e a audição do grupo. Numa carta a Régis Bonvicino, datada de 1975, Leminski rememora as origens de sua formação:

[...] mostrei meus poemas discursivos verbais a ele
e o décio
com certo dedo
apontou o provincianismo em que eu estava caindo
aproveitei a oportunidade para ter uma crise
bebi horrores
entrei em pânico
mandei gente à merda em público
dei vexame na conferência do décio
mas corriji a trajetória
e voltei disposto a produzir o mais radical que eu pudesse [...]

(BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.33) ⁴

O documento apenas indica o que viria a acontecer no discurso crítico do poeta. Antes, durante e depois da publicação de *Catatau*, Leminski viria em muitos momentos a confirmar *em seu discurso crítico*, é bom frisar, as propostas dos concretistas, adotando o discurso da forma como limite inicial de sua produção.

O que notamos efetivamente é que a propensão comunicativa da trajetória de Leminski percorre alguns momentos diferentes. O desejo de participação política de Leminski sempre este ligado à preocupação com a forma, enquanto instância a ser trabalhada para viabilizar a comunicação. Primeiramente no *Catatau* esta comunicação é estrategicamente rompida, embora os elementos referenciais estejam dissimulados. Na obra os pontos mais próximos de uma ampla leitura são os elementos da oralidade, a prosódia popular, os provérbios, as gírias, etc. Posteriormente à obra, o poeta investiria na visualidade e na linguagem publicitária, que é somada aos procedimentos poéticos. Após esta transição temos uma poesia de pensamento, não raro tomando dicções das falas jovens, das ruas, para elaborar “sacadas” poético-existencias, metalingüísticas, e com um humor auto-corrosivo.

Mas a crítica da discursividade no *Catatau* ainda seria associada à abolição do tema, e como conseqüência fornecia toda uma justificativa teórica para a recusa temática, considerada “populista”. Neste sentido, Leminski, como os concretos na década de 60, pensando a questão participativa assumiria em seus projetos a máxima de Maiakóvsky: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

O que se percebe, saindo do eixo polêmico já hoje datado, é que há uma distância entre um discurso-manifesto, bélico por natureza fundante, e uma prática textual muita mais produtiva que seu enlace conceitual. Luis Costa Lima (2004) propõe uma reflexão sobre o

⁴ Foi respeitada a disposição gráfica da carta, já que a publicação traz o texto em formato fac-símile, ressaltando a dimensão espacial que se dispunha na correspondência entre Leminski e Régis Bonvicino, aproximada à maneira poética da comunicação.

fato. Na verdade, para o autor, a pressão exercida pelo golpe de 64 em seus anos mais repressivos teria influenciado o discurso concretista em dois momentos: no caráter estridente da instauração crítica e no “recuo” do movimento/discurso em relação a uma participação política. No primeiro caso, o manifesto compulsivo impedia a dispersão das propostas no interior do jogo das forças repressivas; no segundo caso, Costa Lima admite mesmo que tais forças repressivas realizaram de fato um processo de fragmentação no movimento, impedindo a discussão sobre a questão participante:

Sem que atinassem em que medida o golpe afetaria sua capacidade de articulação ou mesmo de sobrevivência, parecia prudente reunir o material disperso e apresentá-lo de modo uno para os interessados. [...] Pergunto-me mesmo se não foi decisivo para o recuo do movimento. Cada vez mais, seus membros desenvolverão suas carreiras literárias em separado; cada vez menos, falar-se-á em movimento [...] Havemos de concordar que, posta nestes termos, a questão era demasiado prematura e que o contexto político dificultava sua compreensão e circulação. (LIMA, 2004, p.99)

Antes de ser um modo definitivo que conclui procedimentos poéticos restritos, o discurso crítico do poeta – marcadamente negativo quanto a uma atitude mais diretamente engajada –, será marcado pela pressão de dois fatores fundamentais: a) a proximidade pessoal e teórica com os poetas concretos e o concretismo, observando sua adesão nos textos críticos, no uso de porções da estratégia de linguagem concreta e no âmbito metalingüístico de sua obra; b) a execução de uma estratégia retórica que dissimulava o projeto justamente pelo diálogo desigual com a política repressiva da censura, plasmada não só na experiência individual do poeta, mas também em grande parte da produção material e subjetiva característica da época.

Na medida em que o grupo concretista era considerado por Leminski a vanguarda nacional das vanguardas artísticas mundiais, a proximidade com o grupo não só trouxe ao poeta procedimentos literários, mas agendou uma pauta de questões a serem resolvidas (e que

Leminski tentaria resolver no *Catatau*), entre elas, a superação da separação entre autor e público, a questão formal da superação progressiva da prática poética e um desenlace para a questão participante, de modo mais efetivo do que fora para os concretistas.

Neste sentido, sabemos que os concretistas tentariam resolver nos anos 60 a problemática do vínculo entre literatura e a realidade nacional pelo “salto participante”, ou o “pulo da onça”, como chegaram a definir, embora tal salto tenha ficado restrito ao campo teórico e aos momentos de maior solicitação da sociedade (Cf. FRANCHETTI, 1992, pp 75-85). Os concretos pretendiam criar um universo estético correspondente ao funcionamento da realidade industrial, assim transformando a idéia da máquina num potencial modelo para o poema; a questão formal era colocada no centro da reflexão social, visto que as pesquisas até então mais recentes em ciência e tecnologia eram aplicadas às técnicas verbicovisuais, como forma de alcançar uma socialização comunicativa mais ampla, através da utilização de elementos culturais amplamente conhecidos pelos escritores e o público. Os resultados não foram tão satisfatórios. Segundo Iumna Simon, apenas:

[...] houve mobilização dos recursos panfletários da cartazística, com seu arsenal tipográfico, variações de cores e disposição de frases e slogans geralmente pró-Cuba. O primor esteticista da fatura desmancha a sombra da instrumentalização, à qual os poetas voluntariamente de dispuseram a sacrificar seus dotes mais íntimos (SIMON, 1990, p.130)

Seria preciso entender, entretanto, o discurso e o projeto de Leminski também à luz de um grande contexto da literatura brasileira. Segundo ainda Iumna Maria Simon (1990) os anos sessenta são marcados pela crença de que a confiança cega no progresso e a pesquisa estética seriam imprescindíveis para a formulação de uma nova poesia brasileira, que propunha uma intervenção na realidade político-social brasileira. A autora descreve:

[...] um percurso vanguardista em que as declarações de autonomia da forma estão quase sempre acompanhadas de propostas de inserção –

mais e menos funcional, mais e menos engajada – na vida do cotidiano de uma sociedade moderna. Até meados dos anos 60, no Brasil a vanguarda se empenhara na atualização da pesquisa formal, envolvendo-se com o debate literário e rompendo laços com a literatura e o beletismo anteriores – sua fantasia tecnicista alimentava a ilusão de estar na dianteira de um processo histórico-social, visto que a sociedade brasileira hesitava adentrar de uma vez por todas na modernidade e se consumia em crises políticas, conflitos sociais e ideológicos [...] (SIMON, 1990, p.134)

O esforço de superação pelas condições de atraso, praticado pelos modernistas e pela vanguarda concretista, assim, ainda contaminava o projeto de Leminski, bem como talvez fosse o único recurso possível do escritor em traduzir sua obra. Contudo, a própria obra se destacaria de sua prévia e posterior tradução em sua aventura experimental.

No *Catatau*, neste sentido, teríamos um contexto um pouco diferente. O otimismo do “engajamento formal”, a partir de 1964, com a instauração da ditadura militar, cede espaço a uma retração ou dissimulação da referencialidade. A força autoritária do regime e das instituições põe em xeque o sonho poético-industrial, que tomava o desenvolvimento técnico-científico como parte do esforço de superação do atraso, o que desencadearia no *Catatau* não a exposição referencial através do uso de ícones culturais, mas o contrário, a manifestação transitiva “submersa”. A sistemática repressiva, entretanto, não executou sua ordem somente pela censura dos livros publicados, mas principalmente pela criação de uma atmosfera de violência e ao mesmo tempo ordenação, e que se misturava com a propaganda atenuante e megalomaniaca do regime. Esta “atmosfera”, como expectativa repressiva, possuía um teor formado por diversos fluxos de informação, às vezes contraditórios, nem todos autoritários, mas que, sobretudo, indicava possibilidades e limites materiais e subjetivos para um contexto de escrita. Tais forças já agiam sobre as obras antes da escrita e se tornam um dos elementos estéticos impressos à escrita do livro.

Enquanto escreve o *Catatau*, de 1966 até 1975, temos um escritor ainda com o discurso fortemente marcado pelas idéias concretistas; a partir de 1975, Leminski vai se

distanciando progressivamente em relação ao grupo. Posteriormente ao *Catatau*, todavia, ainda que as referências críticas do poeta confirmam autoridade ao discurso da vanguarda concretista, o poeta elabora uma poesia epigramática, mais discursiva, cheia de frases de efeito e jogos de linguagem entre sonoridade e a construção de pensamentos inusitados, não raros com toque de humor e auto-ironia.

1.1.2. O crítico-poeta

É o próprio poeta quem dá o ponto de partida para a discussão do *Catatau*, e a crítica se nutriu fartamente das posições estéticas do autor para descrever os procedimentos e o valor da obra. A primeira auto-interpretação marcante foi dada em 1989, com a edição do *Catatau* que trazia junto com o texto os comentários crítico-poéticos do autor, além de uma seleção de abordagens de pessoas próximas (teórica e pessoalmente) do escritor. Mas a concepção usual sobre o livro também passa pela leitura da crítica literária geral de Leminski, à moda dos concretistas, e que aproximava obras muitos distantes, esteticamente ou temporalmente, em linhagens produtivas sincrônicas, o que contribuiu para a compreensão do *Catatau* como herdeiro de um grande projeto histórico abarcado pela vanguarda.

Para este estudo, portanto, cremos ser essencial alguns momentos da leitura autocrítica de Leminski: os textos *Descordenadas artesanais* e *Quinze pontos nos iis*, publicados como apêndices ao *Catatau*, nas edições de 1989 e 2004; bem como um “Minifesto”, publicado na revista *gorpo*, editada em São Paulo, sob a direção de Julio Plaza e Régis Bonvicino, em 1982, e o livro *Anseios Crípticos*, de 1986, organizado em dois volumes, mas que reunia trabalhos escritos anos antes. Outro momento importante é o balanço realizado em *Poesia: a paixão da linguagem* (LEMINSKI, 1990a), somado a uma série de concisos artigos publicados em diversas revistas e jornais. Também o poeta escreveu as

biografias de Jesus Cristo, Cruz e Souza, Matsuó Bashô e Trotsky (LEMINSKI, 1990b), as quais deixavam transparecer suas posições teóricas. Nas traduções de Walt Whitman, John Fante, Petrônio, Mishima, John Lennon e Samuel Becktt, realiza prefácios e comentários críticos que se entrelaçam à sua posição teórica.

Nesses textos, estão inscritos cerca de 20 anos de reflexão sobre arte; em sua maioria trazem um poeta preocupado, como os concretistas, com a revolução formal e social, como a comunicação e a circulação da poesia. As soluções encontradas pelo poeta seriam diferentes dos concretos, mas, sobretudo, refletem a herança de contato, ainda que na angústia da separação, com as máximas concretistas, a que ironicamente denominava o “concretismo clássico” dos “patriarcas”.

É patente, no entanto, o volume de textos do autor dedicados ao tema da função da literatura ou da inutilidade da poesia, como *Inutensílio* (2007b), *Forma é poder* (2007g) e *Arte in-útil, arte livre?* (2007a), indicando a preocupação estética implicada numa comunicação mais ampla com o público.

Em *Quinze pontos nos iis*, assim, texto “auto-análise” do *Catatau*, o poeta associa a linguagem do livro aos princípios da Cibernética e da Teoria da Comunicação. Segundo o autor, o princípio da narrativa-idéia seria o *novo*, o sempre novo ao ponto em que tal novo, perpetuado, se tornaria redundante. A informação absoluta/máxima estaria numa coincidência com a redundância absoluta, já que tudo se tornaria esperado, pois que sempre novo. Vejamos a opinião do poeta:

Se disserem que a expectativa permanente no *Catatau* acaba por se tornar um estado “monótono” (caógeno), digo que pretendi realizar um dos postulados básicos da cibernética: a informação absoluta coincide com a redundância absoluta (LEMINSKI, 2004, p.273)

Refere-se, ainda, a um texto “centrípeto” (intransitivo), que não tem assunto, mas direções, sonoridades, enfim, impulsos que tão mais transgressivos seriam à medida que

fossem novos, já que experimentalmente fotografam o maquinário da língua e da linguagem, enquanto o evento semântico seria fruto da dança do pensamento na linguagem: “O ritmo não o metro. O *Catatau* registra direções, não assunto.” (LEMINSKI, 2004, p.274). Mas logo após admite um movimento centrífugo, o que chama “extroverso”, que segundo o poeta “se dirige para uma realidade extratextual precisa (referente), com toda a parafernália de marcação numa ambiência física, geográfica, histórica e, portanto, épica [...]” (LEMINSKI, 2004, p.275)

Em *Inutensílio*, nome e concepção consagrada pela crítica posterior do poeta, o autor identifica a funcionalidade da arte à existência da cultura capitalista do lucro, já que distanciaria a poesia de sua verdadeira dimensão: o deleite e o prazer. Comparando o caráter “inútil” do poema com a liberdade, assim intensifica:

A função da poesia é a função do prazer na vida humana. Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um *lucro* ideológico. (LEMINSKI, 2007b)

Já em *Forma é poder* a associação se fortalece. O poeta curitibano associa a ênfase no “conteúdo” à concepção de “naturalidade” (e não artificialidade construtiva) da expressão, uma naturalidade, afinal, segundo o autor, somente fruto de uma automatização capitalista e preguiçosa. Daí aproxima conteudismo e academicismo com o discurso do poder. É curioso pensar nestes termos hoje, já que o “acadêmico” está relacionado justamente à preocupação formal, mas compreende-se a posição na medida em que consideramos que grande parte da resistência política ao regime ditatorial estava justamente localizada nas Universidades como movimento de esquerda, o que levaria Leminski a identificar o reclame do engajamento com textos referenciais ou ideológicos defendidos pela academia.

Assim, o poeta prossegue a argumentação aproximando a ênfase no conteúdo com o que chama de “naturalismo”, que seria um discurso apaziguado pelo poder de uma aparente

estabilidade da linguagem em suas formas usuais, “naturais”, poetizadas ou não. Termina defendendo posições e termos muito próximos do formalismo:

Uma prática do texto criativo, coletivamente engajada, tem a função de *desautomatizar*. De produzir estranhamento. Distanciamento. É desmitificação da objetividade inscrita no discurso naturalista” (LEMINSKI, 2007g) (o grifo é do autor)

Em *Arte In-útil, arte livre?* o poeta associa o aspecto conteudístico com a dimensão funcional da literatura, num salto não tão claro da argumentação; ainda relaciona funcionalidade mais uma vez com certa relação com o poder, no caso com a origem religiosa de uma norma moral imposta às produções culturais. No texto, defende a metalinguagem como um “arte pela arte” tardio, que seria um índice de autonomia do literário frente às pressões da sociedade, como uma forma de resistência a um mundo regido pelo mercado, desferindo: “A melhor arte do século XX é um gesto contra o mundo que a rodeia. Uma negatividade” (LEMINSKI, 2007a). Termina o artigo argumentando com Adorno que a arte deve assumir a forma de uma recusa à sociedade da mercadoria, uma manifestação de negatividade. Ainda diz: “Para Adorno, crítico agudíssimo das contradições do capitalismo, arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio.” (2007a), o que deixa entrever mais uma vez uma concepção de que a recusa dos valores sociais, na promoção de propostas de ruptura, se dá essencialmente pela recusa estética das formas de linguagem já consolidadas por práticas sociais. É o que costumou chamar de “esquerdismo icônico”, uma tentativa de conciliar duas dimensões de suas preocupações: o socialismo participativo e a arte de vanguarda. Como diz o poeta, neste sentido: “O mundo burguês é anti-artístico. A arte não precisa mais dele. Já pode nascer a “arte pela arte” (2007a).

Este discurso permaneceria relativamente constante no decorrer de sua produção. No artigo *Poesia: a paixão da linguagem* (LEMINSKI, 1990a), por exemplo, Leminski ainda retoma os princípios básicos que orientaram seu discurso sobre o poético. Fala de um olhar para as palavras e do caráter substantivo da poesia. Segundo Leminski: “A atividade poética é uma coisa voltada para a palavra enquanto materialidade, a palavra enquanto uma coisa no mundo” (1990a, p.285). Afirma, ainda, que “O social na arte é a forma. O conteúdo é por conta de cada um” (1990a, p.287); ou ainda: “pra mim a poesia é a arte feita com palavras” (1990a, p.287), ou ainda: “Um poema não é como um conto, não é como um romance. Um conto, um romance são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras” (LEMINSKI, 1987, p.285)⁵.

Assim, o poético deveria explorar os limites da razão *na* linguagem, conduzindo a poesia a uma atuação limítrofe entre o conceito e a materialidade sensorial do signo. Num debate realizado após a apresentação pública do texto, o poeta compara a poesia à gratuidade do amor, defendendo, através da exploração dos limites da elaboração de linguagem, um índice de indeterminação da mensagem e de um destinatário: “os sentidos terão que vir depois de uma materialidade, digamos, musical, ou plástica, icônica, como se queira da palavra.” (1990a, p.294). Mas, ainda no artigo, admite que tais concepções são oriundas da proximidade com as posições de Décio Pignatari, de quem compartilhou admiração teórica por muitos anos mas que, naquele momento (ano de 1990), fazia mais uma poesia de pensamento, não preocupado com o imperativo formal como forma absoluta de arte, mas sim realizando o poético numa jogada inusitada de pensamento, momento em que o nível de ambigüidade geraria uma abertura do signo numa “loucura lógica”, nas palavras do poeta.

⁵ Aqui se torna interessante a questão da relação prosa/poesia do *Catatau*. É que parte da fortuna crítica do livro foi influenciada pela interpretação do escritor. Com efeito, Leminski aborda criticamente o livro através de princípios dados pela discussão da poética, isto é, trata o livro como trataríamos de um poema. Como o poeta concebe a poesia como um texto em que o olhar “pára nas palavras”, diferente do romance, que é transparente ao sentido, pode-se compreender que sendo *Catatau* um “romance-idéia”, um texto com características da prosa e da poesia, fatalmente a obra, contrariamente o que diz o poeta, teria uma dimensão de sentido além da própria manifestação do código.

Ainda em seus comentários críticos da literatura, Leminski revelava mais de sua concepção do que exatamente o universo da obra comentada. Isto porque suas impressões estão crivadas de valores e modos de interpretações de sua formação intelectual. Assim como os concretos, constrói uma linhagem literária submetida a princípios estéticos previamente privilegiados. Ao comentar a obra de Joyce, por exemplo, introduz a máxima: “*Joyce é o maior prosador do Século XX*” (grifo do autor); e justifica:

Primeiro, claro, pelo insuperável domínio dos poderes de som e sentido da língua em que escreve: a máquina material com que se expressa a alma de James Joyce só tem paralelo nos poderes sinfônicos de um Beethoven, de um Wagner, Stravinski (e esse domínio sobre a arte é um domínio sobre a vida) [...] Depois, pela coerência arquitetônica única que conseguiu imprimir ao conjunto de sua obra o autor [...] (LEMINSKI, 2001, p.20)

No primeiro argumento, temos a totalidade da justificativa associada, a partir de sua interpretação, ao pensamento de Paul Valéry; no segundo, apenas a confirmação do critério primeiro em escala ampliada, senão total. As palavras utilizadas são: arquitetura, máquina material e poderes sinfônicos, entre outras, e a intenção é de se desvencilhar do valor literário dado pela primazia temática ou ideológica, como expõe momentos antes no texto: “No terreno ideológico, as objeções se multiplicam pela infinita imbecilidade que caracteriza o pensamento ideológico” (2001, p.19). Podemos notar também a idéia típica do modernismo de combate de que o “domínio” (a palavra não é ingênua) sobre a arte é um domínio sobre a vida. Herdando das vanguardas a dimensão da arte como redentora da realidade, somado às cisões estéticas e políticas do presente do poeta, poderíamos notar que a partir daí o formalismo de Leminski possuiria um teor de preocupação política constante.

Desta forma, consideramos que grande parte da compreensão que se tem atualmente da poesia de Leminski - e do *Catatau* - vem da influência de sua atuação pública, de seus artigos e de sua presença marcante na mídia. Neste sentido lembramos a opinião de

Paulo Franchetti, que retoma uma fala de João Cabral no artigo *Poesia e composição* (NETO, 1998) e que segundo o autor seria perfeitamente aplicável à poesia dos “poetas marginais”, “mas que parece especialmente talhada para definir a de Paulo Leminski” (FRANCHETTI, 2007):

[...] o autor é tudo. É o autor que ele [o poeta inspirado] comunica por baixo de um texto. Quer o leitor sirva-se do texto para recompor a experiência, como um animal pré-histórico é recomposto a partir de um pequeno osso. A poesia deles é quase sempre indireta [...] O poema desses poetas é o resíduo de sua experiência e exige do leitor que, a partir daquele resíduo, se esforce para colocar-se dentro da experiência original (NETO apud FRANCHETTI, 2007)

Observando a marcante presença do autor na construção de sua recepção crítica, ainda seria interessante observar a opinião de Franchetti, que ressalta o caráter performático da figura pública Leminski, sobre a construção e leitura de sua poesia:

Lida hoje, a poesia de Leminski se ressentia da ausência de seu criador. A consideração objetiva dos seus gestos verbais nem de longe permite ter uma idéia da energia que os animava, e que provinha daquilo que não era texto: a construção de uma figura pública de alto poder de sedução, graças ao brilho da inteligência, ao ecletismo de princípios e procedimentos e à eficácia da carreira de poeta pop, capaz de transitar à vontade entre os *mass media* e os redutos da cultura erudita. Sua poesia tinha assim um caráter essencialmente performático, que tornava já efetivo aquilo que apresentava como ideal futuro [...] (FRANCHETTI, 2007)

Algumas leituras realizadas por Leminski também deixam transparecer suas posições críticas, que seriam marcantes nas obras do poeta. Muito se falou, neste sentido, do parentesco entre *Catatau* e *Ulisses*. A obra de Joyce certamente contempla as exigências formais da vanguarda, pelo que possui de rigor do livro enquanto unidade de projeto. *Ulisses*, para Leminski, é a poesia que se desfaz em máquina metrificada de som e profusão de linguagem, o livro que reuniu Mallarmé e Rimbaud e pensou a equação entre a dissolução da

consciência mediante a unidade material e conceitual da obra, senão um jogo entre a universalidade simbólica do literário frente a potência de afirmação do instável e do fragmento.

Outra referência importante para a produção de Leminski é a escrita e mesmo a existência política e cultural de John Lennon, não só pela obra em si, mas pelo que carrega de representação da história recente de uma geração. Lennon, assim como o rock'n'roll e toda atmosfera em torno, em seu momento combativo de início, representa para o escritor um modo e um estilo de vida, com um campo ideológico em que esteticismo e política se unem. Lennon e sua escrita, o mundo da contracultura européia e americana, os movimentos jovens e de protesto dos anos 60, para a interpretação do poeta curitibano também faz parte de uma linhagem, ou ainda uma ramificação fértil da poética de vanguarda. Labor estético, revolução e ludicidade se tornam a tônica artístico-existencial que trazem na seleta tradição a poesia beat, junto com Bob Dylan, Caetano e Gil, Jim Morrison e Frank Zappa. Estes, segundo o poeta estão “ligados ao sentido das transformações [...] bons de som, de poesia e de conceito.” (2001, p.38). O poeta ressalta, ainda, a ligação destes poetas e artistas com certa linhagem produtiva da arte:

[...] os dois livros do beatle ocupam lugar especial no quadro da criação textual da segunda metade do século XX. Pela linguagem, seus textos remetem a James Joyce, o mais radical dos prosadores do século, o Joyce das inovações de *Ulisses* e das montagens de palavras do *Finnegans Wake*. (LEMINSKI, 2001, p.38)

O valor literário é atribuído através do critério da filiação textual. Mostra que para o autor há um centro do literário, uma essência do gênero que se instaura no âmbito da linguagem. É ainda com Lewis Carrol, autor de *Alice no País das Maravilhas*, a relação de criação que permeia o *Catatau*. O que lhe interessa em Lennon, tanto quanto em Joyce ou Carrol, é a raiz de procedimento lingüístico, o que no caso se caracteriza pelo uso das

portmanteau words, ou palavra-porta-palavra, ou ainda palavra-valise ou palavra-double-face, que consiste na polissemia existente nos significantes, artefato que explora o nível de abertura e ambigüidade dos textos, atingindo o nível sinestésico entre uma razão gramatical, instaurada pelos elementos plausíveis da comunicação coletiva, e *o non sense* furioso do som e da imagem, que resgata laivos de conceitos estremecidos pela organização inusitada dos códigos.

Atitude, esta palavra e este gesto, para Lennon e boa parte do rock'n'roll, passa a valer e se manifestar na obra. É o que acontece, segundo Leminski, na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, figuras artísticas que serviram como faróis para o poeta curitibano. Mesmo diante da elasticidade comunicativa de seu envolvimento com a arte pop, que ao defrontar-se com o apelo jornalístico da imagem se abre para a reprodução – nunca absolutamente ingênua, diga-se – de códigos consensuais, mesmo diante deste apelo midiático, no fundo ainda são os critérios de rigor formal que norteiam a predileção do poeta, isto porque Lennon, Caetano e Gil conseguem a concreção do difícil desdobrado na simplicidade crítica da linguagem, ou seja, elaboram um nível de comunicação ampla ainda que pela via das singularidades. Tais singularidades eram heranças de práticas artísticas da tradição, bem como da arte pop e do minimalismo, que desdobravam esta caudalosa tradição em elementos compositivos em concreção, veiculados pelo *mass media*.

Mas ainda assim é justamente este valor do comunicativo na contracultura uma das vias de deslocamento de Leminski do concretismo. Há, no fundo, uma relação entre linguagem inovadora, representada pela idéia de vanguarda dos concretos, e a rebeldia e o desprendimento da atitude individual. Vejamos o comentário de Leminski sobre Lennon:

Existe alguma coisa de propositalmente desajeitado, *awkward*, *chumsy*, *gauche*, na linguagem de Lennon. Como se, como Oswald de Andrade, ele temesse escrever “certo demais”. Só isso bastaria para fazer dele um escritor de relevo, num mundo, como a literatura, onde ainda e sempre acabam imperando a frase certa, a gramática correta, a ortografia ortodoxa e os efeitos garantidos, o terno e gravata. (LEMINSKI, 2001, p.51)

O trecho mostra a contraposição entre “terno e gravata”, uma postura cultural associada à norma (da linguagem) e o escrever “certo demais”. Parece mesmo a necessidade da união de todos os erros, um golpe falho que acerta. Unindo formalismo e contracultura, o rompimento da norma para a fala do poeta significa transitar entre a decomposição construída da linguagem e a ausência de referencial, garantida pelo investimento lúdico na materialidade do poema. Vida e linguagem, afinal, para o poeta, trazem uma relação profunda com as transformações culturais desenvolvidas mais acirradamente nos anos 40, considerando o uso multifacetado dos suportes físicos a partir de reflexões trazidas de outros campos dos saberes, como a filosofia, a antropologia e a psicologia. Tudo unido ao campo urbano de aplicação; técnica e reflexão aliam-se à ideologia e aos movimentos históricos de luta e repressão, decorrendo uma mudança nas relações do corpo com a linguagem, tendo como dimensão de passagem a relação entre a arte e a experiência. No *Catatau* esta relação é temática, já que o personagem Renatus Cartesius colapsa a razão através do entorpecimento corporal. Vale a observação do seguinte comentário, de Ligia Canongia, ao comentar o legado cultural dos anos 60 e 70:

O que o pintor expressionista abstrato Jackson Pollock legaria, no entanto, seria maior do que esse diferencial. O uso corporal do artista sobre suas longas superfícies estiradas ao chão deu margem a se conceber uma ação no espaço real, a partir de uma ação de pintura. Assim, desde o final dos anos 40, já se podiam antever práticas que desembocariam nas performances, e mesmo nos happenings, com e através de experiências advindas originariamente, do mundo pictórico. Para muitos, Pollock é o “pai” da performance, aquele que, numa atividade corporal libertária, introduziu definitiva e corretamente o sujeito da ação, o sujeito-artista, na estrutura da obra, tornando-se, ele mesmo, matéria da obra. (CANONGIA, 2005, pp.13-4)

É o que se passaria no Brasil com Hélio Oiticica e Ligia Clark, já que propuseram uma arte voltada à recepção e à co-autoria corporal da obra.

Para Leminski, entretanto, todo este movimento histórico da cultura e da arte aliada à corporeidade - que na poesia marginal avançaria para o relaxamento formal e conceitual -, na sua poética combativa dos primeiros anos, particularmente no *Catatau*, foi transformado na difusão da sugestão conceitual no interior aparentemente caótico da linguagem, mas transformada, sobretudo, no investimento em uma revolução ético-estética da materialidade do signo, que *apostava* na leitura sensível, e não absolutamente racional do texto, considerando para tanto os aspectos sugestivos e sensoriais da leitura.

O dado da experiência no livro, metaforizado pelo experimentalismo da linguagem, também funciona como uma dimensão participante, política, presente de forma sub-reptícia no interior da acelerada profusão de códigos que provocam o esquecimento contínuo das voltas de sentido do texto. Embora a concessão ao conteúdo se dê por um astucioso malabarismo formal, já podemos ver o poeta multimídia em atuação, ainda que a experiência e a performance – que traz um posicionamento do sujeito frente ao seu presente - aconteçam no nível interno de uma prática que, em sua superficialidade, aparenta negar o sentido à leitura. Sendo mais direto, diria que no *Catatau* o experimentalismo da linguagem, e não o mero investimento na revolução formal, é o modo contracultural de seu posicionamento político. Para Leminski, que teve uma postura individual muito mais performática, e que nos anos seguintes à escrita do *Catatau* desenvolveria sua dimensão ideológica mais claramente, a experiência da linguagem é revestida com a experiência do coletivo e do social, que está, por sua vez, na linguagem. O corpo e sua dimensão participante, que para uma geração teve o valor de elevação à arte e à revolução, para o poeta, na particularidade de sua tradução, tiveram seu valor transferido à linguagem. Estes elementos aparecem no *Catatau* na relação sensorial que Cartesius mantém com o universo que o rodeia, fazendo com que o cartesianismo racionalista se transforme num sensorialismo tropical, em que a personagem pense pelo que vê, pelo que ouve e pelo que fuma, com a observação que esta articulação

material se dá no entrelaçamento irreversível com a produção de pensamento, uma produção, portanto, conceitual.

1.1.3. O poeta-crítico:

As concepções literárias do crítico Leminski encontram ressonância no discurso metalingüístico presente no *Catatau*. Ali, um poeta-crítico fala através de Cartesius, e se confirmam as regras descritivas que nortearam o discurso do autor e de boa parte da crítica do livro.

Diríamos que a interpretação dada à obra pelo próprio escritor - marcadamente depois da publicação do livro e no decorrer de sua atuação como escritor - “pegou”, ou seja, estabeleceu um centro de atração para a fortuna crítica, exatamente porque é uma interpretação formada por conceitos que encontram ressonância na instância metalingüística do *Catatau*.

Em muitos momentos do livro, assim, dispersos entre as variadas direções do texto, aparecem referências à própria escrita e ao livro, permeadas por indicações de gratuidade, que caracterizariam os livres jogos de linguagem. Seria uma negação do referencial criada pelo grau de abstração da linguagem, uma abstração que investe na radicalidade contínua da desmontagem. Parece-nos, entretanto, que o discurso em defesa da autonomia da arte é mais um recurso retórico de sua crítica do que algo que o poeta realmente pôs em prática.

Seria preciso entender a constituição deste discurso do poeta a partir de seu relacionamento com práticas e teorias poéticas e filosóficas, presente em sua experiência de escrita. Na sua experiência com o *hai-kai*, por exemplo, e na sua proximidade crítica com a poesia de Bashô, o poeta chega a conceber o significado poético como uma unidade perdida

da linguagem, lugar do mistério e da unidade abstrata, gerada pela sensação de apagamento do sentido mediante o lapso racional das palavras. Se na concepção oriental o conceito é rebaixado em função de uma sensação, uma imagem ou de uma “vivência”, na prática da metalinguagem o sentido se volta para seus códigos e passa a ser a estratégia de criação do poético. Este ato que une certa tradição oriental da filosofia é relacionado por Leminski ao ponto central de sua visão de vanguarda, ou seja, o apagamento do conceito por intermédio da centralização do sentido na própria linguagem.

A auto-referência no *Catatau* se dá através do solilóquio de Cartesius, em variados momentos em que a personagem alude à sua condição confusa e ao mesmo tempo enredada pela linguagem tropical, como se dos jardins de Nassau uma porta se abrisse para a realidade do texto, um verdadeiro “labirinto de enganos deleitáveis (2004, p.14). Os procedimentos do texto, neste sentido, são comparados à dinâmica febril das falas tropicais: “conforme as incertezas da fala destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta” (2004, p.17). O sentido do texto é suspenso, ainda que pareça evidente, e tratado como um fluxo, uma permanente pergunta: “cumpra-se o óbvio. O evidente previdente escondeu-se do vidente, a música, por um acinte do acaso, por um acidente esquisito ocasionou esta sinopse. Originou esta delonga, refletiu este fluxo, repercurtiu na pergunta” (2004, p.25). Cartesius sugere ao leitor o processo de composição da obra, na indicação de que as características do texto passam pelo provisório, a incompletude e o experimental, como no trecho: “importa o desempenho, desespero também é bom, mas dentro do desempenho.” (2004, p.65). Em alguns momentos, ainda, o discurso da personagem passa a abordar mais explicitamente o texto e sua construção, dando a impressão ao leitor de que Cartesius fala um discurso deslocado, até mesmo inverossímil, se imaginarmos o que estaria fazendo uma teoria poética na voz de Cartesius, perdido nos jardins de Nassau no séc.

XVII: “Só para quem não sabe, arte representa; para quem sabe a arte é distração, lei livre, aleata [...] (2004, p.79).

Assim diz o poeta em *Quinze pontos nos iis*: “O Catatau é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. $0 = 0$. Tese de base da Teoria da Informação. A informação máxima coincide com a redundância máxima” (LEMINSKI, 2004, p. 274); comparativamente, “dentro” do *Catatau* é desta forma que o sujeito textual se manifesta: “Meu pensamento-de-choque bate nessa pedra – o eco é equação, mesmice e repeteco” (2004, p.46); ou ainda: “Desenvolve-se contradição nos seio do equilíbrio, o invariável torna-se viável: diálogo” (2004, p.56).

A crítica poética e a poesia crítica em certos momentos se confundem, dando a impressão de uma continuidade do discurso do escritor dentro e fora da obra. Assim temos em *Quinze pontos nos iis*: “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” (2004, p. 273); idéia muito próxima da que traz o texto do livro: “Quero ser claro com eclipse e tudo!” (2004, p.73).

Noutros tantos momentos poeta e personagem dizem que o texto não diz “nada”, que o desempenho lingüístico envolto em si mesmo tem como referencial apenas sua própria realidade, como se no texto tudo entrasse em suspensão por um lapso, um intervalo de sentido:

Como está patente, não se pode mais confiar nem neste subproduto das ausências (2004, p.46)

Nenhum nem outro são aqueles acolá, - parecendo acolá, - parecendo iguais: é vosso engano, lapsus linguae, colapsus lineae (2004, p.67)

Nada dá na mesma. (2004, p.70)

Tenho o condão mesmo quando não há nada para dizer (2004, p. 75)

A partir do exposto, temos então a confluência entre o discurso crítico do poeta e o campo metalingüístico do livro. Aliada aos metapoemas, publicados posteriormente à obra, esta confluência seria transformada no discurso tomado como referência crítica à obra de Leminski e ao *Catatau*.

Sem propor resolver por completo o sentido do texto, entretanto, já que este possui um índice de indeterminação próprio de sua composição, notamos que este “nada” de que o poeta e o sujeito textual falam, não significa uma falta de conteúdo, em sim um nada representativo da idéia de que não há necessariamente um ponto de chegada para o poético, isto é, não há um programa poético pré-definido a ser cumprido, e de que a poesia está aberta no processo contínuo de indagação que tem sua meta - a “resposta das perguntas” – no próprio ato de composição, e não num resultado final. Neste sentido, lendo a parte das indicações do poeta não exploradas, no mesmo *Quinze pontos no iis* o poeta indica que “a legibilidade no *Catatau* está distribuída de maneira irregular” (2004, p. 276), ou seja, há constituição de uma semântica plausível, ainda que fragmentada.

Apesar da característica combativa e em muitos momentos incisiva e quase intolerante da atuação crítica de Leminski, podemos ver nos registros epistolares um poeta bem mais frágil ou titubeante em seus conceitos. O livro *Envie meu Dicionário – Cartas e alguma crítica* (BONVICINO; LEMINSKI, 1999) registra a correspondência entre Paulo Leminski e o poeta paulista Régis Bonvicino – talvez o interlocutor mais próximo de Leminski para as discussões críticas –, e contém um valioso material para análise das tensões conceituais vividas pelo poeta nos anos de escrita do *Catatau* e nos anos subseqüentes. O livro registra um diálogo efetuado após a composição de *Catatau*, mas que retoma dilemas da experiência poética do tempo da composição do livro. Nele podemos ler uma seqüência de reflexões que vão da preocupação com a herança concretista, passando pelas diferenças

estéticas em relação ao grupo paulista, até reflexões constantes sobre a comunicação, a inserção social do poema e o regime autoritário pós-64 vivido durante a composição do livro.

Podemos encontrar ali um poeta menos “formalista”, que se diz hippie, socialista, pós-concreto, ou “zenmarxistaconcretista”, na expressão do autor (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.97). Nas cartas, encontramos um poeta dividido entre a defesa das posições concretistas e o apelo a uma literatura de veiculação mais fácil, próxima à publicidade, expondo insistentemente a maneira como o poeta deve encarar a questão participante, tão premente nos anos de chumbo brasileiros.

De um gesto arrojado e independente, em relação às preocupações políticas com o leitor, o povo, a sociedade, etc., o poeta, somando às suas posições críticas em defesa da autonomia do literário se mostra preocupado com a situação política do país, com o engajamento do artista e com a necessidade de transformação social. Pouco a pouco o discurso concretista vai dando lugar a um discurso de preocupação social, que tinha na poesia a implicação da comunicação mais ampla.

Ao contrário das posições teóricas, comumente firmes e combativas na defesa das idéias concretistas, as cartas de Leminski à Bonvicino revelam as oscilações privadas de um poeta participante, preocupado principalmente com dois temas: a poesia e o mundo, ou ainda, utilizando outros termos, a verdadeira arte poética e a questão participante, frente ao regime de exclusão dos anos 60/70 brasileiros. Torna-se, para nosso trabalho, interessante a observação do poeta Regis Bonvicino, registrado na introdução da primeira edição das cartas, que revela uma dimensão senão esquecida, pouco prestigiada da obra de Leminski, indicando uma oscilação teórica do poeta quanto à questão formal e à questão participante. Vejamos o segmento, antes do comentário:

Outros temas que ocupam o espaço das cartas: o desejo de fazer uma poesia que falasse a linguagem do maior número (possível) de pessoas

– a necessidade de comunicação; a vanguarda (poesia concreta dos anos 60) como “fonte de inspiração”, como ponto de referência e não como uma escola, um modelo a ser seguido sem discussão; a preocupação constante com a sociedade de seu tempo: Brasil, política, pobreza, justiça em contraposição a uma suposta “inutilidade” (ele próprio desconfiava dela) da literatura ou, melhor dizendo, da literatura que se fazia [...] (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.23)

Tal desconfiança do próprio discurso, a princípio inusitada – afinal, o poeta em seus textos teóricos absolutamente não faz concessões –, nós podemos notar não só nas cartas, o que seria só um indício biográfico, mas particularmente, e é o que nos interessa, na obra e no procedimento de linguagem do autor. A formação cultural e pessoal de Leminski, aliada aos dilemas presentes sobre a tecnologia e a comunicação, vividos junto com sua geração, sempre aproxima a experiência estética da idéia de revolução subjetiva. Esta, por sua vez, instaurada na coletividade por meio da imagem e da atitude pessoal do autor, tanto quanto por meio de uma obra contundente e combativa em sua recepção, seria um caminho para a revolução social. Daí o caminho seguido por Leminski em pensar o social enquanto forma, ou ainda, em defender uma revolução social pela estratégia estética, já que, assim como o pensamento oriental de que Leminski tem notícia, o mundo se transforma primeiramente pelo indivíduo.

Nessas cartas, o poeta revê suas posições no diálogo com o poeta Régis Bonvicino, mas o fato não quer dizer que só a partir daí seus textos sejam transformados, isto porque as reflexões advêm de práticas já realizadas, e em nossa perspectiva já realizadas no *Catatau*. Assim, como exemplo, nas cartas escritas entre 1976 e 1981, Leminski se mostra no decorrer dos anos questionador dos princípios concretistas, num projeto que denomina de “desrepressão”:

passsei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
para o grupo Noigrandes
para Augusto, principalmente

escrevendo para eles
preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

nesta 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 [...] (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.44)

[...] a miragem da informação nova é um equívoco ... 90% daqueles
jogos palavrapuxapalavra hoje não tem nada q ver [...] ... a
monomania da forma nova é um rumo errado ... como
insistir/continuar com quem persiste em colocar O papo nesses termos
viciados? é a poesia que está dentro da vida, não o contrário [...] (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.113)

Ou ainda, muito diferente de sua posição da arte como algo positivamente inútil,
pois que estabelecendo uma função para arte:

Uma coisa é certa: a poesia (como tudo o mais) não tem solução
dentro do capitalismo. Quanto mais capitalismo, menos poesia, e é só
ver o q acontece no brasil de hoje, das multinacionais, “milagres”
monetaristas, consumo feroz de bobagens num quadro onde os
problemas fundamentais, alfabetização, alimentação, escolarização,
uma política cultural voltada para nossos interesses nacionais e
populares, democracia, enfim) [...] quer dizer: a gente fica naquela de
intelectual pequeno-burguês querendo resolver as coisas dentro da
nossa cabeça [...] só uma poesia q estenda a mão e o coração para um
contexto mais justo vai ser nova porque dialoga com um futuro geral,
uma coisa maior do q essa Jângal implosiva e q vivemos [...] (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.115)

Ou ainda:

A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA
MENSAGEM]

O que interessa/ o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA]
alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas os
equilíbrios de poder entre classe e classe e nação

este é o grande Poema: nosso poemas são índices dele meramente]
(BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.48)

Passado, portanto, o período de composição do *Catatau* o poeta vai revelando sua própria formação, suas questões mais caras, suas preocupações mais relevantes. Preocupações contidas e não admitidas pelo escritor no tocante ao *Catatau*. Portanto, a revelação das cartas mostra de que maneira um discurso sofre uma desrepressão em duplo sentido: uma desrepressão quanto às exigências dos “patriarcas” concretistas; uma desrepressão, considerando a necessidade menos violenta em negar dimensões políticas em sua produção.

Desta forma une, já no *Catatau*, política e estética pelo caráter de resistência, o que quer dizer que de maneira alguma a atenção ao universo do trabalho formal impossibilita a observação de uma semântica referencial . Vejamos a postura do poeta (até certo ponto ignorada pela crítica formalista) presente em seu “minifesto”:

Afinal, se a poesia tem algum papel nesta vida é o de não deixar a linguagem estagnar, deitada em berço esplêndido sobre formas já conquistadas. Sobre clichês. Sobre automatismos. Papel de renovar ou revolucionar o modo de dizer. E, com isso, ampliar o repertório geral do modo de dizer. Formas novas, qualquer malandro percebe, geram conteúdos novos. (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.179)

Postura que pode ser observada de forma aberta numa carta de 1978:

[...] é a poesia q está dentro da vida, não o contrário ... viver da e para a poesia é o mesmo q viver para a caça à raposa, o cultivo das orquídeas, o xadrez, etc. ... a coisa nova vai pintar ... vai. Mas desta vez vai vir da história, das mudanças estruturais, das condições materiais das coisas, do contexto ... vamos deixar de nos preocupar/malassombrar com:

- inventores e diluidores
- rigor
- radicalidade “poética”
- linhas evolutivas poético-artístico-literárias
- história das formas
- novo
- paideumas
- experimentos puros
- originalidade
- ... obra curta x obra caudalosa, etc [...]

Produzo muito (meu projeto é a desrepressão), desovo, quero atingir algo, ergo, erro muito [...] (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.114)

Como vemos, é uma negação dos preceitos máximos do concretismo, uma negação, é bom frisar, que aparece publicamente em artigo crítico num momento de alívio dos anos de chumbo, mas que já está – esta “desrepressão” –, no *Catatau* enquanto projeto de linguagem, visto que durante a composição do livro tais críticas já existiam, como apontamentos referenciais, embora dissimuladas pela fragmentariedade da obra.

A tonalidade fundamental das cartas daria o tom de seu enlace e recusa do concretismo, tornando-se um ambiente interpretativo para as tensões no *Catatau*, isto porque a tonalidade do texto se constrói entre uma necessidade imperativa de se afastar do concretismo e impossibilidade de sua consciência artística de se desvencilhar por completa de sua formação e de sua tradição. A ruptura se daria de forma velada na própria obra, numa arquitetura textual que mantivesse uma presença silenciosa do pensamento entre a fúria de sons, palavras e quase-sentidos.

1.2. A fortuna crítica

Seguindo a senda indicada por Leminski e também sugerida por Cartesius, uma série de artigos, ensaios, dissertações, quando não tratam de aspectos temáticos indicados pelo próprio autor, aborda *Catatau* pelo que possui de herdeiro, direto ou indireto, de autores como James Joyce, Pound (em sua concepção teórica do signo) e o próprio Haroldo de Campos, com seu *Galáxias*.

Seria necessário observar a tradução/tradição crítica do livro, com atenção para as filiações críticas dos argumentos. Os textos mais influentes são os pertencentes ao círculo de amigos do poeta e, decisivo, temos o texto de Haroldo de Campos (1992). Na edição de

1989 - segunda edição - há um forte apelo interpretativo que viria a marcar a concepção crítica da obra. O texto ficcional vem acompanhado de dois ensaios livres do próprio poeta (os já citados *Quinze pontos nos iis e Descordenadas artesianas*), somado aos ensaios de Leo Gibson Ribeiro (1989), José Antônio Risério (1989), Régis Bonvicino (1989), Ivan da Costa (1989) e Fausto Cunha (1989). Seria uma reconsideração em relação à primeira edição do poeta, que dizia, quanto à compreensão do sentido do texto: “virem-se”. Portanto, é de se notar que a concessão à explicação na edição de 1989 possui características singulares, pois todos os críticos, além de concordarem com a visão do poeta, percorrem sendas teóricas sugeridas por Leminski. Esta avaliação do livro, publicada junto com o texto propriamente dito, numa edição coordenada pelo autor, não é tão usual, senão indica uma força de persuasão sobre o leitor, que o faz aceitar a interpretação ali dada, o que legitima a posição do poeta em sua manifestação pública na obra, fazendo *texto poético e crítico* se cruzarem.

Em *Um Catatau, felizmente* (RIBEIRO, 1989), Leo Gilson Ribeiro vincula o texto ao labor da linguagem, afirmando, no mesmo tom combativo de Leminski, a contraposição da literatura experimental do *Catatau* em relação aos livros “nhemnhem”, publicados naqueles anos. O autor afirma: “*Catatau* está aparentado também com as mais abissais renovações no terreno da lingüística que textos literários de Pound, de Joyce, de Beckett, de Guimarães Rosa, de Hilda Hilst” (RIBEIRO, 1989, p.215). Como podemos notar, o cânone, o paideuma concretista está presente. Aí estão os mestres da alta literatura que seriam os filtros estéticos da fortuna crítica da obra. No mesmo texto, levantando junto com Leminski uma discussão semelhante, Leo Gibson ataca uma esquerda supostamente crítica do esteticismo e do apelo lingüístico da obra, indicando a desnecessidade de “conteúdos” políticos, referenciais, exatamente como defendia Leminski ao evitar a transparência temática: “no sentido original do termo, a vanguarda, antes de ser estética, já é política” (RIBEIRO, 1989, p. 215).

Em *Catatau Cartesano* (1989), Antonio Risério prolonga a discussão sobre o anti-racionalismo da personagem, comparando-a a Borges, mas em seguida vincula o livro ao *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e ao “estilo de Joyce: luxuriante profusão da linguagem”. Frisa o uso da palavra-montagem, como o escritor irlandês, ainda citando comparações quanto ao *Ulisses* e o *Finnegans Wake*, como vemos: “Enfim, riqueza sonora e semântica, invenções léxicas, minúcia artesanal num texto de textura paronomástica” (RISÉRIO, 1989, p.222). E ainda: “[...] adiante, o verbal admite o concurso de elementos sonoro-visuais, em outro momento a semiotização do texto [...] Há outros momentos em que a fala de Cartesius desliza na pura sonoridade das palavras, música verbal, melopéia [...]” (RISÉRIO, 1989, p.222).

Já em *Com quantos paus se faz um Catatau*, de Régis Bonvicino, mais uma vez temos a retomada, a partir do ponto referencial, de conceitos de Leminski, para dar continuidade ou início da discussão. Assim, o analista escreve:

O próprio autor revelou, a meu ver no sentido necessário de divulgação e não no de pompa, que, para confecção do livro, havia partido, entre outras fontes, da macarrônica do Padre Folengo, do *Finnigans Wake* de James Joyce, das *Galáxias* do cosmopolita Haroldo de Campos (BONVICINO, 1989, p.224).

O texto destaca o caráter proverbial de *Catatau*, mas ainda assim argumenta a partir de referenciais caros ao poeta curitibano. Assim define o caráter proverbial da obra: “Para o lingüista Roman Jakobson, é, uma unidade fraseológica referencial e uma obra poética” (BONVICINO, 1989, p.225). Jakobson vem à baila para explicar que: “Leminski destrói e reconstrói os ditados populares a fim de produzir um EFEITO ICÔNICO com as alucinações de Rénatus [...]” (BONVICINO, 1989, p.225) (o grifo é do autor).

A literatura destronada, de Ivan da Costa, traz de início a interpretação pontuada: “É a retomada da linha evolutiva da poesia concreta. É vanguarda.” (COSTA, 1989, p.226). Fala, portanto, em “linha evolutiva”, expressão comum no jargão da poesia concreta, para

filiar, mais uma vez, Leminski à escrita inventiva de Joyce: “Esse livro é um “panorama de todas as flores da fala – *panorama of all flowers of speech* – como escreveu James Joyce no *Finnigans Wake*.” (COSTA, 1989, p.226). Retoma a categoria, exatamente como Leminski, da Teoria da Informação: “*Catatau* é alta informação” (COSTA, 1989, p. 226). No corpo do artigo, defende a literatura de vanguarda, contra os detratores do estilo, argumentando mais uma vez com o auxílio de uma *linha evolutiva*: “Não tenho dúvidas de que Paulo retoma a linha evolutiva da literatura brasileira em matéria de texto grande, depois de Guimarães Rosa e Haroldo de Campos (com seu *Galáxias*), e, por que não, Oswald de Andrade.” (COSTA, 1989, p.226). Termina por enfatizar, junto com o poeta, a necessidade de uma poesia experimental, contra a discursividade: “A função máxima do escritor não é contar boas histórias discursivas ou então buscar nuances simbólicas no jogo poético das palavras. O experimento com a linguagem – quando autenticamente feito – amplia a visão real que o leitor tem do mundo.” (COSTA, 1989, p. 227). Temos corroboradas portanto, mais uma vez, a noção de Maiakóvisky de que a revolução primeiramente é formal.

Em continuidade teórica com os pontos de vista das análises trazidas na edição de 1989, também outros ensaios, publicados posteriormente, legitimam a posição do autor.

No extenso ensaio *Qualigrafeira* (MELO, 2007c), Tarso M. de Melo também segue a “dica” do poeta: “Leminski deu a dica para aqueles que insistissem em classificar a obra, colocando sob o título, a advertência um romance-idéia”, mas já aponta uma via aberta por Leminski quanto à oralidade, explicitando:

Para tanto, favoreci-me imensamente de *Descordenadas artesianas e Quinze pontos nos iis*, textos do próprio autor, que acompanham a segunda edição, onde trata do histórico e da estrutura do livro. A certos textos, alguns deles acolhidos também pela seção *Alguma fortuna crítica*, da segunda edição, esta minha análise sempre deverá muito, bem como a outros posteriores que, acredito, Leminski não hesitaria em acolher (MELO, 2007c)

Frisa a possível concordância do poeta com o texto, parecendo se preocupar com o julgamento do autor sobre sua crítica. Continua com a esperada filiação, somada à consideração de que o concretismo em *Catatau* alia-se à arte de massa, em sentido crítico:

No caso do **Catatau**, insistem sempre nas mesmas (e inegáveis) teclas. Tudo bem: James Joyce, Guimarães Rosa e Haroldo de Campos, mas o valor do livro de Leminski não está em alcançar a genialidade destes. O mais interessante é quando ele atrita, força a barra, questiona toda essa inventividade anterior, usando a “oralidade” humorística do *Mad* e do *Pasquim*. (MELO, 2007c)

Adiante, como prometido, repete a noção de Leminski de que o importante são as informações novas, enfim, o *novo*, aderindo à vanguarda pela mesma argumentação do poeta:

Então, o que Leminski consegue é: a história de uma espera, onde toda informação é absoluta, independente e nova, e frustra todas as expectativas de lógica, através do rompimento do nexa narrativo, este que, por sua vez, impede que seja contada qualquer história de uma espera etc., etc., etc. Percebam o ciclo: a estrutura impossibilita a si mesmo, sacrifica-se, a cobra morde o próprio rabo, para possibilitar a reprodução textual de um grande número de coisas emaranhadas, que chamamos, em vários casos, "selva" (MELO, 2007c)

Os argumentos, ainda que teoricamente distantes, acabam sendo consensuais num ponto: o destaque da herança em comum e o sentido de filiação a uma linhagem, que se agruparia pela existência textual de uma constituição e concepção material em torno a determinados procedimentos formais.

No texto último citado, temos a repetição e defesa de um discurso intransitivo, esta “espera” de que fala tematicamente o *Catatau*. Uma espera, o texto, que se transformam nas abordagens em finalidade *per se*, pois o texto não encaminharia nenhum sentido adiante, mas o “resultado” final da leitura estaria no encaminhamento contínuo do texto.

Na tese de Syrley José Mendes da Silva (1998), a autora reconstrói toda a trajetória literária do poeta. Entretanto, ao analisar o *Catatau* confirma as opiniões do autor, aproximando-se teoricamente em seu prefácio, como podemos notar:

Catatau representa uma tentativa de trilhar os caminhos da prosa de invenção de um James Joyce ou de um Guimarães Rosa [...] compôs uma obra que propõe outro jeito de entendimento; em vez do lógico-sequencial-discursivo, o analógico simultâneo, que procura instaurar o máximo de informação – *nas palavras do Autor*, a informação absoluta coincidindo com a redundância absoluta, de acordo com um dos postulados da cibernética [...] Leminski trabalha a linguagem de um modo a concretizar um texto em que o “des-entendimento” fica sendo o único entendimento possível. Este é – pelo menos assim nos parece – o sentido do livro. (SILVA, 1998, pp.23-4) (os grifos são nossos)

Percebe-se como a reflexão alia-se às palavras do autor, confirmando sem mediações reflexivas o caráter retórico e situacional do discurso crítico de Leminski.

Mas é no texto de Haroldo de Campos, *Uma Leminskiada barrocodélica* (1992) que encontramos, além de uma fina análise sobre a filiação do texto ao cânone concretista, a surpreendente comparação do *Catatau* com *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, isto porque, para Haroldo “Não por acaso, nos dois livros, a antropofagia é tematizada como processo simbólico. Na irreverente devoração canibal, a História Brasílica (num caso), senão o próprio logos do ocidente para aqui transplantado (no outro), são objeto de trituração” (CAMPOS, 1992, p.219).

Já pelo título a moldura é feita: “leminskiada” alude à *Iliada*, texto de Homero retomado estruturalmente por Joyce em *Ulisses*. Em “barrocodélico” está a soma de barroco com psicodélico. Para o primeiro termo, implícito nos tratados poéticos de Haroldo, está a noção de neobarroco, que seria na verdade a retomada criativa de uma tradição que reuniria os procedimentos poéticos mais complexos unificados sincronicamente. Tal idéia parte de uma concepção sincrônica da literatura, em que obras se agrupariam mediante suas filiações

textuais, e não por períodos históricos, portanto diacrônicos. É a transformação do barroco, de categoria histórica para categoria estética, o que faz com que exista uma linha produtiva transtemporal que garante a idéia de paideuma. O “barroco”, então, aproximado ao texto de *Catatau*, é relacionado ao psicodélico, aludindo tanto ao uso narcótico de Renatus Cartesius quanto à ligação de Leminski com a contracultura de seu tempo, nos dois casos o que está em foco é a razão. Tanto a comparação com o barroco quanto com a *Ilíada* faz sentido a partir de relações textuais, já que a visão de Haroldo e do concretismo remetem ao passado de seus princípios estéticos: “Melhor dizendo, barrocodélico, pois de um cometimento neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavra, é que se trata” (CAMPOS, 1992, p.214). No artigo, neste sentido, o poeta de *Galáxias* desataca a linhagem produtiva:

As influências nessa "Leminskiáda", como eu aqui a batizo, são muitas. Algumas óbvias. Como Joyce. Mais que o do "Ulisses", o do "Finnegans Wake", ou "Finicius Revém", já fragmentariamente abrigado por Augusto de Campos e por mim na antologia "Panaroma" (CAMPOS, 1992, p.16)

Vale ressaltar, entretanto, que, no final do artigo, Haroldo (como outros críticos, que veremos a seguir) alude à existência de um processo *referencial* importante, mas que não merecia uma abordagem naquele momento pelo fato do texto destacar-se fundamentalmente como trabalho formal.

Mas se estamos abordando as concordâncias entre crítica e autor, notadamente quanto às questões formais implicadas no livro, também devemos ressaltar certas concordâncias temáticas, que interpretam o *Catatau* pelo viés da crítica da razão cartesiana. Vejamos o contexto:

O poeta indaga como se comportaria o pensador racionalista, Decartes, nos trópicos brasileiros, onde tudo seria profuso, desrazoado, febril e embalado por uma erva

narcótica que os índios fumavam. Seria uma vinda de uma espécie de um representante da razão ocidental moderna em contato com o estágio selvagem de uma nova terra a ser explorada, terra que causa na personagem as sensações de atração e repulsa, intercalada e concomitantemente. Neste sentido, há num primeiro plano uma aproximação figurativa entre Europa/racional vs. Trópicos/loucura. Na primeira instância, o empreendimento europeu é comparado com uma linguagem normativa, ordeira e legalista; para o segundo elemento, a aproximação é com uma linguagem criativa, de rompimento, fruto de uma aplicação avançada das heranças da vanguarda. É o que diz o autor em *Descordenadas artesianas*, no posfácio, que na edição de 1989 é publicado como apêndice do texto:

O Catatau é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso de leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico (LEMINSKI, 1989, p.208)

Nas abordagens temáticas ressaltamos dois ensaios, *Descoordenadas Cartesianas* (CAPISTRANO, 2001), de Pablo Capistrano e *O Catatau de Paulo Leminski, (des) coordenadas cartesianas* (CARVALHO, 2000), uma dissertação de Tida Carvalho. No primeiro ensaio, o autor compara a profusão ramificada de signos do *Catatau* com o improviso mutante do Jazz, afirmando que a voz do personagem Cartesius está assentada num “vazio caógeno” tropicalista e kafkiano e que: “A grande vertente tropicalista do *Catatau* aparece aqui, nessa subordinação do sujeito moderno ao primitivo vendaval de uma natureza selvagem” (CAPISTRANO, 2001, p.48). Na dissertação de Tida Carvalho, o conselho de Leminski é seguido quando a autora afirma que a busca de sentido na leitura do livro deva também ser não cartesiana e que a relação de *Catatau* com a razão cartesiana não pode ser explicada racionalmente:

O *Catatau* é a deglutição antropofágica da cultura européia em um novo produto *made in Brasil*. Uma babel de códigos, numa nova linguagem e numa nova lógica resultante desse atrito entre realidades diferentes. (CARVALHO, 2000, p.67)

Como podemos notar, as argumentações seguem a senda sugerida pelo poeta, sem questionar se esta linguagem de Leminski não seguiria de alguma forma o pensamento cartesiano, já que atravessada por procedimentos poéticos formais do projeto das vanguardas. Para este momento crítico, que dá ênfase nas concordâncias entre crítica e autor no tocante ao cartesianismo, apenas indicamos, por hora, junto com Eduardo Subirats (1987), que o projeto das vanguardas, em seu afã civilizador e maquinal, técnico e em sua versão tardia autorituarística e estéril, na verdade é herdeiro do cartesianismo, já que propõe a apologia do racionalismo artístico como um aspecto positivo e transcendente no papel civilizador. Subirats afirma, ainda, que o domínio da máquina sobre a natureza, desde Descartes, se tornou a aspiração máxima da expressão humana e que é exatamente este projeto maquinal do artificialismo técnico o princípio fundamental da vanguarda que, como sabemos até aqui, é assumidamente o ponto de partida do poeta curitibano.

O que estas duas abordagens abrem, quando realizam a crítica ao cartesianismo, por outro lado, é uma dimensão não concretista do texto, uma dimensão tropicalista, contracultural da crítica ao cartesianismo, que vê o texto caógeno do livro a partir do contato com os elementos da cultura, os movimentos sociais e as relações políticas implicadas entre escritor e técnica, sujeito e tempo histórico, razão instrumental e poética, relacionando temas como o da liberdade, da novidade e da superação das formas e da atualidade deste sujeito.

1.3. Abordagens conceituais e políticas do *Catatau*

Consideramos até agora em grande medida a parte da crítica que aborda o *Catatau* em sua imanência material; mas também devemos ressaltar, junto com a direção apontada em nosso trabalho, as indicações teóricas de que o texto do livro possui uma relevante dimensão política, como modo de diálogo representacional e singularmente mimético com as tensões de seu tempo. São artigos ou ensaios que consideram ou sugerem os temas do *Catatau* e as nuances metafóricas presentes na fragmentariedade da obra como elementos fundamentais e norteadores do projeto estético, conseguindo articular os procedimentos icônicos e materiais internos com os temas que fazem referência objetiva à realidade histórica ou conceitual. Da exploração deste viés, cremos, ressalta um livro em suas dimensões políticas, pois entrevemos no experimentalismo literário e na discussão sobre a racionalidade uma obra que coloca em movimento o projeto “político” das vanguardas, instaurando-se no interior da problemática da técnica, esta tomada como elemento fundamental da pesquisa estética.

Em *Catatau: um gabinete de raridades* Maurício Mendonça (2007) ressalta, na direção de nossa hipótese, que “o poeta forneceu algumas informações que "pegaram" e ainda hoje permanecem como as únicas pistas de leitura e interpretação do romance-idéia; isto porque sua leitura coloca em questão a dimensão histórico-filosófica do texto, pois seria preciso “levar em conta o *Catatau* "obradobra": uma intrincada tessitura de sentidos que entrelaça História, Filosofia, Ciência e Literatura, discutindo as imagens do pensamento dos séculos XIV, XV, e XVII de modo elegante e sofisticado” (2007). O que ainda se pode compreender é que em direção ao real há um processo de alegorização que aproxima o tempo histórico da narrativa, o Séc. XVII, do tempo histórico vivido durante a escrita do livro, os anos 60/70 do Séc. XX., bem como há uma comparação da dura razão cartesiana - no pensamento de Cartesius -, com a razão ocidental repressiva do regime de exclusão. Notamos essa aproximação, por exemplo, no uso da palavra de origem latina que se refere ao Brasil, que é Brasília, já que para o passado histórico da língua latina Brasil é Brasília, mas para o

tempo histórico da composição Brasília é a capital do Brasil, uma ambigüidade explorada politicamente a partir do léxico.

Em *Descartes maconheiro?*, Carlão Kaspchak comenta a conferência proferida por José Miguel Wisnik durante um evento em homenagem a Leminski, o Perhappiness'99. No artigo, os autores concordam que *Catatau* é um tipo de ficção que se refere ao real de forma estilizada e contundente, abordando a realidade política brasileira não só no período da composição do livro, mas sim realiza toda uma interpretação da história do país a partir de uma novidade estética:

Catatau traz questões fundamentais e antecipa, de forma original, uma interpretação da realidade brasileira a partir do mote central do texto: a hipótese de Descartes (filósofo francês René Descartes) ter vindo ao Brasil com Maurício de Nassau (militar holandês que ocupou o Nordeste no século XVII). Esta intuição do Leminski tem conseqüências filosófico-literárias que o colocam entre os grandes intérpretes do Brasil, como Machado de Assis, Mário e Oswald e Andrade e Guimarães Rosa (KASPCHAK, 2007)

Ainda afirma que:

Não me interessa o folclore. O que eu fiz foi uma análise do texto e me ficou uma impressão muito forte de que se trata de uma obra que coloca questões importantes e que, por isso, deve ser lida com atenção", explica. Para ele, Leminski faz um jogo com *Catatau* e, ao deslocar Descartes (nomeado Renatus Cartesius no texto) para fora do eixo e colocá-lo no Brasil, ele interpreta o Brasil à luz desse deslocamento. (KASPCHAK, 2007)

Este deslocamento, portanto, seria do discurso em relação à história, ou ainda um deslocamento da história a partir da fragmentação do discurso.

Uma outra sugestão de análise política está em *Catatau: o estandarte da insubordinação*. Trata-se de um artigo no qual Paulo de Toledo (2007b), a partir do conceito de carnavalização de Bakhtin fala de uma atualidade ideológica do livro, pois lê uma sátira

histórica presente nos planos temporais do Brasil holandês do Recife, no Séc. XVII, e o Brasil da ditadura militar do presente histórico do escritor. Fala ainda de um “posicionamento crítico” carregado de “humor carnavalesco” sobre a histórica a partir de um procedimento cômico-sério da escrita. Assim, defende o autor:

Voltando ao plano temporal relativo ao presente do escritor, acreditamos que o contexto histórico, ou seja, o Brasil da ditadura militar, está retratado com uma originalidade jamais alcançada por nenhum outro escritor brasileiro. Esta originalidade deve-se à forma “cômico-séria”, carnavalizada, com que Leminski aborda a questão do domínio militar. Diferentemente da maioria dos romances políticos que tiveram como tema o Brasil da ditadura, mas tratavam esse tema dogmaticamente, apresentando apenas uma visão politizada e ideologicamente sectária do fenômeno, o **Catatau**, através do riso destronador (provindo da força criativa das ruas), realiza, em nossa opinião, o mesmo feito de Rabelais, ou seja, registra o que há de caduco, de vetusto na hierarquia vigente. Estas palavras de Bakhtin a respeito de Rabelais podem ilustrar bem nossa idéia sobre como a obra leminskiana retrata o período da repressão militar. (TOLEDO, 2007b)

Para o autor, *Catatau* é um “instrumento pedagógico com funções libertadoras”. A partir dessa afirmação, indaga a crítica sobre a ausência da leitura política do livro, sugerindo ainda alguns motivos para o desvio das análises:

[...] por que essa obra leminskiana ainda é tão mal aceita nos meios literários oficiais e, principalmente, por que os estudiosos do chamado “romance político” brasileiro deixam essa obra à margem, quando ela, mais do que qualquer outra, mostra-se como a mais subversiva prosa que já teve como tema a ditadura militar iniciada em 1964? Provavelmente, a resposta à última pergunta seja: no **Catatau**, os temas (e o tema da “Ditadura”, no **Catatau**, é apenas um entre muitos) são escamoteados por grossas camadas de linguagem inventiva, o que acaba exigindo um esforço de escafandrista ou de mineiro para que sejam alcançados os tesouros ocultos, as preciosas pérolas irregulares lapidadas pelo gênio leminskiano. (TOLEDO, 2007b)

É o que entreabre, inusitadamente, por exemplo, a leitura que Haroldo de Campos faz da obra, no mesmo artigo já citado anteriormente, que filia o poeta a uma linhagem formal. Trata-se de uma leitura sugerida nas entrelinhas, tanto por Leminski quanto pela crítica, indo de encontro às visões que compreendem o *Catatau* somente como uma obra de filiação concretista. Mesmo reconhecendo, com justiça, a dimensão formal dos procedimentos da obra e as ligações estruturais e históricas com outros textos literários, Haroldo de Campos lê uma possibilidade de geração fabuladora e referencial do texto:

[...] trata-se, fundamentalmente, de um projeto de prosa. Um projeto ambicioso, levado minuciosamente à consecução, no qual a poesia (para falar como W. Benjamim) é apenas o método (não-cartesiano) da prosa. Uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado, mas que regurgita de vontade fabuladora, de apetência épica, de estratégias retóricas de dilação narrativa. A poesia, ao contrário, ainda quando se sirva da prosa como “excipiente”, parece dar-se melhor com a imagem, com a visão, com o epifânico. É uma distinção tendencial, ressalve-se, não categórica. As fronteiras são móveis, podendo tornar-se mais e mais rarefeitas. (CAMPOS, 1992, p.218)

Nota-se a cautela do autor sobre ênfase na leitura formal (justamente Haroldo de Campos, o “concretista”), admitindo e matizando as linhas entre um interno autocitativo e um externo fabulador e épico do texto, exatamente, esta última alternativa de análise o que ora nos interessa, o que não quer dizer que a filiação textual não passe por autores marcadamente atentos à elaboração metalingüística, mas, pelo contrário, não se esgota num universo de referências que abstraem a realidade histórica no *Catatau*.

Portanto, a leitura política da obra, bem como o reconhecimento de suas indicações referenciais, nos projeta um campo em que a linguagem de vanguarda concebe o texto como um instrumento autônomo, porém também nos possibilita reconhecer as marcas históricas dissimuladas pelo projeto estético dentro de sua especificidade textual.

Evidentemente as influências dos textos tidos como ícones do formalismo são notórias, os procedimentos de linguagem contidos num *Ulisses* ou em *Finnegans Wake* de Joyce certamente são referências obrigatórias para o poeta. A lição de Pound de que “os artistas são antenas da raça” (POUND, 1976, p.77) e a criação do poeta e crítico literário norte-americano de uma hierarquia entre os escritores (entre inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, beletristas e lançadores de moda) certamente fez parte da formação intelectual do poeta, e se desdobram em suas opções estéticas e programáticas. Além disso, a divisão que Pound propôs da escrita poética, em melopéia, fanopéia e logopéia, pode ser notada na ênfase que Leminski dá à dança do intelecto entre a materialidade do signo, que nascia ali no *Catatau* e que iria percorrer toda a obra do poeta. O contato pessoal e a coincidência de princípios analíticos entre os irmãos Campos e Décio Pignatari muito provavelmente induziram as análises do livro a ressaltar o grau de parentesco entre a obra de Leminski e o concretismo. Mas as análises não param por aí. O deslocamento da interpretação do livro de seu espaço crítico-formalista, somadas às sugestões de parte da crítica de que o *Catatau* teria um relacionamento estreito com as tensões estético-políticas de seu presente – como veremos adiante – nos deixa observar que o livro não pode ser circunscrito num movimento poético definido.

Podemos notar que há, assim, em grande escala, pela associação realizada entre *Catatau* e obras de cunho formal latente, uma leitura prévia que submete o texto a um roteiro prévio de leitura. A etiqueta que classifica a obra, portanto, vem de uma redução que de antemão, para ser composta, necessita da eliminação justamente da singularidade presente na obra e que a distancia da pertença a uma estética, movimento literário ou cultural únicos.

Particularmente interessante, neste aspecto de deslocamento de obras consideradas “formais” para outros campos de análise, é a abordagem que Dirce Waltrick do Amarante realiza da prosa de Joyce, que afirma que nas últimas décadas um número

significativo de estudos propôs-se a fazer uma leitura política de sua obra, apresentando alguns elementos interessantes para análise:

[...] Primeiro, a recusa de Joyce em se mostrar até mesmo minimamente envolvido nas grandes questões européias dos anos 1930 foi determinante para provar a teoria de que os textos joyceanos, assim como o autor deles, eram apolíticos. A segunda maior razão para essa omissão pode ser atribuída à acusação, levantada pela esquerda nos anos 1930, e que recaía igualmente sobre Franz Kafka, de que sua arte era decadente [...] A posição política de Joyce é, todavia, visível tanto na sua ficção quanto nos ensaios críticos que escreveu [...] Na opinião do estudioso inglês Seamus Deane, aliás, “na Irlanda, ser um escritor era, num sentido muito específico, um problema lingüístico. Mas era também um problema político”. Levar em conta, portanto, uma questão regional, a “questão irlandesa”, que é essencialmente política, parece hoje muito relevante para se “entender” esse “novo” Joyce, um Joyce, digamos, pós-colonialista, por oposição ao Joyce formalista, construída pela crítica do passado. (AMARANTE, 2005, não paginado)

O que se passa no *Catatau*, com efeito, é que os elementos metafóricos, alegóricos e políticos, marcadamente instaurados por tensões antitéticas, figurando constantemente conflitos, são postos em ação de forma fragmentária e por intermédio de um hibridismo de registros e níveis de fala, dificultando a compreensão semântica e de certa forma impedindo uma leitura mais política e menos lingüística da obra. Os matizes deste percurso, neste sentido, formam parte da pesquisa e se dirigem a ressaltar a dimensão política (e não engajada), se assim poderíamos dizer, da constituição do sujeito no livro.

Esta ausência da leitura política talvez se justifique por uma gama muito ampla de motivos. Impossibilitado de esgotá-los, apenas indicamos dois: primeiro, pelo que foi dito até agora, pela influência de uma tradição de leitura que circunscreve a obra num espaço pré-definido de análise que inclui as posições críticas do próprio Leminski, posições estas que tiveram conseqüências fundamentais para a construção da recepção de *Catatau* no Brasil. Segundo, pela própria linguagem do livro, fragmentada, e que num primeiro contato do leitor com a obra costuma desencadear uma aproximação muito forte com textos como *Ulisses* ou

Galáxias e suas respectivas recepções críticas. Sabemos, entretanto, que a pressão repressiva, certamente marcante quanto às escolhas da escrita de Leminski, fez proliferar ora textos ideologicamente explícitos e panfletários (embora em muitos momentos clandestinos ou sorrateiros), absolutamente sem dificuldade comunicativa para o grande público, ora textos que apostavam numa comunicação mais restrita, na codificação e decodificação de expressões ambíguas, e que faziam, ao mesmo tempo, auto-referências e referências ao real.

Tanto no programa do concretismo quanto no programa da esquerda da época, Leminski terá uma relação íntima de aproximação e discórdia, que se verifica nos traços de linguagem de *Catatau*.

A exploração da ambigüidade do texto e a compreensão do relacionamento da obra com outros projetos além do concretismo não só favorecem a leitura de uma semântica submersa, como também possibilita ler a obra em seu relacionamento com outros projetos culturais e literários existentes nos anos sessenta e setenta, como a contracultura e o tropicalismo.

Neste sentido, notamos que o livro, passando pela temática da crítica da razão ocidental, dialoga com as reivindicações da contracultura, pois, como o movimento cultural, há um sentido de liberação das repressões, como também presente uma crítica aos valores morais e culturais. Através de seu solilóquio, Cartesius enfrenta o autoritarismo a partir do discurso de sua intimidade, com arroubos existenciais e reivindicações libertárias que colocam a experiência subjetiva em tensão com a ordem a sua volta.

Se na escrita observamos presente o concretismo, no uso de procedimentos retóricos e em suas defesas acaloradas do valor do formalismo, também notamos que ocorre a negação deste mesmo concretismo quando aposta não só na corrosão do erudito, mas também nos registros populares, nos arroubos histórico-contraculturais da subjetividade e na verborragia que não economiza digressões conceituais sem compromisso com a unidade

poética do objeto. Atento criticamente aos projetos revelados nas cartas de Leminski (a Bonvicino) e a real produção textual do poeta e analisando o distanciamento de Leminski do projeto concretista, já desde o *Catatau*, Marcelo Sandmann defende que:

[...] o *Catatau* é um divisor de águas dentro da sua produção. Antes dele, o poeta estava em plena sintonia com o movimento, aceitava sem restrição o rótulo de “concretista”. Depois dele (e com ele) [O *Catatau*], novos ingredientes e preocupações vão surgir de modo mais evidente, deslocados já em relação às posições mais ortodoxas do movimento [...] (SANDMANN, 1999, p.127)

Para Sandmann, o principal fator de distanciamento de Leminski em relação ao concretismo seria sua ligação com a contracultura; embora possamos considerar que da forma como ocorreram, simultânea e fragmentariamente, contracultura e tropicalismo se informavam sem que as contradições aparentes entre estes dois eventos pudessem considerar cada um deles em separado nas influências do poeta. O rigor objetivista do concretismo cede espaço ao subjetivismo expressivo da contracultura, que o poeta denomina “desregramento cultural”, e que aqui sublinhamos quanto ao valor implícito do desregramento, que é a quebra das *regras*, algo muito próximo do espírito libertário da juventude dos anos sessenta e setenta. Em certo momento pela voz de Cartesius, podemos ouvir que: “a cabeça se perde em lemniscatas instantâneas” (2004, p.78), isto é, em cascatas de palavras que são textualidades compostas não a partir do rigor e das regras concretistas, mas no jorro de seu desregramento textual. Assim, Sandmann afirma que:

Leminski vai agregar à sua experiência concretista um outro tipo de experiência com a linguagem, oriunda certamente de outras fontes de referência e de uma outra relação pessoal com o mundo [...] O poeta curitibano, em sintonia com outros jovens autores, está reagindo contra o controle racional excessivo, o construtivismo, o anti-subjetivismo, o decoro intelectual e erudito, entrevisto como elementos capitais da atitude concretista [...] A contracultura é certamente um dos elementos que mais fortemente vai distinguir sua

trajetória da dos poetas experimentalistas da geração anterior [...] (SANDMANN, 1999, pp.127-8)

Já a porção tropicalista da obra aparece quando o livro discute, como um dos elementos centrais da narrativa, a própria questão da tropicalidade, da brasilidade e do relacionamento entre o nacional e o estrangeiro (razão ocidental x desvario tropical); Em certo sentido, neste aspecto, no *Catatau* temos uma figuração (devoração) do eruditismo livresco convivendo com os provérbios populares; mas toda a maquinação do texto, seu resultado final, seu relacionamento difícil com a prática usual de leitura, não pode ser considerado de alta comunicação social (como no uso da poesia da canção⁶ e de elementos pop pelos tropicalistas Gil, Caetano ou Tom Zé), o que se passava, por outro lado, com as canções tropicalistas, que a despeito de se construírem como experiências estéticas inovadoras alcançavam forte projeção nas rádios e TVs. Mais próximo do *Catatau*, considerando os primeiros expoentes do movimento, estaria os Mutantes⁷ que ora apostavam no experimentalismo hermético e repleto de virtuosos instrumentais, ora faziam releituras paródicas que não só realizavam a crítica, mas prolongavam a ação do texto parodiado.

⁶ Essa aproximação com a poesia da canção seria justamente um dos pressupostos da obra de Leminski posterior ao *Catatau*; nela o poeta vai aliar ao rigor e o plano do poema a uma coloquialidade “descolada”, embora pensada em seus pormenores como projeto estético. Na trajetória do poeta, representa uma guinada comunicativa e uma aproximação com os meios de comunicação de massa, sem deixar de lado, entretanto, a estruturação do poema considerando seus aspectos plásticos e materiais.

⁷ Na capa do disco *Tropicália*, de Caetano Veloso, vemos os Mutantes integrando a proposta de um tropicalismo canibal que misturava samba com guitarra elétrica, submetendo o rock americano e europeu às paródias e pastiches psicodélicos.

CAPÍTULO 2

DISSIMULAÇÕES DO SUJEITO

“jogo a pedra e escondo a mão”
(*Catatau*, 2004, p.78)

Diferentemente do que reivindica o autor, a ênfase na materialidade do signo não esconde a persona pública, o sujeito Leminski. Esta figura pública, por sua vez, está implicada na constituição discursiva do sujeito que se manifesta pela atuação de Cartesius, já que compõe uma de suas muitas vozes. Como Cartesius é personagem multidiscursivo, pois que parodiando outras vozes da cultura, temos aí a idéia de que o sujeito foi destituído de sua unidade identitária e esmagado pela fragmentação da linguagem. Antes de estar esmagado, porém, diríamos que o sujeito está dissimulado.

Não se trata de mostrar ao modo romântico a aproximação da matéria romanceada com a chamada “experiência de vida” do poeta, embora existam alusões biográficas na obra, exploradas ricamente num universo metamorfoseado da representação.

Trata-se, entretanto, de mostrar como o sujeito utiliza um discurso fragmentário para dissimular sua presença, bem como investigar de que forma a voz deste sujeito empírico compõe esta instância subjetiva estabelecida entre o narrador Cartesius e a leitura do livro. Estudaremos esta dissimulação por meio de procedimentos que encenam o desaparecimento deste sujeito no *Catatau*, nos seguintes momentos: na fragmentação, na metalinguagem, no processo paródico e na ordem do discurso sobre o irracional e a loucura.

As dissimulações do sujeito estão ligadas ao projeto específico de Leminski, considerando suas dimensões político-estéticas, mas não deixam de estar relacionadas à crise do sujeito e da representação vividos pela arte e pela sociedade na transição das vanguardas dos anos 50 do séc. XX até nossos dias. Ressalta-se que no conceito de “crise” não podemos pensar num período histórico específico, em que uma suposta estabilidade das relações e

forças sócio-culturais e econômicas tenha sido rompida; pelo contrário, a história é feita de transformações e sucessivas “crises”, isto é, assim como as estruturais sociais são históricas, as produções material e subjetiva estão em permanente mudança, portanto finalizando e erigindo constantemente novos modelos históricos. Cada “crise” histórica, portanto, possui sua especificidade. Sabemos que as implicações de uma grande crise da modernidade, para a arte, envolvem a questão da civilização burguesa tal como esta se manifesta nas sociedades pós-industriais do Ocidente, de modo que, entre outros fatores, o declínio das elites tradicionais e suas instituições culturais, o desenvolvimento tecnológico e a mudança daí decorrente nas forças comunicativas (circulação de mercadorias, novas tecnologias, bens e saberes) impõem à arte novas problematizações e modos de articulação.

Já a partir da década de 50 tais transformações materiais e culturais, intensificadas paulatinamente pelo processo de mundialização da economia e dos bens culturais, tem, como uma de suas conseqüências, a constituição de um novo tipo de individualidade, na medida em que os modos de vida estão irreversivelmente implicados no que chamamos de capitalismo avançado (ou tardio), com a novidade representada pelas formas mais ágeis de comunicação e a constatação definitiva de que a manutenção da vida social está comprometida com a tecnologia. Neste sentido, o embate entre as artes e a indústria cultural coloca em primeiro plano a questões da comunicação da poesia, notadamente nas relações de aproximação e distanciamento entre o escritor e o público.

Marcadamente forte nesta relação, entre produção e circulação da obra, mesmo considerando as pressões que o processo tecnocrático mundial impõe às reflexões do objeto artístico, é a violência política no Brasil dos “anos de chumbo”, justamente o período de composição da obra.

No decorrer do séc. XX há um recrudescimento da chamada “era da técnica”, a humanidade passa por duas grandes guerras, consolidam-se blocos de países ricos e pobres,

há a guerra fria, a ameaça nuclear e a consolidação da hegemonia econômica e cultural americana. As vanguardas e o alto modernismo são perpassados pelas grandes paixões revolucionárias, que entrariam em declínio, posteriormente, na transição da década de 1960 para 1970. No Brasil, um pouco diferente, este declínio socialmente é assimilado na cultura somente após a década de 70, já que para a grande massa populacional vivíamos certa euforia megalomaniaca do “milagre econômico”. Considerando, neste sentido, setores da esquerda brasileira, ou ainda para certa porção organizada e mais crítica da sociedade, nota-se que era um tempo de luta, resistência, paixão de mudança, que se daria para uns na construção de vias democráticas no ambiente autoritário; para outros era tempo de “pegar em armas”, de estabelecer uma relação de embate explícito com o regime autoritário. Evidentemente, os movimentos sociais se intercambiaram em suas propostas e tarefas, assimilando diversas forças, em que a euforia nascida dos benefícios gerados ou prometidos pelo desenvolvimento tecnológico e a euforia da esquerda ativada pela paixão revolucionária vão se matizando em tonalidades mais brandas, descrentes ou entrincheiradas, desencadeando na arte a impossibilidade de representação da subjetividade nos padrões do alto modernismo, já que a partir daí, seguindo caminhos que penetrariam na década de oitenta e noventa, cada vez mais, surgiriam figurações literárias de sujeitos impotentes, enclausurados na cidade, no interior de espaços fechados, cada vez menos integrados e mais contemplativos em relação ao movimento exterior.

Se por um lado no Brasil dos anos 70 ainda vivíamos a utopia humanista e socialista com mais fervor, por outro lado, a censura, o regime autoritário, as cassações, os exílios de políticos, professores, poetas e artistas provocaram, numa parte das produções, representações subjetivas submersas, ainda que identificáveis com o teor da revolta e da senda negativa quanto à hegemonia dos poderes sociais. São subjetividades ladinas, sorrateiras, que se utilizam de pseudônimos e espaços marginais de publicação, bem como de estratégias

discursivas que permitam a construção e a atuação de um sujeito que fala como quem sabe que “o espião está à mesa”. Poderíamos dizer que ocorre uma paulatina desagregação de movimentos poético-literários, decorrendo a partir daí a ênfase em projetos individuais que buscavam na pesquisa estética saídas para os impasses solicitados.

Nossa hipótese é a de que a violência política - local e universal - se torna, em algumas obras, fator determinante para a retração do sujeito na ordem do discurso, o que provocou, além desta crise do sujeito na representação literária, uma necessidade singular de respostas estéticas não só consideradas a partir da censura política de um Estado localizado, no caso o Estado militar brasileiro, bem como pela pressão exercida pelos meios tecnológicos na produção material e cultural da sociedade.

Neste capítulo, estudaremos estas dissimulações do sujeito presentes no projeto estético do poeta tanto no nível retórico, através dos variados procedimentos emprestados dos concretos e enriquecidos no *Catatau*, quanto na fragmentação existente na ordem do discurso, com a crítica ao cartesianismo e o elogio do irracional. O enredo fragmentário, se assim podemos dizer dos poucos traços romanescos presentes no livro, confirma a fragmentariedade do modo retórico, o que nos dá a impressão de um texto em que o sujeito vai se apagando até o surgimento de uma pretensa autonomia; entretanto, como veremos no capítulo 3, o exercício da metalinguagem também deixa mostrar a presença de uma autoridade condutora do sujeito público/empírico/autoral que não abre mão de suas idéias e de sua situação no mundo. Esta relação entre presença e ausência do sujeito seria mimetizada no texto pela trama e pelo olhar de Cartesius à procura de um sentido no interior dos jardins de Nassau.

Antes, porém, de considerar esta situação em que a fragmentação da narrativa moderna dialoga com a crueza do seu tempo (sem refleti-lo, porém não havendo como negá-lo), marcando na identidade do sujeito textual um discurso, vamos dedicar as próximas

páginas a estudar as particularidades do *Catatau*, analisando seus modos de composição, seus procedimentos estilísticos traduzidos pela fragmentação.

Escolhemos primeiramente mostrar os recursos estilísticos, pois a natureza do que será exposto posteriormente, ou seja, uma reflexão sobre a fragmentação no romance moderno, será justamente relacionada à particularidade da obra e não a uma “generalidade do gênero” ou a um reflexo determinante de uma época.

No texto, a primeira impressão de leitura é de um emaranhado de palavras e signos que induz a uma primeira sensação de perda do sentido. Alguns motivos parecem surgir para logo se perderem nos cortes semânticos e nas associações aparentemente livres entre cacos lexicais, sufixos imprevisíveis, junções inusitadas num palavrório ininterrupto e sem parágrafos que leva a maioria dos leitores à perda de fôlego na leitura. A obra realmente não caminha numa direção única, mas aponta para o desligamento de possíveis estabilidades tão logo inicia uma pretensa linearidade. Tudo parece um jogo aleatório, numa gratuidade sem fim. Seguindo a leitura, percebem-se sinais de familiaridade com certas expressões e temas, que são logo desmontados na abolição entre causa e efeito e que leva o *reconhecimento* à ruína. Notamos, então, “constantes de ruptura”, nome que se poderia dar aos procedimentos, soluções e efeitos inusitados, que são novos mas que se repetem; o que não é de se estranhar, visto que é exatamente esta radicalização restritiva dos procedimentos concretistas - que na crítica de Leminski ele chama de redundância - uma grande força de exaustão e transformação do movimento.

Mas logo as relações possíveis começam a aparecer e os retornos dos temas, palavras, modos de expressões, sempre modificados, embora ainda reconhecíveis em mínimos traços, indicam certas constâncias do narrado, gerando possibilidades de pistas. Nota-se, assim, que o texto comporta uma série de associações entre modos retóricos e os traços

narrados, assim como entre movimentos lingüísticos do texto e perfis de construção de personagens.

Cartesius se encontra nos jardins do palácio de Nassau, alimentado por um cachimbo de erva narcótica sem muito entender o que se passa e o que vê, ainda à espera de Artyczewski que lhe traria a explicação síntese do que ali se passava. Na ordem do narrado há, portanto, uma expectativa de compreensão de sentido por entre os meandros infinitos dos jardins. A figuração relaciona a incompreensão da personagem com a incompreensão da leitura, aproximando o olhar de Cartesius à experiência do leitor, na sugestão de que é o próprio leitor quem vive o esvaziamento de sentido na linguagem. A fragmentação da experiência narrativa tem um forte suporte nos elogios feitos ao irracional, o que no projeto do livro marca certa insurgência do sujeito contra a razão cartesiana, ainda que neste mesmo processo a herança do labor/rigor formal estabeleça - como veremos - uma aproximação em relação à prática cartesiana desta mesma razão ocidental. Neste capítulo, portanto, estudaremos estas dissimulações do sujeito no nível retórico (na fragmentação e na paródia) e na ordem do discurso (pela defesa do irracional)

2.1. A fragmentação da linguagem

Sabemos que no *Catatau* o poeta opta pela construtividade e pelo esforço hercúleo da pesquisa com a linguagem, porém organiza a matéria de forma fragmentária, já que proposta por meio de uma leitura inquietantemente circular em seus efeitos de redundância. Num primeiro momento, notamos a disposição única do texto, sem parágrafos ou espaços na página, o que em princípio causa uma impressão de embaralhamento, mas ao mesmo tempo de “unidade caótica”. Numa análise mais pormenorizada, verificamos ecos textuais num tom

jocosos, que são dinamizados pelos neologismos e junções inesperadas tanto do ponto de vista sintático quanto semântico. Como bem nota a análise contida na última edição do livro:

[...] destacar uma palavra do seu contexto resulta no desdobramento do sentido, que é construído pela relação intravocabular. Assim, é possível observar que as palavras inexistem isoladamente, de vez que o eco de seus sentidos pode ser percebido nas demais palavras vizinhas, que, elas também, só encontram razão semântica na proximidade com o termo em vias de ser destacado (LEMINSKI, 2004, p.338)⁸

O processo de criação de tais ecos ou repetições diferenciadas de expressões vai apresentando sentidos, muitas vezes articulados com pensamentos mais definidos. Porém estes sentidos de forma quase aleatória são negados e renegados num momento seguinte, fazendo o dito em desdito, o que confunde a constituição da leitura que apreende a identidade da voz pelas predileções no interior de campos semânticos. Estas inversões funcionam movidas pela força material da língua, induzidas pelas aliterações associativas, pelas ludicidades dos encontros de partes que formam um todo inusitado. Como no exemplo: “Eu sou o processo. Controlo um encontro. Demonstro um contraste. Corrijo um esconderijo”. (2004, p.118); ou ainda: “Mestre atrapalha. Sem mestre não dá. Mestre não trabalha, trapaça e passeando se nos atravessa na garganta como um gogó ou qualquer outro troço adâmico” (2004, p.88). No primeiro caso, o “demonstrar o contraste” é exemplificado no próprio movimento da forma, nas repetições de “c” e “o”, nas permutações de “l” por “t” e na gratuidade associativa entre “corrijo” e “esconderijo”. No segundo caso, as idéias são contornadas pela insistência de uso de “tr” e suas associações vocálicas que transitam entre o “e” e o “a”, ficando aTRApalha, mesTRE, TRApça, aTRAvessa. Aparentemente não há nada

⁸ Na última edição do livro, ano 2005, há um criterioso *Processo de Estabelecimento da edição crítica*, realizado por um grupo de pesquisadores da PUCPR, que aborda, entre outros elementos, a produção dos neologismos no *Catatau*.

em comum entre as palavras, que pertencem a campos semânticos até distantes, mas a aproximação se dá justamente pela gratuidade ou ainda pela força da aproximação sonora.

Assim, forçando uma aproximação pela indução sonora o poeta também aglutina sentidos antes esparsos na malha textual. Como as frases, períodos e expressões terminam abruptamente, dando lugar a novos começos, os assuntos tão logo se iniciam já se interrompem dando lugar a novas associações nem sempre contínuas em relação às informações anteriores. No decorrer da leitura, porém, tais digressões associativas, ora gratuitas, ora tenuamente alusivas, são entrecortadas por um retorno à “temática central” – se é que podemos falar de centro aqui, ou seja, de um retorno à marca da persona de Cartesius, que se refere tanto a sua presença alotrópica nos jardins de Nassau, quanto às variadas, embora insistentes, temáticas que percorrem o livro. Vejamos um exemplo mais extenso, necessário para se ter uma idéia das trocas sintáticas, permutações sonoras, saltos de sentido e quebra da linearidade narrativa:

[...] a ilha que está no fim do erisipélago indedica o território de patavina, mais na pindaíba que vassoura piaçaba em plano bissexante, o lugar feito por uma frase comum, só mudando de sala para maleque, majoris indigens inquisitiones, se destrincheira sem o partérrimo de édipos enigmatários! Uma fogueira com os calcavos do ofício e os acho-não-acha do santíssimo ofício: pataca de meia psczhécua sobre na minha quota para cair na indiferença universal, - wina muste, papafina! Cesta a folha corrida? Só quando bate na roseta fundamental. Babau: vive no chão feito bariga de jibóia, nó feito até aqui! A viração deu pano pra manga, aqui é que mula manca não troca o cabo pelo raio que os esparta: rotinício! O colócegas de rodas só faz furor, farol, guerra civil, fogo de palha, rir: no fundo, todo naufrágio é novo em folha. Filho de peixe, sete fôlegos felinos! Ordem do dia: a verdade, só a verdade, nada mais que a verdade, deus que me desrecifre? Morreu não; perdeu os sentidos. O fenômeno tirou patente de generalidade e exhibe por aí suas divisas: a experiência da coisa atingida pela coisa a atingir? Conceito: instrume para cultivar o real. Molhado como um pinto pede pinico, e lá fora chovendo no banhado? Chapt! Pschaft! Não tem nada que pormocione um presentimento de vérsias, e vive a título de procuração? Hein? Hein? Heinrich! Gnóstico de um fígado! Levanta a febre no melhor da moléstia – a pior viagem, e deita a lucidez a tresmalhar a ferro frígio? Lágrimas de réptil nas

barbas sardônicas do risoto, a borra chorando, pinga, pia, plie! De navio patavino a pavio platinalvo, está por um fio paliativo de esplanada? Vai amolar a pedra; quantas unhas tem um gato fôlego para cada? Quando levanta o dedo, o dente aparece? Saz a tisfa, e torça os folguedos? Caldéia que se considera escusa candeia. Também sou filho de um deus: o vagalume na curva da prosperidade prenstra por uma oitava e sai pela tangente ... Arrepios: a mesma serra, um pico, dois, outro pisco, cada cópia [...] (LEMINSKI, 2004, p.185)

No trecho podemos notar diversas fugas semânticas que colocam na voz de Cartesius um volume discursivo verborrágico, transitando em variadas direções, ora retornando às veias principais da argumentação, ora simplesmente desaparecendo da narrativa sem mais vestígios. Alguns sinais, entretanto, parecem trazer o leitor para um fio textual quase enigmático, pois tais sinais se fazem pelo retorno a temas, expressões, palavras ou até mesmo modos de expressão do narrador. Considerando o exemplo, notamos a presença de duas expressões alusivas ao fio narrativo: “deus que me desrecifre” e “De navio patavino a pavio platinalvo, está por um fio paliativo de esplanada?”. Com o primeiro termo, temos o retorno à problemática de Cartesius nos jardins de Nassau, clamando pelo fim do desvario enquanto mescla a palavra Recife com decifrar. Desta forma alude à própria condição da narrativa, metaforizada pela condição de si mesmo e do leitor. No segundo caso, a permuta de “p” por “b” nos faz lembrar em vez de “patavino”, “batavino”, ou seja, batavo, evidentemente uma alusão à problemática holandesa em Recife. É sugerindo indiretamente, portanto, o modo como a escrita faz aparecer o tema dos holandeses.

O fato é que podemos notar que Leminski capta os procedimentos concretos em função desta fragmentação e é por meio desta manifestação retórica, na relação entre escrita e leitura, que se realiza o processo de construção de uma subjetividade, já que os procedimentos indicam a construção de diálogos entrecortados que cindem o discurso.

Na vasta exploração do significante Leminski também investirá todo o aparato de desmonte em relação à narrativa tradicional, isto porque, como sabemos, os princípios

concretistas denotam uma recusa da alegoria metafórica, fazendo da linguagem um objeto em si mesmo; neste sentido, notamos a utilização de elementos do concretismo, que na exploração do significante alinhava a sonoridade, o espaço gráfico, as lacunas de sentido ao campo semântico, fazendo do texto um objeto e tomando os componentes materiais do signo como princípios estruturais da mensagem. Vejamos o exemplo:

Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam enxames.
Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam: MAMÕES. O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias. Cheiro um palmo à frente do nariz, mim, imenso e imerso, bom. Bestas, feras entre flores festas circulam em jaula tripla as piores, dupla as maiores; em gaiolas, as menores, à ventura – as melhores. Animais anormais engendram o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato (LEMINSKI, 2004, p.14)

Nota-se a exploração das aliterações, dos signos icônicos visuais em “MAMÕES”, que são grafados em caixa alta e propõem a associação do aumentativo de mamão com o “aumentativo” da letra. Também notamos as progressões semânticas oriundas das associações sonoras, como em “animais anormais” ou ainda “feras entre flores festas”. Um outro exemplo - muito pertinente em relação à construção dissimulada da subjetividade de Cartesius - podemos ler a seguir:

[...] Num dia solar de Atenas, envolveu-se na magnífica ilusão de que a matéria – o mundo da vida, da morte e do nascimento – não é toda a realidade. Interessa salvar a existência humana das essências que lhe querem atribuir? É IMPOSSÍVEL QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI. Nisso, o mostro – qui verba torquet – nada behemothween! (LEMINSKI, 2004, pp.128-9)

Cartesius, “embebido” de Occam, discursa contra a essência. Na verdade não sabe que a realidade existe, se tudo é fruto de seu pensamento ou se ele mesmo não passa de um acontecimento textual. Pensa, porém, estar nas três condições. Perde-se em si e o leitor o perde. Levando isso em conta, notamos que o livro só tem um parágrafo, a mancha escrita na

página é densa, as palavras se embaralham junto com as idéias. Daí que o efeito físico das letras, num movimento sensorial da leitura, torna possível a exploração da “caixa alta” da letra servir para chamar a atenção do leitor. Então aparece: “É IMPOSSÍVEL QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI”, parecendo avisar ao leitor, que do emaranhado de letras avista com destaque a mensagem, que sua presença se faz pelas palavras.

Noutro momento, temos em escala minimizada umas das operações realizadas em todo o texto: Note-se a frase: “coisas pecado é fazer prestando atenção”, composta por sujeito, predicado e complementos em ordem invertida, pois poderíamos ler, ordenando a frase: “é pecado fazer coisas prestando atenção”. Por sua vez o trecho só pode ser assim compreendido se o leitor “presta atenção”, isto é, comete o pecado da ordenação e da leitura atenta. Em escala maior, ampliando a observação da frase para o próprio texto do livro com um todo, notamos que as inversões dos fios de sentido acontecem em todo o texto, exigindo da leitura o ato desautorizado pelo texto de ordenar o sentido.

São procedimentos em que as palavras ilhadas do texto tentam superar a divisão entre conteúdo e forma. Estas estruturas servem muito bem aos elementos narrativos do texto, pois, assemelhada à confusão entrecortada da linguagem do livro, temos a própria figura de Renatus Cartesius, perdido nos jardins de Nassau à procura de um sentido. É uma linguagem que, a despeito da recusa figurativa, acaba por metaforizar a condição da personagem, pois sua visão anormal é atribuída à louca natureza nos trópicos, à erva narcótica que fuma e ao efeito das fezes de uma preguiça que defeca em sua cabeça, somada a aparição do monstro semiótico Occam, uma espécie de personagem abstrato, que na verdade tem seu espectro reivindicado como fundamento às incursões de ruptura lingüística. Este mesmo Occam, por sinal, é assimilado ao *malin génie* de Descartes, ou seja, uma entidade que confirma à consciência a proximidade consigo mesma, aquele elemento, divino ou não, por meio do qual

a razão sofre as conseqüências da perda do sistema, da visão do todo, do prejuízo que se tem no entendimento maquinal do mundo.

Os recortes no material lingüístico registrados no livro são muito bem captados nos “Procedimentos neológicos”, texto presente na edição de 2004 do livro, resultado do estudo da equipe responsável pela publicação da obra. Assim, registram os procedimentos responsáveis pela formação das palavras no *Catatau*, indicando as formações de palavras por: composição (que se divide em justaposição e aglutinação), onomatopéias, efeitos poéticos e palavras-valise. A abordagem também ressalta o uso de estrangeirismos (tupi, latim, japonês, italiano, holandês, francês, grego, espanhol, inglês, alemão). Tomemos alguns pequenos exemplos:

[...] o traducadilho de um escorregadouro no tombadilho
(2004, p.178)

Temos “tradução” + “trocadilho” numa composição por aglutinação em que a provável formação se deu pela junção das duas palavras. Ainda:

[...] Viro mal, completo insatisfatório! Não vou alim. (2004, p.180)

Aqui o poeta realiza a junção de “insatisfação” e “fatório”, não só unindo os termos materiais numa só palavra, mas, na junção, conduzindo o teor da mensagem segundo a inusitada novidade do termo. Entretanto, ainda que semanticamente a propensão da leitura seja associar “insatisfatório” com a insatisfação provocada pelo fatório, o contexto em que o termo se insere mais uma vez coloca em questão o verdadeiro sentido das palavras, pois a descontinuidade – ou mesmo o distanciamento entre as partes – da narrativa gera um novo deslocamento da linearidade de sentido. Para se ter uma idéia da questão, tomemos o mesmo trecho agora em seu contexto. Trata-se, mais uma vez, do solilóquio embevecido de Cartesius,

reconhecendo a mata e sua história (a do Brasil), enquanto fala das origens e formações culturais daquelas matas tropicais a partir da reivindicação civilizatória da criação do certo, do útil e das essências, o que contradiz justamente a figura parodiada de Occam, Guilherme de Ockham, que erige sua obra exatamente no ponto em que defende a não existência de qualquer essência. Escolhemos este trecho porque aqui não só o poeta demonstra o embate entre razão e ruptura pela fragmentação material da linguagem, como também insere na ordem do discurso a temática deste embate, emblematicamente pela oposição entre as figuras de Descartes e Guilherme de Ockham, ou seja, Cartesius e Occam:

Nasceu lá, é o cão, a serra de Paranágawa! A luz – sair, a todo lume abrir a clareira, albar em Saturno: resplando em raio, fulmino no chefe da festa no campo! Viro mal, completo insatisfatório! Não vou alim. Lembrando e fundando cidades, criamos as essências. Isso me prure, a ninguém liz, a quem dez? O certo. O útil. O inverso. Como não pensei nisso antes, como pensava em ficar ainda, fiquei sem ter o que pensar um bom tempo. Quase virei estante, o que não me talenta; filho de cinza como fênix, pisei com pio pé o abismo invisível. Em tempos incertos, iam por vários rumos ... Que se melem e melequem-se! (2004, p.180)

Os assuntos mudam e “progridem na divergência” e desta forma o significado de “insatisfatório”, por exemplo, amplia-se para os variados elementos do contexto que o sucede e o precede. “Insatisfatório”, assim, também fica associado a outros elementos ao redor, como no exemplo: “Em tempos incertos, iam por vários rumos ... Que se melem e melequem-se!”, expressão alusiva à realidade histórica do contexto ditatorial, no tocante ao tema da condenação ao exílio. Tempos incertos, de insatisfação, em que a realidade é escamoteada por um “fatório”, isto é, uma construção discursiva que esconde a insatisfação. O sentido do neologismo é localizado. No entanto, há um *plus*, um *quantum* de significado potencialmente ativo em suas analogias. Destas derivações, o poeta amplia as disjunções da ilha lexical para a frase e o período. São figurações que estabelecem associação, gratuita ou

não, com elementos de palavras ao redor, como um eco que reflete um som, um fonema, uma letra, um “s”, ou consoantes explosivas, ou repetição de prefixos, sufixos e verossimilhanças semânticas.

Seria imprescindível lembrar que as próprias ferramentas fornecidas pelo concretismo – se considerarmos, por hora, esta potencialidade do movimento –, dão base, em princípio, para um apagamento do sujeito, porque são técnicas de operação do material da linguagem, a partir da idéia de que a subjetividade - enquanto instância estética - é um produto da confecção do objeto poético como artefato, ofício da *techné* (e não, portanto, uma subjetividade geradora de conceitos emitidos com base numa psicologia individual, afetiva). Assim, haveria, teoricamente, um distanciamento acentuado entre a construção do sujeito da narrativa e a persona pública do poeta. É curioso notar, entretanto, que a construção textual se deixa invadir pela subjetividade do sujeito empírico, no ponto em que a concepção formal os une.

Como parte da fragmentação do *Catatau*, temos o fato de que os fios temáticos estão distribuídos irregularmente nas páginas, isto é, os assuntos se desenrolam descontinuamente, já que aparecem à leitura entrecortados por numerosos campos semânticos distantes.

As abordagens de Zenão, por exemplo, estão espalhadas de forma descontínua no texto. A figura de Zenão, ainda, retorna com sentidos diversos (e em muitos momentos divergentes) a cada momento do texto. O fio narrativo vai compondo variações em torno de centros móveis de sentido, de modo a associar um elemento constante – no caso “Zenão” – com outros temas equidistantes que dão um novo valor à totalidade – sempre provisória - de sentido formado pela nova associação. Abaixo temos alguns trechos, que serão comentados:

(1) [...] Zenão, Zenão, sem zênite se caço do nadir? (2004, p. 61)

(2) O empreguiça se debruça na minha cabeça de nada, já não tolero o escândalo didático da cósmica lorota, Artyxewsky spectatorante! Esteve pela boa Pérsia? Já passou. Perca as asperezas. Flecha: zenão!, - dois gumes depois, vaso e vazio – vistos os dois, um como nenhum (...) Mudei muito. Dá pra ver por aí? Cuidado com o que não muda. (2004, p.84)

(3) Que flecha é aquela no calcanhar daquilo? (2004, p. 65)

(4) O primeiro gole de vinho melhora o tiro, os segundo gole – só Zenão! Assim como o primeiro tiro aprimemora o segundo tiro, a segunda flecha corrige a receita. (2004, p.66)

(5) Dois arqueiros estão face a face. Ao lado de cada um, um alvo. O arqueiro pode disparar no alvo ou no outro arqueiro. Se atirar no alvo e acertar na mosca, ganha mas morre porque o outro arqueiro atirará em você. Se flechar o arqueiro, mata-o, - mas perde!, porque errou o alvo. [...] (2004, p.89)

(6) Não contém zenões. O grande vaso vai ao forno, e daí ao mar é a certeza do passo. (2004, p.206)

(7) Apostei em Tróia. Em Aquiles. Ganhou a tartaruga. Chega. A doença da nossa época se chama progéria. Esta é uma rotumdifólia rangirrostra, não muitas como ela neste hemisfério. (2004, p.252)

(8) Assim o ponto multiplicando cissiparidade com as estadias da flecha zenônica assina a reta que já vem rodando, assinala o volume: a linha fraca toca aqui no ponto forte, e naufraga soprando aos dezesseis ventos escombros pela Extensão pelásgica. (2004, p.201)

O pano de fundo da figuração é a relação entre Zenão e o “repouso”. Numa metáfora entre filosofia e linguagem, a flecha (que supõe um alvo) fica associada ao caráter de contínuo processo do labor poético e ao mesmo tempo à autonomia do objeto artístico quanto a sua referencialidade e função. Este repouso nada mais seria que pensar o texto nele mesmo, a partir de suas construções. Como se pode notar Zenão é evocado na discussão para confirmar as posições da vanguarda formalista.

No exemplo (1) Zenão é associado à “zênite” pela exploração sonora, gráfica e vocabular. No exemplo (2) a flecha (“Flecha: Zenão!”) - objeto dos paradoxos de Zenão -, aparece anunciando a frase, logo depois: “Mudei muito. Dá pra ver por aí? Cuidado com o

que não muda”, que retoma a defesa filosófica do repouso, por parte de Zenão, como também à mudança (movimento) da personagem Cartesius. Noutra acepção a personagem se dirige ao leitor (“Dá pra ver por aí?”) indagando sobre a percepção de sua presença na narrativa, conferindo à leitura o desafio de ver a personagem em meio às suas sucessivas mudanças de vozes e a proliferação compulsiva de discursos diversos. Instaurada a temática e o campo semântico (Zenão, tartaruga, Aquiles, flecha) o escritor explora uma gama de procedimentos que se associam uns aos outros sem hierarquização. Daí a possibilidade de no exemplo (3) a exploração da construção de sentido através do mero trocadilho (“Que flecha é aquela no calcanhar daquilo?”). O trecho que teria o valor restrito a um simples jogo de palavras ganha sentido pelas associações que a leitura realiza entre cada trecho em que aparece a figura de Zenão (e as relações simbólicas em sua figura implicadas) e as muitas presenças deste campo semântico no texto. Pensando o trecho isoladamente, o valor metalingüístico de “Zenão” no exemplo (4) seria muito mais vago, não fosse a relação entre este exemplo e as demais aparições deste fio narrativo no corpo do texto, o que indica a compreensão de que, no caso, flecha = projeto estético; assim, em “a segunda flecha corrige a receita”, teríamos a discussão metalingüística entre projetos estéticos e suas sucessivas superações. Desta forma, no exemplo (5) já sabemos que “alvo” está para função da arte, bem como “arqueiro” está para oponente, que tem sua significação aberta, podendo aludir à batalha entre dois projetos estéticos (os dois arqueiros). De todo modo, a associação é imprecisa, ficando sugerida apenas como possibilidade. Destas “aberturas” na produção do sentido, portanto, no exemplo (6) já se sabe que algo está sendo dito em função dos campos semânticos anteriormente apresentados. Assim, em “O grande vaso vai ao forno, e daí ao mar é a certeza do passo”, frase que indica movimento (“vai ao forno”, “ao mar é a certeza do *passo*”) (o grifo é nosso), em oposição à Zenão = repouso. Entendemos, portanto, a analogia entre “Zenão” e “senão”, significando os “senões” de seu projeto. No exemplo (7), portanto, apesar da palavra “Zenão” não estar

presente, já sabemos, por associações sugestivas, o que se passa ali, pois constatamos a presença das figuras de “Aquiles” e da “tartaruga, que por sua vez estão relacionadas com a temática na cultura filosófica bem como de que maneira esta temática foi apresentada no livro. No trecho (8), que isoladamente, frisamos, careceria de sentido, complementa-se o sentido alusivo à própria composição por fragmentação. Portanto, em “Assim o ponto multiplicando cissiparidade com as estadias da flecha zenônica assina a reta que já vem rodando, assinala o volume”, temos o ponto (“Zenão”) “multiplicando cissiparidades”, isto é, numa leitura metalingüística sendo relacionado a outros fragmentos temáticos, por intermédio de uma concepção de escrita, segundo a posição do autor, voltada para o repouso em si mesmo (“estadias da flecha zenônica”). Os trechos, como podemos notar, são apresentados em páginas distantes, mas formam um diálogo com leis de sentido coerentes entre si.

Em seu projeto de fragmentação Leminski se utiliza de alguns procedimentos propostos pelo concretismo, embora neles imponha uma mescla de estilos que coloca a obra para além deste movimento. Dentre os procedimentos concretos citados por Alfredo Bosi (1994, p.477) lembramos alguns para o particular interesse de nosso estudo:

1. *no campo semântico*: ideogramas [...] polissemia, trocadilho, nonsense ...;
2. *no campo sintático*: ilhamento ou atomização das partes do discurso; justaposição; redistribuição dos elementos; ruptura com a sintaxe da proposição;
3. *no campo léxico*: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngües;
4. *no campo morfológico*: desintegração do sintagma nos seus morfemas; separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de certos morfemas;
5. *no campo fonético*: figuras de repetição sonora (aliteração, assonâncias, rimas internas, momoteleutons); preferências dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros;
6. *no campo topográfico*: abolição do verso, não linearidade; uso construtivo dos espaços em branco; ausência dos sinais de pontuação; constelações; sintaxe gráfica. (BOSI, 1994, p. 477)

São técnicas empregadas, inicialmente, ao poema, ao texto visual, mas que no *Catatau*, que também é uma narrativa fabuladora, acabam por se concretizar em novos resultados a partir de novas conexões. Diferentemente de uma narrativa linear, *Catatau* ensaia uma verticalidade. Como um poema, seu tempo é um só e nenhum.

Mas a proximidade não pára por aí. Há um trânsito que perpassa a linha d'água que supostamente divide a ordem do narrado e seus aspectos mais relevantemente formais, ou, variando os termos, que divide a referencialidade semântica da pura materialidade do signo, ou ainda, para falar nos velhos termos, forma e conteúdo. É uma separação a princípio didática, mas que se torna limitada na medida em que as tensões históricas não aparecem só como “conteúdos”, mas sim marcam a organização formal do livro.

Este movimento entre a referência e a autonomia no texto é mais um procedimento de fragmentação da leitura, ora perdida entre uma possível associação entre signos, ora reconhecendo explicitamente o termo citado, ora realizando relações suplementares num privilégio massivo da interpretação. Se o poema, notadamente na contemporaneidade, tem se constituído entre o rigor e a ruína, e ainda assim em seu vórtice de leitura ensaia, ainda que ironicamente, uma unidade, no *Catatau* esta unidade estaria marcada pelo paradoxo inelutável que separa o projeto estético entre a construtividade das vanguardas, que ainda mantinha por entre a narrativa a unidade do sujeito em sua firme posição (estética, política, moral, etc.), e a abertura ao experimentalismo, que em seu fundamento não é nem um nem outro, nem isso nem aquilo, mas justamente transita pelos intervalos deixados pelo passado das ruínas.

Sobre a fragmentação e a totalidade no *Catatau*, seria interessante observarmos a análise que Rômulo Valle Salvino realiza:

Num texto de elaboração mais ortodoxa, poder-se-ia acusar de errôneos certos recortes físicos que resultam em determinados recortes interpretativos; mas a estrutura-móvil do livro de Leminski, toda ela baseada em planos abruptos, permite a busca quase aleatória de signos que em conjunto erigem as isotopias do romance, ao mesmo tempo em

que se sustentam nelas, para serem válidas, têm de se apoiar em aspectos fisicamente presentes no texto, sem entrar em contradição com seus próprios elementos. [...] Essa lógica correlacional, não hierarquizada e não determinística que está por trás do *Catatau* tem implicações diretas na percepção dos signos que compõe o texto, que buscam atingir dimensões altamente plásticas, numa potencialização de suas virtualidades físicas e sensoriais. É como se uma inserção em um sistema subordinativo, típico da sintaxe e da lógica ocidentais, permitisse um relevo maior da individualidade de cada signo, sem que se perdesse, ao mesmo tempo, a visão do todo [...] (SALVINO, 2000, pp.105-6)

Neste sentido, podemos ainda observar que, entre outros procedimentos, a fragmentação se dá retoricamente pela ação (na sintaxe, na semântica, no léxico, nos signos físicos do texto, etc.) da montagem e da colagem. Para verificar estas associações, neste sentido, entendemos que o *Catatau* possa ser lido na associação entre aspectos sensoriais, plásticos, sonoros e semânticos. Bastante pertinente, neste aspecto, é a análise feita do *Catatau* por Romulo Valle Salvino:

Essa lógica correlacional, não hierarquizada e não determinística que está por trás do *Catatau* tem implicações diretas na percepção dos signos que compõe o texto, que buscam atingir dimensões altamente plásticas, numa potencialização de suas virtualidades físicas e sensoriais. É como se a não inserção em um sistema subordinativo, típico da sintaxe e da lógica ocidentais, permitisse um relevo maior da individualidade de cada signo, sem que se perdesse, ao mesmo tempo, a visão do todo. O aspecto sensorial procura, assim, estar colocado no mesmo plano da dimensão semântica. (SALVINO, 2000, p.106)

Como na fragmentação a voz do sujeito no *Catatau* - notadamente nos trechos em que Occam “atinge” a linguagem do livro -, vai se perdendo em muitos momentos no caos das conexões e desmontes lingüísticos, até chegar a implosões lexicais e fonêmicas, supomos que o sentido ali produzido esteja esmagado, e como consequência, que na leitura a subjetividade ali representada esteja submersa, ainda que presente, já que diferentemente do apagamento do

sujeito, pelo contrário, no *Catatau* é justamente desta forma que tal sujeito se manifesta.

Assim ainda ressalta Salvino:

É importante a constatação de que essa evidência do lado plástico-sensorial do texto, no caso do livro objeto deste estudo, não implica o abandono de sua função de sentidos. Nem poderia ser diferente numa obra que se autodenomina “romance-idéia” [...] É como se a “queda” numa corporalidade das palavras não conseguisse impedir a sua missão significante, mas, pelo contrário, a reforçasse. (SALVINO, 2000, p.106)

Enquanto a montagem “regurgita de vontade fabuladora” (CAMPOS, 1992, p. 217) numa “produção dialógica de sentidos” (SALVINO, 2000, p.106), na colagem a destruição semântica é bastante avançada, sobrando a relevância material ante ao desmonte figurativo do signo. Aliás, seria este requisito da colagem e da montagem no livro, por outro lado, uma das entradas para a compreensão de que, por entre o volume de signos, há um dizer, semântico, que pode ser organizado e reorganizado indefinidamente, como os procedimentos utilizados pelas vanguardas de composição e decomposição de objetos e perspectivas.

Estas experiências estéticas, atribuídas ao gênio maligno occaniano introjetado em Cartesius, na verdade, predispõe um possível reconhecer do pensamento do sujeito da voz em movimento, pois ao afirmar e negar idéias nos trocadilhos intensos, o “narrador” desmarca sua persona, sumindo por assim dizer enquanto o cenário fica delimitado pela atuação da linguagem. Este procedimento era, afinal, na transição da década de 60 para a de 70, uma marca de que a vanguarda chegava a sua exaustão, na tentativa de transferir o foco da discussão do objeto artístico para o sujeito produtor e representacional.

Afinal, não se pode esquecer que esta estratégia de “retirar” o narrador de cena é um artifício retórico de apagamento do sujeito que, infiltrado na linguagem, causa na recepção uma aparência de neutralidade, de amoralidade ou descompromisso com uma função causal, mas que pelo contrário tem o efeito de desarmar o receptor ante a presença do sujeito,

deixando penetrar com muito mais facilidade uma voz inaudita e não testemunhada, que se vê livremente apta a circular pela narrativa, distribuindo sonoridades lúdicas, experiências de risco com a linguagem, semânticas ordenadas e argumentos poéticos e políticos frequentemente iconoclastas. Estamos diante de uma subjetividade construída ao passo do incompreensível, flertando com o abstrato e com as figuras arruinadas da linguagem; deformada pela incompletude semântica e alimentada pela força das imagens se desfazendo. Além de emitir opiniões mais facilmente, o narrador submerso se esquia em definir sua identidade, ainda que constantemente profira determinações e ensinamentos a um possível interlocutor.

É preciso, contudo, contextualizar esses elementos formais no interior do grande debate estético-político dos anos 60/70. Após o golpe de 64, ocorreram significativas mudanças na produção, circulação e recepção das obras. Leminski está aqui interessado em se contrapor à grande tendência do que considera narrativas lineares, de cunho representativo e com ideologias políticas condutoras da obra. São obras que retiram a tensão experimental do signo para assumir mais proximidade com as formas comunicativas mais atualizadas, como o jornal, a poesia encenada ou a narrativa ficcional como alegoria das relações históricas de produção, como por exemplo no *Quarup*, de Antonio Callado, ou ainda num livro como *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, ambos marcadamente inseridos no processo de resistência política e cultural. Sobre o assunto temos a abordagem de Renato Franco:

[...] poderemos notar que já logo após o golpe de 64 a prosa literária – particularmente o romance – começava a apresentar evidentes sinais de resistência tanto ao processo político quanto à modernização autoritária. Esses dois romances parecem manter estreita afinidade com a atmosfera cultural e política do período e, dessa maneira, com obras não literárias, como o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, também de 1967. Em comum, além da questão do engajamento e da narração da origem da luta armada, um certo modo de conceber a vida cultural como não mais provável diante tanto da modernização da própria produção cultural quanto das imposições repressivas adotadas

pelos militares. O engajamento, nesses casos, apresenta alguma dose de ambigüidade: por um lado, expressa o nascimento, no campo da arte e da cultura, de viril sentimento de oposição à ditadura e, desse modo, a esperança de ajudar a dizimá-la; por outro, expressa a desconfiança dos produtores culturais em relação à modernização de suas atividades e, portanto, da viabilidade delas no futuro, o que os levou a trocar a cultura pela atividade política. (FRANCO, 2007)

Nestas obras a linearidade diegética, aliada a um uso de linguagem que resgatava as origens brasileiras, portanto, supostamente, uma linguagem mais coloquial, nestas obras as articulações de enredo, os protagonistas, as tramas de causa e efeitos possuem traços facilmente reconhecíveis, relacionados a sinais de resistência política frente ao processo de modernização autoritária.

Já na obra do poeta curitibano há: “O desejo de *propor soluções* para a expressão da arte inserida no mundo da industrialização e de acompanhar a modernidade” (PELEGRINI, 2007) (o grifo é nosso). Seriam soluções, portanto, diferentes da tradição segundo o acompanhamento das novas condições sócio-materiais impostas. Segundo ainda a autora:

Em que pesem as variantes conceituais desses termos, percebe-se que duas tendências se destacaram nos embates acerca do papel histórico das atividades artístico-culturais no processo de modernização: a chamada formalista e a defensora do nacional-popular. Enquanto os primeiros empunhavam a *bandeira do moderno sem restrições*, considerando que o desenvolvimento tecnológico *fosse intrinsecamente bom* (independentemente de seu caráter de classe), os adeptos da segunda corrente voltavam-se para a busca das raízes da cultura brasileira e da libertação nacional (PELEGRINI, 2007)

Leminski é tanto este que busca as soluções pela visita ao passado como o defensor do desenvolvimento pela técnica, assim como tanto desenvolve uma literatura centrada no objeto em si mesmo, como realiza de forma sub-reptícia uma alegoria metafórica. Se, por um lado, os modernistas pensam em desenvolvimento, considerado a partir da idéia da construção da nacionalidade (da regionalidade ante um universal), Leminski pensa o

desenvolvimento em termos cosmopolitas, ou seja, herda do projeto modernista a prática alegórica do rigor construtivo, porém rejeita a constituição da identidade que circunscreveria o projeto. Assim, a busca das raízes, no *Catatau*, ultrapassa o retrocesso histórico que aponta para a formação histórica da cultura brasileira, respondendo ao apelo cosmopolita de uma linhagem literária produtiva multiespacial (oriental e ocidental) e trans-histórica, querendo retroceder/ir à diante (tradição e ruptura) pela linguagem até a ancestralidade por onde deambulam livremente os códigos.

Há um debate entre o nacional e o universal no *Catatau*, figurado pela deglutição da razão cartesiana nos trópicos, pela figura ansiosa de Cartesius frente à pausada arquitetura do pensamento de Descartes, pela transformação da seriedade da língua, das verdades universais de todos os níveis, em pastiche macarrônico, embebido de algaravia desenfreada e narcotizada pelos tropicais elementos lânguidos de nossa diversidade. O trabalho do livro evita, pois, assumir completamente as posições estéticas mais aclamadas em seu momento. Os concretistas clamavam pela autonomia do objeto, a objetivação e a construtividade; a tropicália aceitava os elementos culturais estrangeiros (numa crítica a certo esquerdismo cultural presente no debate nacional), mas eliminando a fronteira entre o popular e o erudito também eliminava a fronteira entre o universo particular da arte e a cultura de massa. Leminski não assume integralmente a objetivação, tampouco entende o nacional como a chave para os impasses estéticos. Responde, sim, com a presença de um sujeito sinuoso dentro de uma estética fragmentária, que propõe a autonomia assumindo a referencialidade e nega o universal sem positivar o local. Vejamos a este respeito o que diz Silviano Santiago:

Como decorrência desse trabalho de desconstrução dos conceitos de *nacional* e de *universal*, o modo atual, tanto do texto da literatura quanto da prática política, de representar o *real* é a fragmentação. Processos estéticos e políticos descontínuos e múltiplos, plurais, coexistem por todo o planeta, trazendo certo desconforto filosófico para os leitores que buscavam uma visão analítica e evolutiva de política, vale dizer, da história universal. E se contentavam com ela.

Essa fragmentação (no presente caso, da literatura) transparece em um discurso ficcional que perdeu duas certezas que tranquilizavam o leitor tradicional. A primeira certeza que o discurso ficcional perdeu é a de poder, ainda hoje, *representar o nacional como identidade* (o que, no otimismo reinante na década de 20, foi genialmente feito pelos grandes escritores modernistas, haja vista, por exemplo, as grandes alegorias do Brasil moderno que são o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade e a coletânea de poemas *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade). A segunda certeza que ele perde é a de poder narrar uma estória com princípio, meio e fim, cronologicamente. (SANTIAGO, 2007)

E aqui podemos pensar em que ponto o *Catatau* se situa diante desta crise da representação, que no fundo para o poeta no *Catatau* é metaforizada pela crítica do sujeito cartesiano. A expressão subjetiva do narrador é marcada por uma subjetividade atormentada ante os mistérios do real e do próprio texto. Por todo o livro *Cartesius* fica à espera de uma explicação de Artyszewski, uma espera que se frustra. É uma metáfora dos limites da razão, mas também metáfora da interdição do sujeito, de seu desaparecimento ante os ofícios maquinais da industrialização massiva e inexorável, que no Brasil acontece sob a insígnia de um capitalismo periférico e militarmente controlado. Figura um sujeito retraído que se faz em fragmentos de sentidos, e que na junção fragmentária compõe pensamentos que são arruinados pelos movimentos textuais seguintes. Segundo Maria Ferraz:

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que a crise da representação, crise do sujeito cartesiano, aquele balizado num tipo de racionalidade que lhe permitia o controle do conhecimento, tornando-o, assim, sólido e fixo, é também uma realidade conseqüente à perda dos fundamentos e paradigmas (Deus, direito, pátria e família tradicionais) que alicerçavam, até os anos sessenta, a razão clássica. Na segunda metade do século, sobretudo a partir dos anos setenta, o desmoronamento dos valores e o capitalismo tardio jogaram o planeta numa crise de sentido sem precedentes. Perdidos os paradigmas e diante de novas e estranhas relações globais, o homem é presa da incerteza e de um conseqüente sentimento de desestabilização, que o deixaram, agora indivíduo global, à deriva, passivo e indiferente, em meio aos volumosos fluxos de informação. É a era do vazio, da perda

do sentido e da extrema carência e fragilidade do indivíduo de quem foi retirada a base de sustentação de sua identidade. (FERRAZ, 2007)

Occam seria o divisor do sujeito no livro, talvez um demônio nos paraísos tropicais. Enquanto na representação cristã a divindade é marcada pelos atributos da unidade, nesta mesma representação o demônio é marcado pela divisão, o conflito. Deus é uno. O demônio diz: “eu sou muitos”. O lugar do sujeito-narrador é o desterritório, ou seja, um lugar desmarcado ante a expectativa de leitura, e que permite o trânsito e a movimentação deste sujeito. Esta grande crise de que fala Ferraz, como pano de fundo, deve ser matizada quando consideramos o *Catatau*, pois ela se faz presente, porém em suas singularidades.

Como crítica à industrialização, a representação do sujeito também impôs em sua voz uma força maior ainda de posicionamento crítico-social, porém, noutra instância esta representação sofreu uma retração, simbolicamente se referindo à perda de espaço de uma razão centralizadora e capaz de conduzir e desenvolver linearmente ações elaboradas. Daí sua fragmentação, já que incapaz de definir, entre produção e circulação das obras, seu espaço, sua condição, pois o espaço de sua presença está fora dos territórios marcados para a atuação da arte. A fragmentação, considerada a partir da unidade de cada elemento, não faz do sujeito um elemento atemporal, tampouco a conexão entre as partes do livro, mesmo que estabeleça uma unidade, é puramente referente a uma datação histórica.

A tentativa de inovação é feita pela negação das identidades estéticas anteriores, ao mesmo tempo que tal negação age no interior da prática negada, ou seja, o poeta se relaciona perigosamente com a tradição para dela saltar rumo a um espaço não definido para o leitor, muito menos controladas pelo sujeito ali inscrito. Assim é a relação com o concretismo no livro, assim é sua relação com a literatura participante. Um exemplo claro é a presença, constante no livro, da discussão entre arte participante/arte autônoma, em que o narrador vai tomando partido da autonomia, embora se coloque no interior da polêmica de forma

intermitente. As relações históricas, que dariam certa unidade ao relato, por outro lado, são bem mais que laivos imprecisos no texto, pois quando agrupadas formam um extenso discurso, gerando presenças que se constituem no relacionamento íntimo entre os elementos da obra (personagens, temas, estruturas) e as metáforas fragmentadas pela dissimulação do sujeito e de sua voz.

A independência em relação aos movimentos estéticos, esta subjetividade móvel construída no *Catatau*, deve ser compreendida como a própria força de seu projeto, pois em meio à dissolução cultural dos paradigmas político-existenciais-ideológicos, nem sempre o diálogo dos centros vitais da materialidade com a literatura produziu obras a partir da fragmentação, ensaiando uma relação entre a dissolução do mundo e a fragmentação estética. Obras mais referenciais e engajadas marcaram sua presença com um forte apelo ao lugar do sujeito no interior no campo das oposições políticas, num prolongamento agônico dos ideais modernistas.

Por outro lado, a fragmentação do objeto estético, como “resultado” da crise do sujeito, denotaria a marca de que este desmonte, além de figurar o caos e a ausência de visão da totalidade, representa uma crítica contundente às formas do presente. Em todo caso, a fragmentação no *Catatau* não aponta para um descrédito na realidade, muito pelo contrário, o poeta irá cada vez mais intensificar o teor participativo da sua obra. Conforme vai terminando o livro, no período de 1970 a 1975, Leminski não estaria descrendo na realidade futura, mas, pelo contrário, cada vez mais achava necessária uma intervenção poética na realidade⁹, o que nos leva a crer que a fragmentação do livro não é figuração do caos ou falta de saídas para o poema e para o mundo (e para o poema no mundo), mas sim um desterritório estético que não aponta saídas exatas, senão que se abre às experimentações inaugurando um sujeito desconhecido pela perda de seu espaço.

⁹ De maneira bem humorada o poeta traduz sua relação com o tema: “atravesso uma crise de otimismo/zencristianomarxista”. (Cf LEMINSKI, P. BONVICINO, 1999, p.87).

Entre a missão civilizatória de Cartesius, comprometida pela perdição tropical que o faz delirar, e a perda da imagem do mundo¹⁰ o sujeito textual responde a si mesmo entre a loucura e o saber: “Poucos mestres já. Acabou o tempo dos mestres, começa o tempo do mundo” (LEMINSKI, 2004, p.72)

2.2. Processo paródico: algaravia de “eus”

Como traço da fragmentação da linguagem e do sujeito, encontramos no *Catatau* o uso da paródia, como espécie de denúncia literária do caráter ficcional da unidade do sujeito. A fragmentação do sujeito em vozes e discursos, assim, irá contribuir para que a presença da instância do sujeito seja dissimulada. Como procedimento literário presente no livro, assim como outros aspectos tensivos da obra, a paródia exercerá a dupla articulação (uma dupla voz), pois, concomitantemente, servirá para afirmar a presença deste sujeito (como será visto no capítulo três, no tocante ao uso dos provérbios populares), bem como dissimular a figura deste mesmo sujeito, que se utiliza do procedimento paródico para desmarcar sua presença e posição ante aos temas arrolados. Não há eliminação das duas dimensões, mas o convívio entre elas.

Sabemos que um dos traços fundamentais do modernismo é a paródia. O procedimento tem o valor de uma reestruturação de sentido pela mudança de contexto. A paródia, ainda que muito antiga, tem no modernismo e no chamado pós-modernismo uma amplitude que lhe assegura um lugar de destaque, isto porque a prática da citação, da intertextualidade, alia-se à formação progressiva do escritor como poeta e crítico do próprio trabalho.

¹⁰ A idéia da perda da imagem do mundo é de Octavio Paz, e indica a perda da unidade e da humanidade em função da técnica: “Não é a técnica que nega a imagem do mundo; é o desaparecimento da imagem que torna possível a técnica”. (PAZ, 1976, p.103)

Seria preciso matizar este processo paródico, recorrendo, primeiramente, a uma possibilidade de sentido aberta já na conceituação geral do termo paródia, que em linhas gerais significa “canto paralelo”. Segundo Hutcheon (1985) não há uma definição transhistórica para a paródia, visto que na prática os procedimentos diversos de sobreposições, citações, referências, enfim, o relacionamento entre textos não podem ser agrupado em torno de resultados comuns. Seria imprecisa e até certo ponto limitada, igualmente, a delimitação excludente entre paródia, ironia, escárnio, ridículo, sátira, pastiche, burlesco, etc. Isso complica o problema de vários modos, uma vez que os procedimentos, numa obra como *Catatau*, chegam a se intercambiar de modo dinâmico, furtando-se às estratégias tradicionais de enunciação.

Sabemos que a paródia está na base dos textos modernos e pós-modernos, à medida que os autores recompõem as representações, criando novidades estéticas por intermédio da referência a repertórios comuns ou, de certa forma, conhecidos. Assim, teríamos esse fenômeno em *Don Quijote*, de Cervantes, em relação às histórias de cavalaria; ou em Joyce, com o *Ulisses*, em relação a Homero, realizando diferentes práticas da paródia, embora num primeiro momento as tonalidades diferenciais da abordagem não sejam facilmente reconhecidas. Em todo caso, os variados acessos que temos à realização paródica indicam não uma semelhança entre procedimentos transhistóricos, mas um relacionamento tenso entre presente e passado, marcado não só pela atualização transgressiva de temas, mas também pelo intercâmbio criativo de procedimentos estéticos. Assim, pela diferença, é possível apreender a especificidade que a leitura de Leminski faz da tradição, observando nesta diferença o ponto de partida de onde suas intervenções lingüísticas se iniciam. Como defende Hutcheon (1985, p.19): “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece

a diferença no coração da semelhança”. Neste sentido, seria importante recorrer, num primeiro momento e evitando a generalidade, à raiz etimológica do termo:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto”, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição á sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição” ... No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de arte modernas [...] (HUTCHEON, 1985, pp.47-8)

Cabe aqui uma observação. Para estabelecer uma diferença entre paródia moderna e pós-moderna seria preciso discutir aqui também a diferença conceitual entre moderno e pós-moderno, evidentemente um tema amplo e exaustivo, que foge às pretensões do presente trabalho. Algumas diferenças genéricas podem ser apontadas, quanto a uma época pós-moderna, marcada pelo que Lyotard chamou de era pós-industrial, como a existência de uma crise de valores, da idéia de centro e de verdade, gerando um relativismo, apolitismo, a quebra de fronteiras estéticas e comunicativas, a atomização do indivíduo que faz surgir um sujeito contemplativo e integrado, cuja produção de vida se dá em grande escala na virtualidade, o que denunciaria uma ruptura epistemológica, que levaria a uma obsolescência progressiva dos projetos e práticas modernos. De outro lado, teríamos as vanguardas modernistas, utópicas, que teriam suas propostas artísticas nascidas a partir de uma abordagem política do cotidiano, com o objetivo de organizar, e não “decorar”, a vida.

O esquematismo destas classificações, entretanto, apenas dificultaria a análise da particularidade de uma obra – o *Catatau* – que mobiliza elementos de variadas estéticas de seu tempo sem se colocar no interior de nenhuma delas. Se a paródia é histórica e opera em

cada “época” à sua maneira, restaria questionar, a partir do conceito de “época”, os momentos em que a transição “finaliza” e “começa” segmentos históricos.

É certo que as “características” gerais do pós-modernismo fazem sentido quando observamos a produção da subjetividade contemporânea, bem como em certos meios a superação da metafísica pelo pragmatismo, a crise das paixões utópicas, e a vida virtual; entretanto, nada nos permite dizer que as obras produzidas “no interior” de uma época devam ser analisadas absolutamente a partir de tais características. Diferentemente, seria interessante analisar como a obra está no trânsito histórico destes elementos, fazendo-os agir e deixando-se agir por eles. Assim, vamos considerar neste trabalho uma diferença pontual entre moderno e pós-moderno, pois se a produção subjetiva se transforma radicalmente na pós-modernidade, por outro lado o modo de produção material da atualidade não evidencia sua completa transformação a ponto de entendermos da época moderna algum “pós”.

Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985) fala de uma paródia moderna como inversão irônica, rebaixamento ridicularizador, que buscava um “alvo” através da crítica de situações e contextos externos; diferentemente uma literatura e uma paródia pós-moderna teriam uma inflexão autoparódica, isto é, tornando-se obras que comportam a reflexão sobre a própria condição ficcional, sendo “história de representações”, que colocam acento no ato de escrita como metaficções historiográficas ou intertextualidades paródicas. Isto porque a “ausência” ou crise de valores externos pressionaria as obras a comportar a própria crítica.

No modernismo, desta forma, teríamos a paródia como crítica da ordem estabelecida, em que a substituição de elementos textuais acontece de modo que o resultado textual esteja numa dimensão inversa em relação ao texto parodiado; já a paródia pós-moderna estaria mais próxima do pastiche, isto é, da incorporação de um discurso sem um teor crítico, numa opção relativista em que não há valores a quebrar, mas a ênfase estaria no jogo possível formado pelas associações intertextuais aleatórias. Outro traço da paródia pós-

moderna estaria no fato de que a concepção de verdade migra definitivamente dos fenômenos em si para os sujeitos da interpretação, desta forma enfatizando na recepção das obras boa parte da produção de sentido.

Apesar das definições, Hutcheon estuda as paródias do Séc. XX matizando as diferenças: “Não obstante, servi-me-ei constantemente de exemplos de outros períodos para mostrar que existem denominadores comuns a todas as definições a todas as definições de paródia de todas as épocas” (HUTCHEON, 1985, p.21).

Sabemos, portanto, que o caráter metatextual não é privilégio de uma “época pós-moderna”, tampouco obras consideradas pós-modernas possuem o caráter auto-reflexivo intrínseco. Se considerarmos especificamente nesta relação o *Catatau*, poderemos notar que a obra comporta procedimentos ditos modernos e pós-modernos, já que transita entre a autonomia e a referencialidade, tanto se dirige a si quanto toma posição e aborda criticamente os discursos parodiados da cultura. Na mesma direção, é possível dizer que, quanto ao caráter crítico (modernismo) e relativista (pós-modernista), o traço pós-moderno estaria na superficialidade fragmentária do texto, deixando certa “unidade” (móvel) de sentido a ser lida por entre os fragmentos; como traço moderno, em sua dimensão de abordagem política e crítica da sociedade. Outro dado da tensão entre moderno e pós-moderno na obra estaria na relação com o cartesianismo, pois ao mesmo tempo a obra prolonga e critica a razão cartesiana, como veremos no capítulo três, na relação entre literatura e filosofia.

Mais uma vez, portanto, entrevemos os aspectos tensivos dos procedimentos do texto explorando as ambivalências de sentido em sua lógica funcional, mas desta vez o escritor se nutre de paradoxos fornecidos pela própria característica decorrente da paródia, que é apresentar esta “dupla voz”, isto é, o fato de referir-se a si mesmo e ao que está sendo designado. Daí o uso da paródia na obra exercer, ao mesmo tempo, a idéia da fluidez do sujeito por entre os espaços do texto, de forma que a ênfase na relação do texto consigo

mesmo dissimule a presença deste sujeito (uma paródia mais próxima da denominação “pós-moderna”); bem como o mesmo processo paródico, considerado a partir de sua dimensão crítico-referencial, irá reforçar a presença do sujeito, “reunido” através de seus posicionamentos (paródia “moderna”). Como diz Cartesius: “Quem fala? Muitas vozes falam dentro da minha cabeça mas a voz, só minha” (2004, p.98), ou ainda: “Como se diz em Babel, se eu não falar mal dos outros, de quem vou reclamar? O eu abolido. A bicho assassinado.” (2004, p.110)

Logo de início, percebemos no projeto de *Catatau* um processo de sobreposição de vozes, quando o poeta traz para o interior de seu texto discursos diversos conhecidos pelo leitor, ora pela familiaridade com o universo intelectual, ora pela familiaridade com expressões de uso comum na cultura. A própria figura de Cartesius, anômalo de Descartes, já indica a realização paródica que, evidentemente, tem uma implicação maior, já que o livro irá retomar a crítica da razão ocidental, enfatizando o elogio da loucura das palavras.

Dentro da voz de Cartesius cabem os pensamentos filosóficos, as blagues modernistas, a fala popular, os arcaísmos e as gírias. Para tanto, no livro, a figura de Occam é também a do misturador de vozes. Não há só paródia de textos, mas paródia de idéias, modos de escrita, do tom filosófico, de aspectos sintáticos, escolhas temáticas, etc.

Devemos nos perguntar, então: quem “narra” e como é constituída esta voz? Podemos dizer que a voz do sujeito textual é predominantemente marcada por um “eu”, similar ao “eu” dos discursos de Descartes, isto porque o livro se constitui em relação ao filósofo, por meio da dessemelhança caricatural da expressão discursiva (os solilóquios reflexivos, característicos da escrita de Descartes) e mesmo do pensamento do filósofo.

Mas a narração de Cartesius vai assumindo outras vozes na paródia, isto é, outros discursos vão assumindo a voz de Cartesius enquanto a personagem “pensa textualmente” para o leitor. Cartesius, em conflito com a razão cartesiana, delira, não sem motivo: “Nestes

climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam águas do dilúvio” (LEMINSKI, 2004, p. 21). E que, movido pelas forças das vozes que lhe atrapalham as idéias, diz: “O pensamento lábil passa por uma ponte pênsil de pesadelos: penso mas não compensa, disperso tudo aquilo que disponho.[...]” (LEMINSKI, 2004, p.50). O que se diz está na ordem do discurso, mas denuncia o procedimento retórico, pois este processo de citação e de falar pela voz do outro é o que ocorre na produção paródica do livro, tendo implicação na consciência do sujeito atormentado por Occam no livro.

De um texto colado (citação) e invertido (paródia), partimos a outro, e assim sucessivamente, até que perdemos a noção de origem da primeira colagem, da primeira voz. Neste ponto, então, podemos dizer que o poeta parodia já a si mesmo, pois as repetições de elementos externos, em suas sucessivas mutações, operaram um distanciamento criativo, que torna o texto base da paródia quase irreconhecível, e isto se passa em grande porção do texto. Como, em princípio, o sujeito textual é Renatus Cartesius, nas frases introdutórias (em que é possível reconhecer no texto parodiado ainda a presença “natural” de um narrador) o leitor ainda tem na mira aquele que seria o dono da voz - evidentemente uma voz comprometida com o enlace com outras vozes -.

Para evidenciar este processo iremos reunir em seqüência alguns fragmentos do discurso de Cartesius em vários momentos, em várias vozes, que vão “entrando” em seus pensamentos sem aparente controle. Mas ressaltamos que as paródias mais diretamente reconhecidas se referem aos provérbios populares e às máximas filosóficas, que serão exploradas no capítulo 3.

Entremeado aos trechos parodiados o próprio Cartesius em seu discurso irá refletir sobre o processo de sobreposição das vozes em sua voz. Vejamos alguns exemplos de retomadas de vozes:

- (1) Sou a ordem interna, a circulação dos humores e a perfeição geométrica. (2004, p.118)
- (2) [...] aboli este mundo num dia de pensamento (2004, p.119)
- (3) [...] é muito no cu dum só: vai tomar café nos cafundó de jundiaí! Lá onde o céu é pregado com quantas tabuinhas se faz necessário para uma canoa, lá onde o vento faz o chico vir de baixo, a curva (2004, p.129)
- (4) Occam, Occam, Occam, por que me abandonam (2004, p.150)
- (5) Anarquiso Narciso (2004, p.160)
- (6) Fabrico o impossível no interior disto, dou fundamentos ao inscrível, ilumino o subentendido, elimino os matrimônios indissolúveis entre som e senso.(2004, p.76)
- (7) Morre o ser, fica o signo (2004, p.106)
- (8) De vez em quandando, vou desenquadrando a voz de um bando, deixando pistas e quejandos (2004, p.116)
- (9) [...] eu sou René Descartes, com a graça de Deus. (2004, p.34)
- (10) Cara que brisa de Brasília bafou, nem me enfarofou (2004, p.131)

No primeiro exemplo a voz é de Cartesius, num momento em que defende a lógica cartesiana. No exemplo 2 Cartesius assumi a fala de Cristo, mas de forma invertida e somando elementos. Deus teria criado o mundo em sete dias, mas no texto, abolido em um só. No exemplo 3 Cartesius é “acometido” por um provérbio decaído, a fala popular entra em sua voz filosófica com palavras de “baixo calão”. No exemplo 4 Cartesius assume um trecho do evangelho de São Matheus. Em “Anarquizo narciso” Cartesius assume o platô metalingüístico, referindo-se à textualidade do livro e, ao mesmo tempo, ao processo paródico que dissolve sua voz narcísica em muitas vozes. No exemplo 6, no mesmo tom metalingüístico, Cartesius assume “máximas” da crítica literária, como no caso o pensamento de Paul Valéry, que diz ser a poesia uma hesitação prolongada entre o som e o sentido. No mesmo tom no exemplo 7, a paródia recolhe uma máxima já consolidada na história da arte,

“morre o homem, fica a obra”. O exemplo 8 indica um dos inúmeros trechos onde a personagem recua de um plano ficcional mais direto para abordar metalinguisticamente o próprio texto, pois no processo paródico o texto vai “desenquadrando a voz de um bando” na voz de Cartesius. No exemplo 9 o “narrador” confunde as instâncias entre Cartesius e Descartes, fazendo com que haja uma mescla entre paródia e parodiado. No trecho 10 temos, como em muitos outros momentos, as gírias típicas dos anos 70 no tocante ao uso de alucinógenos, que invadem a consciência da personagem, assim como invadem sua voz textual, com outros registros lingüísticos distantes do eruditismo macarrônico de Cartesius, presente na maior parte do texto.

Estes são momentos em que ainda podemos reconhecer a origem dos textos parodiados, mas o grande exercício paródico do livro será parodiar os textos já parodiados, e assim sucessivamente, até que os traços originais vão se perdendo na textualidade do livro como um todo, que utiliza nas associações, para tanto, recursos sonoros, palavras soltas, expressões recortadas, etc., dos discursos “originais”.

Neste sentido, Linda Hutcheon comenta:

Repetir, mesmo com diferença crítica, é fazer parte desse desafio pós-estruturalista contemporâneo à noção do sujeito como fonte individual de sentido [...] subverter essa ideologia do ego e do estilo pessoal, frequentemente associado ao capitalismo [...] se a arte deseja levar-nos a questionar aquilo a que tenho vindo a chamar o “mundo”, deve questionar-se a expor-se *a si mesma* em nome da acção pública. (HUTCHEON, 1985, p.137)

Michel Foucault, pensador que radicalizou o processo de retração do autor para sua “morte”, num de seus comentários sobre as estruturas narrativas afirma:

O autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias do discurso. Entendido isto, a questão que me coloquei foi esta: o que é que esta regra do desaparecimento do escritor ou do autor

permite descobrir? Permite descobrir o jogo da função autor.
(FOUCAULT, sem data, p.80)

Sem entrar na extensa discussão sobre o conceito “função autor”, seria interessante sublinhar que a assertiva de Foucault está relacionada à idéia de que por trás deste “desaparecimento” não estaria o questionamento da formação e do funcionamento histórico do conceito de autor. A função-autor no *Catatau*, pensada a partir do processo paródico e auto-paródico, assumi o valor de expor a produção textual como sujeito destituído de sua presença. Se no *Catatau* o sujeito ora está presente, ora se retrai no processo paródico, devemos saber que este processo é utilizado como ironia crítica e esta ironia é viabilizada pela própria discursividade, tensa entre a escrita e a leitura, assumindo o papel de sujeito. Na fala de Cartesius:

Manter as últimas conseqüências dentro dos justos limites! Imparódias em falsete: o limite aonde tende o hiato deixado pelas elipses cuja razão de ser sua função já cumpriu a contentamento. (LEMINSKI, 2004, p.124)

E é o que podemos salientar retoricamente, pois, conforme acontecem os desdobramentos das falas, que vão se aglutinando em cortes, justaposições e associações esdrúxulas, temos a sensação de que o lugar do sujeito textual se identifica ao do próprio texto, migrando o foco narrativo de um sujeito para a própria materialidade do texto em suas multiplicadas produções de códigos. Este refúgio do sujeito no interior do texto poderia ser chamado de “exílio textual”, já os motivos para tal procedimento não são simplesmente estéticos, mas como estamos ressaltando, também políticos.

Desta forma, o apagamento progressivo de uma origem provoca a sensação de uma “voz espalhada”, com tonalidade difusa ainda que unida por certa dicção que oscila constantemente entre erudição e banalidade. Assim, dentro do debate da época, Leminski

procurava encontrar a saída do impasse entre circunscrição formal e arte participante ou engajada, pois seu sujeito textual desfocado não dita o mundo a partir de sentimentos, mas de impressões que só funcionam através de uma linguagem especial. De frases e discursos parodiados o texto caminha para sucessivas e alternadas dissoluções semânticas, conduzindo o reconhecimento dos traços paródicos a um grau de apagamento que vai do sentido ao som, da razão lingüística ordenada e referencial ao caos sonoro ou à ênfase fechada no código, como nos exemplos:

Enfim, o mundo interior de cada um é apenas idêntico a si, e portanto incapaz do fenômeno [...] Ignorância? Isso é crime? Absolvo. Tomada de posição pelos homens do monstro, o 2 da Cavalaria Desmontada. Gistro o mexistofalante e regislo o ventoinvelho, arcoisercarca espadaptada. Conseculência confenorme. Constróiturma, semprexemplo. Interravales inteligentalha desvendez. Pérsiagunta almapriasma, farofídio estertora escolalápis. Baptismos exurbebritamontontes [...] Devagaparece. Menhumenenhundo – acasúlcar, acabaminhotauro. Prontopressa [...] (2004, pp. 248-9)

O mundo de Axstychsky, o mundi de Ihstychsky. De Xostakowitsch, de Xoxitlistich. O mundo de Xxstychsky. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx. Xxxxxxx. Xxxxxxx. O mundo, Xxxxxxx. O terror, antro de perdição, partido sem cadidato. Xxxxxxx, eu correndo o perigoso: só um xix, e não tenho mais um só bis coincidindo. Fé, um gracejo: queda a pedra tem mas é para frente. Uma ova: espelunca. Capela sob a invocação de Clio. Xxxxxxx's orbs, nobiscum: DLXXX perorapronobilibus. (2004, pp. 257-8)

No primeiro exemplo o texto segue por três páginas em procedimentos de formação de palavras por composição, aglutinação, justaposição, palavras-valise e efeitos poéticos, como a onomatopéia. A plausibilidade do signo vai diminuindo entre as associações inusitadas. No segundo exemplo, o poeta declina o nome do polonês “Axstychsky” numa linguagem onomatopaica (um pedido de silêncio: Xxxxxxx), e o caos sintático vai apagando as impressões semânticas usuais para dar lugar aos códigos sonoros.

Como solução estética, o procedimento paródico se torna instrumento das saídas encontradas pelo poeta, inclinado a dialogar com os dilemas de sua geração. Entre a herança do neo-parnasianismo de 45 e a presença tropicalista da mistura e da anti-institucionalidade, Leminski reacende a paródia arrematando os dois âmbitos. Pois, da tradição, retira o rigor das citações e principalmente os procedimentos e, da transgressão, desmonta esta tradição em elementos que dispõe na obra segundo uma lógica fragmentada, já que descontinua. Por outro lado, inverte todo processo ideológico e estético porque à tradição é que dirige uma crítica sobre sua insipidez, enquanto à transgressão responde não com o relaxamento marginal, mas sim com o volumoso aparato da linguagem do *Catatau*, tendo como horizonte o topo da erudição lingüística canonizada pelos concretistas.

A observação nos serve para entender as tensões compositivas do *Catatau*, pois o livro todo parece se dirigir criticamente aos âmbitos intra e extra-textuais, uma vez que se insurge contra a pretensa racionalidade técnica de sua atualidade, marcada pela consolidação da lógica cartesiana na constituição da ordem social e lingüística. Entretanto, é a partir deste mesmo cartesianismo (ou racionalismo lingüístico) que se explica a natureza de sua linguagem complexa, vinculada, ainda que criticamente, às propostas concretistas de racionalização e controle do processo artístico. A paródia, pois, neste sentido, é um processo de reconstituição interna que possui uma dimensão voltada para o que se poderia chamar de relação intramural, ou seja, uma relação do texto com ele mesmo, o que não se confunde com a definição da sátira, pois esta se dirige à crítica social, moral, de costumes, invariavelmente rebaixando o objeto satirizado. Assim, o procedimento paródico serve perfeitamente à lógica da ambivalência do livro, pois irá viabilizar, numa instância em que as vozes se confundem, a dissimulação do sujeito, bem como noutra instância reforçar a presença e o posicionamento deste sujeito em seu teor crítico e corrosivo.

2.3. O irracional e o sujeito

O tema do irracionalismo está presente na obra como elemento que projeta no sujeito textual a incapacidade de assumir um discurso coerente e mesmo plausível. Aliado à prática metalingüística, à fragmentação do discurso, à dissolução paródica da unidade da voz, o irracional se contrapõe tematicamente ao tema do cartesianismo, fazendo eco com uma cultura anti-repressiva e os desejos de liberação cultural, espiritual, material e artístico presentes nos anos sessenta e setenta. Como sabemos, o recrudescimento da técnica, a industrialização massiva e o autoritarismo institucional, que marcariam na obra a existência ou diálogo com um contexto, tornam-se elementos propulsores dos motivos retóricos do texto, pois a tensão entre o fervor deslumbrado da técnica, apontada por certa poesia, como responsável pelo apuro formal e o desenvolvimento comunicativo, é matizado na obra pela crítica da ordem, da matemática, da exatidão, deixando entrever que a relação com técnica fomenta na obra contradições não controladas pelo sujeito, a partir de uma vontade de liberação das repressões.

O texto está centrado em alguns grandes temas. O pensamento, a razão e a linguagem são alguns deles, que aludem ao delírio de Cartesius nas veredas tropicais e artificiais. Entre o “racional” e o “irracional”, luneta e cachimbo, a personagem transita entre laivos de razão e o uso de uma erva narcótica, a *marijuana*. A alegoria, assim, está formada na tensão de seu projeto: Descartes nos trópicos; Cartesius e suas “altas filosofias” no colapso tupiniquim. A razão delira. O que era procedimento retórico aqui é tematizado. Em todo caso, é a representação do sujeito que vai se compondo a cada procedimento, alusão ou alegoria. Cartesius sofre da ruína de seu pensar. Em toda narrativa, circularmente, a personagem busca a solução para o que lhe atormenta, mescla esta patologia às digressões sobre o pensamento, e

pensa estar acometido por um excesso, por uma velocidade inexorável que o deixa saturado de linguagem.

Já de início Cartesius diz:

Um papagaio pegou meu pensamento [...] comer estes animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar. (2004, p.16)

Nos jardins de Nassau a personagem vive uma espécie de “paraíso artificial”, pois não está verdadeiramente na selva, mas num jardim (não na natureza, mas na cultura, não no real, mas no texto), produto da ação humana, mas que simula perfeitamente as condições tropicais. Neste meio o pensador geômetra vai se degradando, junto com sua razão:

Calor e mosquitos me ruminam o pensamento [...] Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de ipê, mudanças rapidíssimas, absurdos instantaneos, lapsos relapses, trepidações relâmpago monstro [...] (2004, p.41)

Somada às condições tropicais e ao emaranhado de vozes em seu pensamento, a personagem vai fumando a marijuana dos toupinaumbaults, que lhe faz perder mais ainda a razão: “[...] esta erva sempre dói, insetos insetívoros se coçam, ovo de cobra não gora [...]” (2004, p.26).

É a figura ébria de Cartesius, que mescla falas de um pastiche cartesiano, evidentemente de teor paródico, com falas em que se mostra cindido e sem possibilidades de manter a razão. Defende um irracionalismo pela impossibilidade mesmo de pensar, já que sustenta sua “queda” – a queda da razão – pela sua condição inexorável, por uma sensação persecutória e pelo enigma irresoluto que alimenta cada interrogação.

O tema do irracionalismo, assim, mais uma vez divide o sujeito em múltiplas faces, pois, através dele, ou da alegada loucura, a personagem se permite dizer paradoxos, inconclusões, posições contrárias e é através deste “álibi textual” que podemos relacionar seu

irracionalismo com a dissolução semântica no grosso caldo sonoro e fragmentado da linguagem.

As primeiras palavras do texto são: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis [...] (2004, p. 14). Perdição, labirinto e deleite já abrem o livro, a figura de Cartesius aparece como oposta à medida, à razão e o equilíbrio.

O texto simula uma organização muito diferente da clareza cartesiana, o que incomoda Cartesius; ainda assim, durante todo o livro, temos um trânsito entre as vozes de um Cartesius que, em momentos breves de autodomínio, profere suas ordenações racionalistas, e um Cartesius que se perde atormentado pelo *malin génie* que o faz hiperbólico, derramado, verborrágio e febril. Sua irracionalidade é advinda do *logos* e do *patos*, pois é tanto um efeito das idéias que o contamina quanto uma consequência da erva que fuma. Em alguns trechos temos o entranhamento mútuo de discursos entre os textos de Descartes, ora por meio de aproveitamentos textuais, ora por meio de alusões a idéias do pensador francês. Vejamos um exemplo:

O cuidado está bem avindo com a distração. Estamos bem mas não é muito. Estamos conversados, mas qual o assunto? Hipótese me sufraga as suspeitas, o pescador vai dando alcance ao outro extremo seu! Vinde a mim os especulas da miúda a quem ensino reconhecer uma equação pela maneira de distinguir-se das demais. (2004, p.55)

Distinguir uma equação, miudamente, especulando e separando o conhecido do desconhecido é exatamente o método de Descartes, exatamente como a proposta da “mecânica do pensamento” está para o fervor auto-referencial.

É o elogio da viagem, do passeio errático pelo universo da chance - e não do alvo de chegada -, é o TAO (caminho) do Cata-TAO¹¹, como indica a personagem: “Errar, vagar por aí, is e vir: trans-mito, TÃO” (2004, p.262).

Marcando esta conotação está a idéia de que o permanente caminho sem alvo é uma espécie de permanente repouso em si mesmo, que talvez represente a passagem histórico-filosófica realizada por Descartes, que rejeita uma filosofia a serviço de uma utilidade (religiosa), característico da filosofia medieval, e parte para uma filosofia que está inaugurando o mundo moderno, uma filosofia atenta à própria mecânica de apreensão do conhecimento e que está pensando a superação por meio da própria crítica aos instrumentais; podemos estabelecer um paralelo, no projeto de Leminski, que a seu tempo também reivindicava, como Descartes, até de forma virulenta, uma tábua rasa de valores estéticos tendo como horizonte uma revolução formal, uma “mecânica do pensamento” desvinculada de fins. Na verdade, tanto o poeta quanto o filósofo beberiam enormemente na tradição enquanto negavam radicalmente o passado.

Mas o Descartes de *Meditações Metafísicas* elabora tal discurso centrado em sua voz, num solilóquio pausado que vai distinguindo sua voz filosófica das vozes do passado, o que parece exatamente o contrário de Cartesius, que tem seu pensamento acometido de uma disseminação de outros discursos. Assim, vemos figurada a falência do pensamento ocidental, momento em que o sujeito, o indivíduo e mesmo a noção de individualidade vão se apagando no amálgama de vozes, representado não só pela sobreposição dos planos discursivos, advindos dos mais variados campos subjetivos, bem como pela inversão de verdades que não se sustentam ante a variedade do suporte/linguagem e na ordem do narrado pela tematização constante da categoria do pensamento, tomado em corrosão e contaminação sensorial.

¹¹ Uma tradução possível para *Tao*, segundo o *Tao Te Ching*, de Lao Tse, seria “caminho”.

Em muitos momentos, de forma circular, a temática do pensamento em queda, a razão em delírio e o elogio do irracional vão atravessando o texto e dando o tom de enigma da narrativa, já que a personagem não sabe muito bem o que se passa com seu sistema. O sujeito que aí vemos grita, balbucia, em fluxos de pensamentos descontínuos:

Quanto mais me repalpito, mais me aproxemismo aos limitíteres da minha nulidade, a substância zerocaindo, tornando mais e sempre necessária a afirmação de mim, uma vez que minha ausência se absurda através de uma definição, participo como mero apodícto, nisso emérito. (2004, p.232)

Por arquitetura, Cartesius entende o pensamento como metáfora da obra em relação à linguagem do livro, e a desrazão de uma se espelha na outra, em sua consciência:

A cobra perscruta a calota das lupas. Para que fui pensar nisso? Logo essa arquitetura que não se justifica! A penumbra da preguiça pesa penedos nos pratos da balança do meu entendimento[...] (2004, p.45)

As idéias são desvalorizadas em sua utilidade, no discurso de Cartesius, como emblema do “inutensílio literário” composto pela própria obra. Na ordem do discurso, o texto dá a impressão, para o leitor, de abrir mão do valor-verdade, marca de uma literatura tomada a sério em suas máximas filosóficas, e aí ocorre um elogio ou constatação do desvario:

[...] Enfim que digo senão hipóteses desprovidas de qualquer credibilidade? Alguém está pensando no meu entendimento ou já criei bicho na memória? (2004, p.48)

Que é que estou pensando? A ambigüidade está entre quem fala e quem pensa em tudo, a divergência produz um silêncio. Sói mais uma pergunta: quem não sabe o que está falando, só porque ninguém entendeu? Óbvio que nem tudo é ambíguo. Eu é que perdi os sentidos. Os cinco vêm diversos, num mesmo universo: nuliverso – contrasenso. Perdi os duplos sentidos, diem perdedi, idem pertiti.(2004, p.57)

Faço uma proposta, frase feita por via de uma dúvida: alguém pensou aqui, e não fui eu. (2004, p.76)

Comparo o que ignoro com o que esqueci, e o que sei é que melhor do que digo, escarro na água e bebo. Canto o que posso, o resto é por conta corrente dos meus concorrentes. Dúvidas me deliram esse desânimo. Trapézio, quatro peças, topázio.(2004, p.86)

[...] a ambiguidade do óbvio obsta o pleno desenvolvimento de qualquer certeza. (2004, p.94)

Tamborém, tambanho, waiwén amplodera-se, ó pudera. Pensadédalo desababaca, cogumiolo, coágulo melhor! Amemém. Não se arrepenha, corresponde. (2004, p.126)

Basta a palavra errada para a insânia, um rapto de desatenção provoca [...] (2004, p.127)

Depois de um susto, tudo fica em suspenso (2004, p.133)

Quem me busca entre as cinzas de mim? Soletra que te soterro. Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou. (2004, p.255)

Como artifício narrativo para a dispersão subjetiva, representando o gênio maligno cartesiano, uma entidade do pensamento que faz a razão errar, sucumbir aos sentidos, às impressões alheias, aos discursos anteriores e às máximas proverbiais temos a figura de Occam. O “mostro semiótico”, para Cartesius, é um misto de ruína e iluminação, pois é um *desvio*, que lhe põe confuso e sem “objetivo”, mas é também um índice criativo, que faz brotar a dinamicidade das palavras, as ambigüidades geradoras de sentidos e a trama material de reverberações sonoras. Em Descartes, o *malin génie* põe o cogito em questão, pois é um deus enganador, mas também é o que garante a própria existência do cogito, já que é na dúvida que o eu toma consciência da própria existência. De maneira esquemática, o pensamento se resumiria assim: se duvido, penso, logo existo. Não há como duvidar de que duvido, o que é uma primeira certeza, logo se parto de uma certeza absoluta tenho condições de usar uma extensão progressiva que me permita encadear uma verdade maior.

Dos apontamentos explícitos da figura de Occam, o livro retoricamente constrói uma linguagem simulando efeitos que se traduzem em criações mais radicais e apostas mais contundentes na fragmentação crítica da linguagem. É a desrazão iconizada, figurada para o leitor na leitura entrecortada e descontínua, procurando o efeito de aproximação entre a consciência construída na leitura e a consciência de Cartesius. A fragmentação, próxima da loucura do sujeito, faz o que as verdades do discurso sofram descontinuidades até se inverterem, o que também fragmenta a unidade conceitual do sujeito-narrador, na medida em que sua irracionalidade não nos permite situar sua identidade. Se Ockham critica o absoluto, o *em si*, a essência separada da sua manifestação na consciência, Occam é o indicador de que a unidade do sujeito se desfaz para dar lugar ao verbo, ao trânsito de códigos, à realidade singular do nunca exposto. É o “engenhoenigma”, construindo o texto, ainda que por intermédio da dissolução. Tomemos um exemplo da manifestação retórica de Occam, e que indica a desrazão da personagem:

A alma com fundo falso faz fundo branco da vida, castigacumba! Lá no olho. Dançarino mascarado, tranqüilidade em movimento de um engenhoenigma, botacardada, imagenigma: cara é mapa de quê? De que mesmo? Stakunta, satatunca: engenuca. Nganglaring, o mondrongo. Fundo: Occam! Finjovingo. Tigrístis, lhuntse, nhunche. Brigabraba, Bragança, maré não está para maná, caramajoreng! Frodobom, lomongo lonkundo, jucundo golmo. Kwanghwah! Akab bombax! Wutung, tingritingsin, gulo gambá. Kisukileninkidogo, wisuvileniwidogo. Tríptico, triaga, tripitaka. Em grinalda de espantos, susto acordando feras lindas, arco-íris girando os sete céus em cada olho, a luz dos números marcando o lugar de cada chaga, os doze números babilônicos na testa. Transfiguração! Joga xadrez com um arlequim, o rei dos persas [...] (LEMINSKI, 2004, p.94-5)

Noutro exemplo: “[...] e o fumo me envolve ... Mundo fica ouro, precipita-se o metal dos incas no verde dessas plantas, só que esse ouro mata um socó de um soco de sol” (2004, p. 49). No trecho a transformação tropical é comparada positivamente ao ouro, embora

em seguida a comparação marque negativamente o objeto, pois o excesso dos elementos do paraíso levariam à ruína infernal, já que de “ouro” até “soco de sol” existe um caminho que nos permite compreender que a atribuição da luz ao ouro (ouro = amarelo) se torna a causa da morte do “socó”.

A validação ampla de elementos pertencentes aos diversos programas estéticos acaba por compor a ordem do objeto artístico a partir de sua desestruturação, enquanto unidade de sentido, pois as diversas lógicas ali presentes irão determinar a abertura de conceitos que fundamentavam as “verdades estéticas”, cada uma delas com suas dimensões de análises políticas. Desta forma, esta constituição textual produz a idéia de um sujeito destituído de sua verdade, o que provoca o desencadeamento de dois processos antagônicos: a fluidez subjetiva no irracional e a entrega aleatória que leva a ordem ao caos; ou a tentativa agônica de manter uma soberania que religue o sujeito em queda à sua estruturação de sentido. O que se passa com Cartesius não é diferente. Em certos momentos a personagem chega a elogiar o delírio tropical, embora a visão do paraíso, como no romantismo brasileiro, nunca apareça desacompanhada de sensações do inferno. Leminski joga no texto com esta visão européia, alimentada por parte dos colonizadores, de que o Brasil seria éden.

A obra, entretanto, não possui um mote irracionalista simplesmente pelas suas soluções estéticas em separado, pois era temática recorrente da contracultura, num período em que diversas forças sociais se colocam contra uma grande razão instrumental. Neste sentido, pensemos que na década de 70 eram comprovados os primeiros grandes impactos, de forma irreversível, da máquina tecnocrática mundial; era a época da guerra do Vietnã, da crise dos mísseis em Cuba, da guerra fria, das evoluções científicas na informática e na comunicação; período em que as tensões no planeta, dividido entre o bloco socialista e o capitalista, também produziram suas reações/produções culturais e políticas, como a contracultura, a cultura *beat* norte-americana e o movimento hippie. Na ciência, a notícia da pílula modifica as relações

sociais e a formação da família, no sentido de uma distensão da moral arraigada na formação judaico-cristã. Há uma busca de “desrepressão” política, estética, sexual, material e racional, como crítica a uma sociedade marcada pela ordem branca-européia-civilizada-adulta-racional-cristã-capitalista. No Brasil, esse fenômeno toma corpo em meio à ditadura militar, com base de apoio político norte-americano, o que fazia com que houvesse, numa parcela significativa da esquerda, um forte contraponto aos produtos culturais estrangeiros, como o rock, as temáticas universalistas ou fenomenológicas e as evoluções científicas, elementos estes tratados como “*yankees*”, conservadores e autoritários. Como contraponto a esta corrente, o tropicalismo, criticado pela esquerda e pela direita, propunha algo diferente¹², e imagina que seria justamente na apropriação dos bens culturais de massa, estrangeiros ou não, é que estaria a chave para as grandes novidades estéticas, o que levou o movimento a valorizar a mistura, o ecletismo, o convívio feliz entre o novo e o velho, o rebaixamento das representações tradicionais, etc.

Seria este ponto, aliás, um dos pontos de partida (não de chegada) do *Catatau*, pois é na relação de devoração paródica do pensamento europeu-ocidental, mais precisamente da herança política deixada pelo pensamento racionalista de Descartes, que Leminski irá construir seu texto, que figura uma grande discussão presente até hoje, sobre a validade e a finalidade da razão, a crise da razão e conseqüentemente do sujeito que pensa esta razão e está inserido pragmaticamente em sua lógica.

Entre 1965 e 1975, período da composição da obra, o mundo viveu dois grandes movimentos que se chocaram ante a inevitável continuidade do processo material: um movimento de resistência ainda utópico em relação às transformações necessárias e um movimento de desesperança, descrédito, alheamento (alienação, nos termos da época), que

¹² Algo que está em jogo no tropicalismo é a incorporação dos elementos estrangeiros às formas locais da produção; a diferença em relação a um pendor antropofágico/modernista é que os modernistas querem construir uma identidade nacional, e os tropicalistas inserir esta identidade num processo dinâmico de integração e superação.

John Lennon já havia anunciado em “ *The dream is Over*” e que Haroldo de Campos mais tarde consagraria na expressão “pós-utópico”. Na poesia brasileira a cisão desencadeia uma poética das formas e da visualidade, adequada aos novos meios tecnológicos, uma poética engajada, explicitamente negativa quanto à ordem vigente, e uma poética que transfere o drama coletivo para a dimensão existencial, ou seja, que se psicologiza, não raro em imagens de confinamento e impotência.

Outrossim, das estéticas vigentes em seu tempo seria interessante notar que este aspecto da psicologização da lírica nos anos 70 está no *Catatau* em ação nos solilóquios de Cartesius. E neste ponto, talvez inusitadamente, entrevemos o trânsito do livro por alguns aspectos da poesia marginal e da contracultura, que realiza nos anos setenta uma crítica aos valores culturais pela negação da racionalidade técnica que passa a gerir a vida burocratizada das cidades. Desta maneira se utilizam de um discurso irracionalista como forma de desrepressão e subversão de uma ordem social e, por consequência, artística.

Se o livro se apresenta à leitura muito distante da coloquialidade da poesia marginal, e se o rigor da construção a princípio desmente a aproximação com uma poesia descompromissada com o labor formal, também notamos que a fragmentação de estilos aponta o fato de que a coloquialidade está presente no texto nos traços dos provérbios populares, no uso de frases e expressões que remontam à fala das ruas e do cotidiano pueril da vida doméstica da classe média, além das gírias da poesia e da juventude dos anos setenta, como nos exemplos:

[...] curtindo o maior barato debaixo da barba dos trouxas! (2004, p.69)

[...] quem tem filhos está sujeito a acordar quando não quer. (2004, p.70)

Como diz o outro, os outros é que o digam! (2004, p.79)

Quem canta curte o que a fala tem de melhor (2004, p. 85)

Quanto ao tema do rigor, destaca-se o aspecto da própria condução do texto, que é irregular, inconstante, nem sempre tão rigoroso quanto se supõe, nem sempre controlado pela técnica de linguagem; pelo contrário, há certo espontaneísmo de procedimentos, associações e relaxamentos formais permitidos pela extensão talvez excessiva do texto, que em fragmentos traz uma linguagem absolutamente linear, sintaticamente plana, como nos dois casos a seguir:

Faço tudo de que sei que não vou a arrepender, mas é que não me arrependo nunca do que fiz com essa determinação (2004, p.124)

Podemos entender o texto como uma *trip* existencial, e em muitos momentos como uma *bad trip*, como se diria na época. Há, como nos poetas marginais, no pendor crítico da obra a tematização do desprezo pela cultura, que é retomada de forma rebaixada, ainda que para tanto o poeta se utilize de uma erudição lingüística. Se observarmos a cultural marginal também poderemos notar que um dos traços da dispersão sócio-política da poesia anos setenta, em seu momento anti-repressivo, teria como conseqüência o aparecimento nos textos e na vida dos poetas e artistas uma intensa auto-flagelação, como nos casos de Ana Cristina César, Torquato Neto e Leminski. Isto aparece em Cartesius, enquanto usa o confessado uso dos narcóticos e do álcool, como nas poesias anos setenta, para caracterizar o sofrimento vivido pela personagem: “Vão medir minha dor pelo meu grito?” (2004, p.240); ou ainda:

Vício, forma mais violenta de estar vivo: bom senso e boa sensação, - incompatíveis A máquina do mundo sofre mudanças, o corpo seca. Sou um para quem o exterior tenta existir à maneira do melhor dos mundos possíveis [...] (2004, p.74);

Outras relações podem ser apontadas entre *Catatau* e a poesia marginal quanto à importância dada ao corpo na construção do conhecimento e no sentido experimental da vida, que deveria estar muito perto da arte, ou mesmo ser transformada em “arte”. Assim, Cartesius, contrapondo-se a Descartes, vai colapsando seu pensamento, animalizando-se, “pensa” através de sensações, unindo intensa atividade mental com as informações do corpo e das percepções, e não da razão ou do raciocínio pausado: “Com que só então nos acontece perceber que todas as coisas desta esfera sublunar tendem a repousar no centro de seu peso. (2004, p.31); ou ainda: “Submeto-me a isso. A percepção” (2004, p.75), “Sou o bicho que chorando festeja e sorrindo pensa. Prefere cheirar ou pensar? Quem é que deseja distinguir entre ouvir e pensar? Pensar, um exagero. (2004, p.98). Já na entrada do texto Cartesius denuncia o acometimento dos sentidos como causa de sua falência racional, como no caso da visão: “O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragâncias. Cheiro um palmo à frente do nariz, mim, imenso, imerso e bom”. (2004, p.14). Pablo Capistrano, em seu *Descoordenadas cartesianas* (2001), ressalta a verve tropicalista do *Catatau*. Para o filósofo a obra estaria esteticamente mais próxima de Kafka, do Jazz, e das desmontagens estruturais dos objetos artísticos modernos. Segundo o autor:

Cartesius é derrotado pelo calor, pela absoluta inviabilidade de se trancar num quarto [...] a grande vertente tropicalista aparece aqui, nesta subordinação do sujeito moderno ao primitivo vendaval de uma natureza selvagem que o decompõe e o recoloca em seu devido lugar [...] Nem Occam, mostro que vez ou outra ameaça desmontar a ameaça de Cartesius, consegue barrar a onda desconstrutora que varre o sujeito do mapa nacional e põe acento numa multiplicação infinita de sentidos. (CAPISTRANO, 2001)

Refletindo sobre a relação entre o aspecto selvagem do espaço ficcional de Cartesius e a condição do sujeito, Pablo Capistrano indica que o caminho depreendido pela personagem vai da cultura à natureza, da razão ao instinto, dos pensamentos concatenados ao

conhecimento advindo das sensações e do corpo. O irracionalismo na obra, desta forma, parte da oposição à “meditação primeira”, das *Meditações*, de Descartes, que argumenta que o pensamento claro deve livra-se do corpo e dos sentidos, principalmente da ilusória visão, esta alterada em Cartesius pelo uso do cachimbo, como no segmento: “Tem que ver como tem que ser, intervalos de ilusão de ótica para as evidências certas, - esta erva sempre dói” (2004, p.26). Mário Câmara, em seu estudo sobre o olhar no *Catatau*, afirma que:

[...] la marijuana sustituye a la óptica y se presenta como lo más adecuado para llevar a cabo una interpretación, o mejor deberíamos hablar de una propuesta que frente a lo indescifrable (el trópico) se presenta como sensitiva en lugar de interpretativa. Se pretende no explicar el rasgo diferencial del trópico sino simplemente experimentarlo en su inexplicabilidad y obtener a partir de allí una lógica diferente, una lógica dos sentidos. (CÂMARA, 2006, p.37)

Ainda o crítico observa que:

No debemos despreciar las modificaciones que introduce la marihuana em la retina: dilatación de las pupilas. Este sentido sumado a la modificación sensorial perseguida como elemento que permite una fusión ya nos hablan de un cambio frente a los objetivos visuales que se habían propuesto los poetas concretos (CÂMARA, 2006, p.39)

Mas se estamos falando de uma frase rigorosamente construída criticamente, e de outra distendida segundo os ímpetus e arroubos do momento de vida, ao mesmo tempo deveremos ter o cuidado de não dividir estas duas instâncias em pólos excludentes. Neste ponto ainda podemos questionar a suposta divisão entre um texto construtivo, desenvolvido pelos concretistas, e um texto expressivo, mais característico da espontaneidade e da aleatoriedade da poesia marginal. Divisão esta responsável pelo apagamento do comentário sobre expressividade do texto do *Catatau*, que, como vimos, é lido pelas suas dimensões de

linguagem pela maior parte de sua fortuna crítica. Em seu estudo sobre a poesia marginal, André Monteiro chega a questionar esta divisão:

Mas não seria a suposta expressão da poesia marginal uma construção? Uma construção regulada e legitimada por determinada comunidade de escritores, críticos e leitores? Uma construção paradoxalmente movida pelo desejo de desconstruir a própria construção? Por outro lado, não seria também possível pensar que o distanciamento proposto pela poesia concreta é, à revelia do desejo controlador dos próprios concretistas, constituído por uma força expressiva? Não seria possível pensar que determinado leitor estabelece uma relação de paixão com o universo da poesia concreta? As várias polêmicas já ocorridas em torno do suposto racionalismo da poesia concreta não poderiam ser vistas como atitudes movidas pela paixão? Até que ponto poderíamos estabelecer os limites claros entre construção e expressão? Em última instância, até que ponto poderíamos estabelecer limites seguros entre o universo da razão e o universo da paixão? Seria por demais implausível admitir que o binômio expressão/construção possa existir em e por si mesmo. Ele pode ser entendido apenas como um efeito, e não como uma essência, porque nenhum leitor – seja ele um “crítico”, ou não – tem acesso suficiente à “verdade” empírica do “eu que escreve” para saber se determinado escritor está sendo mais expressivo - mais “ligado à vida” – do que algum outro supostamente mais construtivo. As noções de expressão e construção não são capazes de representar uma realidade estática e totalizadora de determinado processo de escrita, pois constituem pactos flutuantes sujeitos a variações histórico-interpretativas. Sendo encaradas como pactos e não como essências, tais categorias são passíveis de rasuras, ou seja, estão sujeitas a constantes questionamentos, negociações e renegociações. (MONTEIRO, 2007)

É este desejo de elaborar: “Uma construção paradoxalmente movida pelo desejo de desconstruir a própria construção?” o que se passa entre o racionalismo e o irracionalismo de Cartesius, que vai erigindo seu pensamento entre a construção e ruína, ascensão e queda, e que se faz notar no texto pelo extremo rigor das construções verbais e a expressividade solta das frases coloquiais.

2.4. O sujeito ilícito

Temos, por um lado, a razão desconstruída provoca certa interdição do texto, considerando a leitura, por outro, o código cultural do cachimbo de maconha, colocado numa sociedade repressiva e sob o controle público de legitimidade, aponta para a própria interdição da circulação do livro. A cena em que o sujeito empírico e textual se posiciona, pois, passa a ganhar sentido quando a textualidade se depara com os momentos de interdição. A partir do interdito a retração do sujeito ganha caráter paradoxal entre o apagamento e posicionamento.

A imagem da personagem, neste sentido, da presença da luneta e do ato de fumar uma erva narcótica, aparece dezenas de vezes no livro, indicando uma relação negativa com o espaço institucional do Estado e da lei, embora também estejam associadas ao pensamento sobre a elaboração poética. O ato de fumar aparece ainda em relação com a desorientação dos elementos da cultura, representando uma linguagem poética transgressiva, que se desdobra em metalinguagem. As citações do ato ilícito, entretanto, aparecem sob a forma variada de registros, frequentemente associadas a gírias ou “sacadas”, restritas ao universo social dos usuários de maconha, como em: “Os Toupinambauoults de tanto farejar marofa virou farofa. (2004, p.24); ou ainda: “Marofa que te enfarofe! Rabisco de pensar.” (2004, p.117).

Quando usa o cachimbo, Cartesius tem seu olhar alterado, o que altera sua razão. Seria uma contraposição da personagem à filosofia de Descartes, que propõe matematicamente a associação entre perspectiva, cogito e óptica, em seu tratado de óptica *Dioptrique*: “Tem que ver como tem que ser, intervalos de ilusão de ótica para as evidências certas, - esta erva sempre dói (2004, p.21); Na verdade, no texto as aparições de Occam são atribuídas ao uso da “erva” - “[...] no fundo, curtindo o barátro de uma dízima periódica, pântano de mercúrio onde o C se desperdista como bratráquio que é, queimando etapas e pestanas, coaxando: Occam, Occam, Occam [...]”(2004, p.150) -. Uma erva fumada por Cartesius nos jardins de Nassau enquanto espera Artyscewski: “Artyscewski cansa e fumar isto dá uma fome. As cristalinas esferas celestes articulam as pitagóricas harmonias e os

platônicos silêncios, me modelando esta luneta (2004, p.33)”. Assim, vai se embecendo do olhar tupiniquim, degradando sua razão pela visão do gentio local: “Consumiram-se tabas inteiras de capoim toupinambaoult, consumindo e pensando fumaça sármata (2004, p.70); A metáfora da devoração acontece também neste elemento, pois a “indústria” racional européia, que tanto pode significar as fábricas produtivas quanto a indústria (o engenho) da razão mercantil ou tecnocrata sofrem a “degradação” do ócio, provocado pela erva fumada pela personagem: “Fuma até tudo ficar vermelho. Quero febre: Brasília não vai a Cartesio, vai Cartesio até Brasília. Indústria se degrada em ócio. Zona assídua: prima em sustentar-se. Viver: ofício severo.” (2004, p.77). Em outros tantos momentos, assim, o texto trás referências ao dado ilícito. Nota-se que pela fragmentação do discurso os trechos, presentes em momentos variados do texto, quase não são notados, mas quando reunidos podem formar um discurso consistente em torno à temática do uso do cachimbo.

Em alguns momentos, quando Cartesius fuma chega Occam, o gênio maligno que acelera sua loucura. Sabemos disso pelo teor da linguagem, nas manifestações complexas e entrecortadas que o texto vai assumindo no decorrer do livro. Estas manifestações complexas, todavia, são verificadas pelas cenas narradas em que Cartesius vai perdendo a consciência do que vive, ou melhor, vai perdendo a possibilidade de saber se o que vê é o mundo ou criação de seus pensamentos. Tudo vai se misturando entre olhar e pensamento, sensação e razão, pois “precipita-se o metal dos incas no verde destas plantas”. Mas também esta precipitação vai acometendo a própria linguagem, que passa a funcionar pelos sons, impressões, alusões e sugestividades associativas entre som e senso.

A seguir, para efeito ilustrativo, antes da continuação do comentário, listaremos alguns trechos em que podem ser notadas alusões ao uso da maconha:

[...] fumando a fruta das plantas (2004, p. 69)

[...] Dois baratos, três bodes (2004, p. 69)

[...] arfo com um barrufo de póles o fumo louco (2004, p.78)

Dê um tapa no topázio, um trago no copázio, um trapo no trapézio, vai água nesses búzios! (2004, p.114)

Toda a taba pensa como se fosse uma aldeia persa, pitando. Fumo macaio, marofa, marofaime! Forma feita de vagar, a tartaruga guarda de memória o segredo da velocidade. (2004, p.128)

Cara que brisa de Brasília baforou, nem quem me enfarofou.”(2004, p.131)

[...] o branco do meu olho nunca esteve tão vermelho (2004, 168)

A inana começou inane, catervas nihilistas inermes; levando daqui a erva: se traga o degas. Com isso servindo de guia, o desarticulo! (2004, p. 170)

Lido, leso e louco, o fretúgio. Fumar pelo nesfasto prazer de ficar defumando (2004, p.250)

O ponto espirra torto! Queplicórnio! Tussis canabica, febris brasílica, prolaborenobiscum! (2004, p. 268)

Acompanhar a preguiça dos bichos, apanhar sereno esperando Artyscewski cansa e fumar isto dá uma fome! (2004, p.33)

Na verdade esta relação, aparentemente inusitada entre Descartes e a maconha não seria tão surpreendente. Apesar de Descartes ter sido tomado como ícone da razão e a maconha no livro como metáfora do irracional, no livro de Frédéric Pagès, *Descartes e a maconha* (PAGÈS, 1999) a associação historicamente faz sentido. É que segundo o filósofo Descartes teria saído de uma França provinciana, onde não era possível ter sossego político e religioso, e se dirigido à Holanda em busca de tranquilidade e mais liberdade para desenvolver seu método. Em certo momento de sua bem humorada narrativa filosófica, Pagès arrisca em dizer que Descartes, que viveu quase a totalidade de sua vida adulta nos países baixos, era a princípio um “narcoturista”:

- Sabe por que ele [Descartes] também não quis viver na França? Por que ele preferiu os holandeses aos franceses? [...] é evidente. Descartes fez como os franceses hoje em Amsterdã: veio fumar maconha! (PAGÈS, 1999, pp. 11-2)

É evidente, ressaltamos, o caráter lúdico e arriscado da aposta de Frédéric Pagès, por outro lado não seria nada surpreendente a veracidade da investigação, já que na Holanda daquele tempo não havia nenhuma restrição legal, política ou religiosa, semelhante ao que temos hoje nos países ocidentais em relação à droga, que naquele tempo não era um problema moral, econômico, social ou de segurança de Estado.

Pagès realiza um estudo sobre os caminhos do filósofo na Holanda, chegando até a atribuir aos três famosos sonhos cartesianos - em que surge a figura do gênio maligno -, como consequência do uso da maconha, então na Holanda uma prática muito difundida e liberalizada.

Mas o que interessa, neste caso, não é a comprovação desta possibilidade sugerida por Pagès, e sim a exploração ficcional realizada por Leminski, criando um elemento que funciona como articulador de sentido no livro. Segundo SALVINO (2000):

As alucinações, se provocadas pela erva [...] São, na verdade, espécies de sonhos acordados, frutos do torpor dos sentidos, que levam a um tempo e a um espaço imaginários. É melhor ficar com a possibilidade de uma consciência alterada do que não ter nenhuma consciência [...] Nesse embate vertiginoso situado em algum lugar entre o sonho, a loucura e a poesia, torna-se absolutamente imprescindível a distinção entre o que é real ou ilusão, o que estabelece no livro um espaço e um tempo em que a imaginação, tanto quanto os sentidos, reina absoluta sobre o entendimento [...] (SALVINO, 2000, p.142)

É o que explora o artigo de Carlão Kaspchak, *Descartes maconheiro* (2007) que se refere à conferência *Catatau: cartesius cannabis*, proferida por José Miguel Wisnik em 1999 no Memorial de Curitiba.

Deve-se atentar para o fato de que a representação de situações ilícitas, como as drogas, interfere na produção e na circulação da obra: na produção, quando o escritor se vê obrigado a abordar o tema desde que fique entremeado ao texto, em situação de difícil reconhecimento; na circulação da obra, quando o elemento ilícito opera como agente de diálogo com a questão da autoridade, dificultando a circulação do próprio discurso no espaço público. Isto porque a existência de um elemento notadamente ilícito no texto, como articulador metafórico de um dos temas principais da obra – o irracional, o anti-cartesianismo, a figura de Cartesius com o cachimbo – problematiza ainda mais a circulação da obra, agravada em tempos de censura durante o regime militar brasileiro, notadamente um regime que compreendia os produtos culturais como submetidos a um conservadorismo político e moral. Se a fragmentação “esconde” de certa forma os dados ilícitos do texto, por outro lado a caracterização da cena central do livro – Cartesius passeando com o cachimbo em suas mãos – reforça a imagem antes dissimulada.

Seria muito difícil, no entanto, imaginar a censura compreendendo e interferindo na circulação de uma obra como o *Catatau*; entretanto a atmosfera repressiva e a *expectativa de censura* é que agem no momento da escrita e suas escolhas retóricas e temáticas. Exatamente a mesma expectativa experimentada por Cartesius em seus périplos no jardim de Nassau. O contraponto é que a fragmentação do discurso coloca a discussão fora de foco, pois o poeta parece apostar - assim como a poesia marginal - que a pequena circulação de seus “gritos silenciosos” são válidos, na medida em que são gritos, na medida em que são silenciosos e na medida em que são contundentes.

Quanto mais socialmente ilícitos os articuladores de sentido, mais o poema tem que reagir já, desde a sua composição, à limitação social de seu discurso. Mais uma vez, portanto, o sujeito que ressalta da obra permanece submerso, não porque a obra poderia ser censurada, ou valorada pelo que contém de opções estético-existências e políticas, mas pelo

que pressupõe de censura agindo *a priori*, e que faz a obra elaborar um texto em que o sujeito ali se desfaz. Vejamos um exemplo da operação, antes do comentário:

Depois da catástrofe, a apoteose. Constatação do óbvio, constelação dos ovos: não me cortem o sonho. O sonho acelerado. *Dei um tapa e levei um coice*, troca de golpes, justiça comutativa. *A paz vem no sangue, soprada pelas brisas da respiração, um arco-íris girando!* Cuiatapuia, capitania batida num coco! *Cheire e embale!* O índio sonha com *tudo tudo é muito bom. Muito tudo é muito bem bom. Bom, tudo bom, tudo bem!* Dê um tapa no topázio, um trago no copázio, um trapo no trapézio, vai água nesses búzios! [...] (2004, p.114) (os grifos são nossos)

A escrita, para introduzir o tema da maconha, é extremamente cuidadosa em sua dissimulação, trazendo no texto palavras soltas que indicam o uso e, mais notadamente, expressões restritas ao universo de gírias dos “usuários” de maconha. É importante ressaltar, neste sentido, que o universo de leitores que compreendem os códigos do *Catatau*, neste caso, é ainda mais reduzido, pois além da linguagem singular do livro, que propõe também uma leitura singular, a compreensão de certos momentos depende de certo conhecimento de linguagem de grupos muito restritos da sociedade. Na expressão “dei um tapa”, temos a palavra “tapa” como gíria indicativa de trago curto ou rápido. Em seguida o texto sugere um “coice”, referindo-se ao efeito forte do alucinógeno. Como efeitos do uso temos as expressões “um arco-íris girando” e “tudo tudo é muito bom. Muito tudo é muito bem bom. Bom, tudo bom, tudo bem!”, que indicam os prazeres do efeito. Todo o processo de entorpecimento corporal é descrito em “A paz vem no sangue, soprada pelas brisas da respiração”, que indica que o fumo é tragado, passa pela respiração e posteriormente entra no sangue, o que provoca o efeito de “paz”. No meio do texto, pelas indicações ao redor, temos a expressão “Cheire e embale”, frase que poderia indicar muitos sentidos, mas que retorna das ambigüidades na leitura do contexto inserido, significando o uso da cocaína. Todo um malabarismo lingüístico é realizado para envolver o significado de incompreensibilidade, como se o trabalho de leitura

exigisse uma ação de escafandrista montando o quebra cabeças de um mapa, para encontrar o sujeito ali submerso.

Obscurecendo seu rosto, *Catatau* apresenta uma voz imprecisa aos meios de controle jurídicos. Para o poeta, o ato de escrever busca o próprio centro, mas a fuga radical do referente e a distância provocada e provocativa da possibilidade de leitura acabam por gerar, pelo contrário, a denúncia de que se escreve para certo espectador, mesmo negando-o.

O caráter escorregadio e difícil do *Catatau*, desta maneira, tem acentuado a dificuldade de leitura do livro, mas também facilitado uma leitura consensual, que já indica o tipo de abordagem ao livro. As dificuldades, entretanto, são provocadas não só pela complexidade do livro, mas também pelas limitações e interdições teóricas características do ambiente crítico no qual o livro surgiu (e que progressivamente foi se dissipando), pela delimitação de territórios discursivos não legais ou não autorizados pelos valores de uma comunidade, criando em sua recepção segmentos de interdição, efetuada pela via dos elementos negativos não legitimados pela lei, esta, por sua vez, construída através da base moral histórica de uma sociedade.

Se, por um lado, o livro possui uma linguagem que retira o sujeito de cena, por outro, instaura uma existência à margem que, posteriormente, faz o sujeito circular o silêncio publicamente, no intento de que “todos” saibam o que não deve ser falado. Trata-se, portanto, de uma outra forma de presença do sujeito, uma estratégia de posicionamento; nunca uma ausência. A negatividade do ato faz restringir a ligação com o passado e o poema almeja seu desligamento com as instâncias que o excluem ou autorizam. A legitimidade do discurso, então, passa a ser dada pela radicalidade da experiência, já que a desautorização dos discursos da religião, da moral, da política, da filosofia, da razão, da cultura, da sabedoria popular dos provérbios, da crítica de arte, enfim, de variados âmbitos da natureza e da cultura, desliga o

poeta do outro, restando para si mesmo o encontro com fundamentos possíveis que superem os elementos negados.

O tema e o ato do silêncio na arte moderna, segundo pensadores como Foucault (2001), Susan Sontag (1987) foram estudados em diferentes perspectivas, na consideração de que, de alguma forma, o silêncio está relacionado ao sentimento de queda e de morte representado pelo derradeiro desligamento do homem com qualquer possibilidade de consolo metafísico, como deus, a lei, a retórica científica, a história, a filosofia, etc. O trabalho por intermédio do silêncio passa pela desautorização dos discursos institucionais, enquanto a experiência de si mesmo ocupa as finalidades da arte. Vale acompanhar, neste sentido, o pensamento de Roberto Machado:

[...] com a morte dos deuses na modernidade, não podendo mais se fundar na palavra do infinito e repeti-la, a linguagem só depende de si própria, de seu próprio curso, para manter a morte afastada. Então, para recuar indefinidamente a morte, ela se volta sobre si mesma, se torna um espaço de repetição, de reduplicação do que já foi dito. A obra de linguagem existia em função de uma linguagem absoluta, infinita que a fundava e a limitava, e que ela devia repetir, no sentido de representar. A literatura. Considerada como fenômeno moderno, começa quando a linguagem infinita se cala e a experiência literária, o ato de escrever considerado como ato literário, não tendo mais que representar a palavra do infinito, se volta para a própria literatura, repetindo o que foi dito, para recusá-lo, apagá-lo, profaná-lo, transgredi-lo, dele se distanciar e, deste modo, aproximá-lo ao máximo da essência da literatura. (2000, pp.69-70)

A busca do essencial da literatura, efetuada pelo formalismo, como pode ser compreendido, no caso de Leminski é fruto da mesma negatividade que o isola. A autonomia da literatura, máxima formalista, pretende provocar o enfraquecimento do referencial e apresentar o moderno como alternativa baseada em uma experiência essencialista.

Paradoxalmente, como a cena da obra de Leminski comporta, com hospitalidade, a complexidade dos contrários, o gesto de negação, nos momentos em que expõe a

metalinguagem como artifício ainda questionável, se deixa dirigir, escapando da possibilidade metafísica para o objeto: o próprio sujeito em negação. Toda teoria, inclusive a da própria voz, passa por um processo de rebaixamento enquanto a paródia mímica executa a dissolução retórica dos discursos. A contradição, pois, aparece para negar o que se afirma - a essência - adiando indefinidamente a definição. Ressaltamos, assim, com Roberto Machado:

[...] essa característica constitutiva da historicidade da literatura: assassinar, matar, recusar, negar, silenciar, transgredir, conjurar, profanar o que é tido como essência da literatura, e, ao mesmo tempo, voltar-se, apontar, fazer sinal para algo que é literatura, mas que nunca será dado, que introduz sempre ruptura, que é um espaço vazio [...] (MACHADO, 2000, p.71)

No ensaio *A estética do silêncio*, Susan Sontag reflete sobre o projeto de apagamento do significado e do expressivo na arte moderna. Para a autora, o mito mais novo da arte moderna seria a auto-alienação espiritual, numa tentativa de alcançar uma totalidade só antes defendida pelo discurso religioso. A arte se tornaria não uma consciência que expressa, mas que afirma a si própria. A eliminação do tema, neste sentido, indica que a intenção seria uma busca do artista por uma purificação, já que a seriedade da arte, neste aspecto, estaria na ruptura com público. O silêncio, pois, seria o fundamento que levaria ao novo, uma vez que a renúncia à sociedade seria um gesto social. Este seria o projeto da arte preconizada, por exemplo, por Samuel Beckett, que sonhava com uma arte resignada com sua insuperável indigência orgulhosa para a farsa de dar e receber (Cf SONTAG, 1987, p.19-20). Assim, o poder da arte estaria em seu poder de negar, pois o silêncio convida ao esquecimento e “elimina” o sujeito que o contempla.

O máximo, no entanto, que o artista faz é modificar os termos da situação entre obra e público, pois na negação pelo silêncio haveria uma positividade do ato e da experiência, um vazio enriquecedor e um “silêncio eloqüente”. O discurso da eliminação do

significado advém da busca de um discurso sensorial e purificado da materialidade da linguagem; e interpreta o discurso e a retórica do silêncio como consciência da herança artística aliada ao desejo do novo. Para compensar o alinhamento histórico, o artista exalta uma arte a-histórica. Porém o que aí se visaria é a liberação do artista de si próprio, da “Arte” em relação à obra de arte particular e em relação à história. O valor do inefável na arte não faz parte, assim, de sua natureza – mesmo porque na arte nada é natural -, mas de sua condição, de um ato de defesa histórica de sua manifestação.

CAPÍTULO 3

A SOBERANIA DO SUJEITO

As fontes históricas e sociais do *Catatau*, a relação que manteve com a tradição literária, os intertextos presentes no livro, a variedade de procedimentos e registros, o diálogo crítico que manteve com escolas e movimentos poéticos, nos fazem pensar que as tensões existentes no livro, metaforicamente exploradas inclusive pelo autor – quando conduz o texto através de pólos antitéticos – são tensões também produzidas pela aceitação e ao mesmo tempo recusa de variados princípios norteadores da literatura em seu tempo. Considerando o fato, as manifestações do sujeito que ressaltam da obra são revestidas de ambigüidades, que em princípio tomadas como contra-senso, acabam por serem entendidas como parte do programa e o modo de operação do livro. Isto porque, não só o hibridismo de procedimentos arregimenta influências variadas, mas porque as estruturas, figurações, temáticas, etc., do livro já exploram tais contradições em sua própria textualidade, como podemos notar desde o princípio, na figura de Cartesius entre o “cachimbo” e a “luneta”.

Mais uma vez, neste sentido, as figurações “internas” acompanham metaforicamente o processo produtivo do texto, pois se o sujeito que resalta da obra, à semelhança de Cartesius, caminha tenso entre a luneta e o cachimbo, notamos que sua espera por Artyschewsky é infrutífera (Artyschewsky chega bêbado, nada responde¹³), ou pelo menos não alcança o resultado esperado, deixando tudo em aberto. Como metáfora da construção do texto, portanto, esta inconclusão ou resposta em aberto deixam entrever o grau

¹³ Na última linha do livro temos a seguinte descrição: “Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá?” (LEMINSKI, 2005, p.269). Esta abertura deixada no final do livro (ou frustração da expectativa) chega a possuir uma relação biográfica entre Cartesius e Leminski, que se autodenominava polaco e gostava de brincar com o tema do vício (das drogas e do álcool), aparecendo constantemente em fotografias portando copos e garrafas em pleno uso. Não há uma relação direta entre vida e obra, mas certos elementos condutores e instauradores de tensões poéticas, tendo implicações na construção discursiva do sujeito ficcional, podem ser relacionados à presença constante de questões relacionadas ao sujeito empírico. Neste sentido a pergunta: “quem me compreenderá?” nos sugere a questão imposta à compreensão do sujeito textual, que se constrói entre outras instâncias na voz de Cartesius e que, por sua vez, é relacionada à compreensão do projeto do próprio texto como um todo.

de instabilidade programaticamente mantida no texto, que em seu momento literário negativamente rejeita os programas estéticos prontos, mas não apontando para uma estabilidade estética do texto marca a obra como ponto de convergência e transição entre uma tradição literária parcialmente aceita – ou recusada – e um devir que aponta direções possíveis sem delimitar de forma estanque a identidade da obra e a subjetividade que dela emana. Neste sentido, é emblemática a digressão de Cartesius:

A arte está sempre certa, por isso os mestres são teimosos. Tudo feito, nada dito; estamos feitos. Me sou um que arrota e toma nota, peida e respeita, tosse e se coça fungando os sons de mim: muita voz diz os sons do além. Declamo mas não declaro, não esclareço nem reclamo, proclamo as aclamações! A cabeça muda de clima é já começa a mudar de figura, caça a prêmios. (2004, p.71)

Como a personagem não esclarece nada, sua cabeça “muda de clima” no emaranhado de vozes, assim diz em certo momento: “Uma hipótese me afasta de todas as respostas” (LEMINSKI, 2004, p.236). E marcando a flutuação de sua ação de sujeito, podemos registrar a própria indicação da personagem, que se dirige à instância da autoria:

Deixa todo mundo pensando haverem dois autores, atuando aqui mas ali atuando. Um tanto ou quando muito? O cartesista. O occamista. Fica fula e gaba: chia e, depois, se micha. Matracalhadores! A essas alturas, o Outro está podre. Dulia? Hiperdulia? Aletria? Síndico e condôminos – unânimes. (2004, p.265)

No trecho o poeta explora os pares antitéticos entre “fica fula” e “gaba”, “chia” e “se micha”, associando a um par freqüente em todo o livro, que é a relação entre “guerra” e “festa”, o que significa para Cartesius a aceitação da louca algaravia em que se encontra, momento em que dá continuidade à polissemia do mundo, textualizando mentalmente tudo que lhe invade; e noutro pólo, a “guerra”, significando seu tormento e sua retração ao silêncio. Na dimensão efusiva o poeta “chia”, na retração se dissimula, se “micha”.

Como obra típica de um momento de travessia, o *Catatau* torna permanentemente tensa a posição do sujeito. A figuração no texto mostra uma subjetividade afoita, em muitos momentos assustada e no fluxo irremediável da loucura. Porém, “nada acontece”, os pensamentos irrompem da loucura e, afinal, nenhuma violência efetiva se dá, além da própria expectativa. Essa encenação que atinge o sujeito é feita ora de forma oblíqua, ora por meio de afirmativas explícitas. Se falamos, no capítulo anterior, de uma dissimulação da presença do sujeito, em nome de uma potencial autonomia e objetividade textual, agora teremos que ressaltar os modos como este sujeito indiretamente se afirma, se mostra, delimita sua posição, senão com uma identidade plena, pelo menos como parte das tensões em que se reconhece.

Na fala de Cartesius, neste sentido, podemos entrever uma série de aproximações com o próprio processo construtivo do texto, bem como uma figuração aproximada da representação do sujeito textual. Na intensificação dos contrários vemos a exploração da potencialidade em aberto da obra.

Se numa dimensão, portanto, o sujeito se retrai, ficando “submerso”, noutra dimensão percebemos que uma força soberana dirige este sujeito, fazendo com que se compreenda seu jogo, sua direções, seus enlaces conceituais. As tensões, com efeito, podem ser notadas na própria fala de Cartesius que constantemente diz e desdiz, explorando os paradoxos da razão e da linguagem como forma de atrito com o real. Em certo momento Cartesius, aludindo ao texto e ao seu processo construtivo, mas paralelamente aludindo à sua própria condição de pensamento, dá a dica: “observara lei que rege os equilíbrios: a estagnação” (2004, p.192). Assim, a personagem fala: “Quem reza, fala palavras que desconhece para um parceiro que nunca viu a fim de resolver um problema mal-equacionado. Então, para que rezar? Oremos irmãos.” (2004, p.96). Seria preciso rezar ou não? Quem fala o quê? Perdido nos jardins de Nassau, vendo seu sistema corroer e ainda assim, como Nassau, buscando “a necessidade de converter ermo em urbe”, se espanta no jogo de contrários: “Ao

sentir necessidade de converter ermo em urbe, exímio no jogo de contrários, sambento chamo-a regula monachorum” (2004, p.73). Não sabe mais quem é, já que sua consciência é atacada pelo gênio maligno e se distancia de si mesma, então esboça gestos contraditórios: “Costanto o que não há, mento o que não tem, esboço o que não poder ser e sou o que nunca serei. Sou o bicho que chorando festeja e sorrindo pensa” (2004, p.98), já que “O óbvio eclipsa um enigma. Passo o paradoxo como mera hipótese. (2004, p.110). Então profere mensagens confusas, paradoxais, pois “Não é obrigado a perder tempo dizendo exatamente o contrário?” (2004, p.97), o que confunde a construção do sentido à medida que explora a perda do senso: “Melhor parar por aqui que continuar sem ir.” (2004, p.188), “[...] comprovando por absurdo porque o contrário seria tanto absurdo ainda” (2004, p.198), confundindo o leitor que experimenta na leitura a exploração viva dos paradoxos da língua: “Vesgo de tanto virar adverso e fazer as vezes de invés.” (2004, p.206).

E como constantemente a personagem parece sinalizar a existência de um mundo “adverso”, paradoxal, que o enlouquece, como comparação metalingüística com o próprio texto do livro e sua leitura, avisa: “Quem repetir comigo, ame sua ordem como ao seu diverso, leva de lambuja três anos de indulgência que estou tirando neste pedaço que não titubearia em calificar de sofrível. (2004, p.200).

Atento, pois, aos diversos paradoxos do livro, em variados níveis de sua construção, defenderemos a idéia de que o estudo do sujeito (e de sua soberania) se esclarece pelos diferentes modos que a construção do texto se organiza, mas também na relação de aproximação com a chamada “exterioridade textual”, inclusive as idéias de Leminski sobre poesia, levando em conta, portanto, os discursos críticos do autor, bem como as idéias genericamente chamadas “formalistas” que ocupam o campo dito metalingüístico no *Catatau*. São aspectos que mantêm de forma subreptícia a soberania do sujeito.

Neste sentido, delimitaremos o movimento de afirmação do sujeito em duas situações: a) quando fazem coincidir o discurso do sujeito textual e o da persona pública Leminski; b) quando os discursos agenciados, considerados em separado, encaminhados por uma negatividade, evidenciando a presença o posicionamento do sujeito. Outro aspecto envolvido na manutenção sub-reptícia de sua soberania, presente no discurso do sujeito textual se dá pela confirmação das posições estéticas, operado pelo discurso crítico sobre a poesia na metalinguagem do livro, isto porque neste nível de discurso observamos a ausência do processo paródico na voz do sujeito textual; num momento final do capítulo, a construção dessa soberania será estudada na apropriação poética que o livro empreende de diversos discursos públicos, já que, dessas apropriações discursivas, emerge um sujeito que manipula as posições estéticas em favor das opiniões públicas do autor.

3.1. O exercício da metalinguagem

No capítulo 1 estudamos a aproximação entre as propostas poéticas que emanam da voz de Cartesius e as posições teóricas presentes na crítica de Leminski, com o objetivo de ressaltar como tais posições em grande medida foram confirmadas pela crítica literária. Neste momento seria necessário aprofundar estas aproximações para verificar de que forma elas fortalecem a presença do sujeito empírico na constituição da soberania do sujeito textual. No *Catatau* frequentemente o discurso de Cartesius é mantido pela associação com uma teoria poética professada por Leminski, tudo, no entanto, escrito na linha tênue da mistura de vozes, que se aproveitam de estilos, modos retóricos, passagens, metáforas que ora aludem à voz do poeta, ora são deslocadas para a captura de resquícios de diversos discursos e do discurso cartesiano, e que ocupam a voz de Cartesius:

Vejam algumas comparações entre o *Catatau* e alguns textos teóricos:

Um dia, longe da espada, a mão se contorce no seu entender e pega a primeira ponta do fio, a Lógica. Vosmecê já é de casa, acesso à quarta morada. A conversação com estilete é sem reservas. O próprio desta morada é o minguido pensar: uma geometria. O mínimo de discurso. (2004, pp. 37-8)

A idéia de geometria está composta com o “minguido pensar”, tudo no interior “desta morada”, referindo-se ao próprio texto. Geometria traz a noção de plano, de matemática, de organização perfeita, e tais noções são opostas ao “discurso”, à horizontalidade semântica, ao texto linear e de extenso pensar. Então, teríamos uma defesa de uma geometria abstrata, realizada ao mesmo tempo pela organização e pelo caos, uma espécie de caos artificial ou projetado que elabora o “mínimo de discurso”, isto é, uma retração discursiva em prol da “geometria” do texto. São idéias que coincidem com a proposta concretista de desubjetivação da poesia, uma radicalização estética que causou a cisão do grupo concretista, originando o neoconcretismo, capitaneado por Ferreira Gullar nos final dos anos 50¹⁴.

Em *Quinze pontos no iis* o poeta fala de uma espera e de uma expectativa frustrada, aludindo notadamente ao caráter metalingüístico do livro que, por trazer sempre novidades, redundando em informações novas. Em certa altura do ensaio, o poeta diz: “O ritmo não o metro. O *Catatau* registra direções, não assunto” (LEMINSKI, 2004, p.274); não sem antes recorrer à Teoria da Informação: “O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. $0 = 0$. Tese de base da Teoria da Informação. A informação máxima coincide com a redundância máxima.” (2004, p.274). Há, por parte do poeta, uma identificação entre o caráter metalingüístico da obra e o “nada dizer” de uma inútil poesia, ou poesia como inutensílio, como iria defender mais tarde (LEMINSKI,

¹⁴ A polêmica, até hoje visitada por Augusto de Campos, dividiu o grupo concretista entre aqueles que supunham o controle da arte por um projeto reflexivo que comportasse as “mais avançadas” tecnologias de linguagem até então desenvolvidas e, do outro lado, os neoconcretistas, que entendiam essa reinvidicação racionalista da arte como um modo de submetê-la a critérios científicos e não existenciais e fenomenológicos, o que segundo o neoconcretismo seria mais adequado.

2007a). Como figuração deste caráter, no *Catatau*, o poeta retoma a figura da *seta* que em si torna-se o alvo e o objetivo. A tarefa da arte seria o investimento metalingüístico nesta viagem da escrita. Retomava, portanto, as indicações do texto de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, quando assim inicia o livro: “escrever sobre escrever é o futuro do escrever” (CAMPOS, 2004; sem paginação). Neste ponto, aquele sujeito que desapareceria no exercício da metalinguagem, na verdade marca o discurso do sujeito textual com seus posicionamentos críticos. Tomemos, antes do comentário, mais alguns exemplos do *Catatau*:

[...] neste labirinto de enganos deleitáveis (2004, p.14)

[...] Nenhum nem outro são aqueles acolá, - parecendo acolá, - parecendo iguais: é vosso engano, lapsus linguae, colapsus lineae (2004, p.67)

Quero ser claro com eclipse e tudo! (2004, p.73)

Se “Labirinto” aparece como metáfora do próprio livro; “enganos” induz ao despropósito de sentido na leitura; e “deleitável”, à idéia tão difundida pelo escritor publicamente da “inútil poesia”, ou a arte como inutensílio. A idéia dada é a de permanente deslocamento, como se o centro do sentido fosse um espaço intervalar, um “lapso” marcado pela quebra da ordem semântica e narrativa. Na verdade, a sugestão ao leitor da própria técnica de composição é parte da textualidade, e mesmo uma espécie de amarra “ficcional” que encadeia os fatos narrados, pois quem fala, Cartesius, também anda em busca de sentido, de uma explicação para seu não entendimento e para aquilo que lhe aparece como mistério. A explicação “teórica” dos procedimentos narrados torna-se, então, na fala de Cartesius, a definição do estado de sua consciência e da narrativa. Quando temos “quero ser claro com eclipse em tudo”, na fala de Cartesius, podemos admitir que a personagem incorpora metaforicamente as indicações de procedimento da narrativa que, num nível ambíguo, se referem à perdição da personagem no espaço ficcional, mas também se referem ao próprio

movimento do texto. Nesta última passagem, porém, já entrevemos o caráter sinuoso da presença do sujeito textual metaforizando o sujeito empírico. Isto porque “ser claro” seria possuir uma semântica; e a expressão “com eclipse em tudo” alude à existência de uma mensagem submersa, um código a ser decifrado por entre as malhas do texto. Outro momento de proximidade entre sujeito textual e empírico:

[...] como entrou este câncer em minha máquina (2004, p.33)

[...] o demo com tais artes (2004, p.34)

[...] A máquina do entendimento levava uma pancada na mola (2004, p.28)

A ênfase, neste caso, é na quebra da “ordem” da máquina política e estética, bem como uma ordem de pensamento que a personagem já não consegue administrar. No caso há uma associação entre a escrita do livro com a idéia “máquina” (esta relação será comentada no capítulo 4), que tanto pode ser esta escrita quanto a máquina de pensar, ou seja, a consciência da personagem que se vê abalado por um “câncer”, algo que vai degradando pouco a pouco o texto e fazendo surgir outra linguagem. Como metáfora da quebra da linearidade progressiva, da ordenação semântica e suas relações causais, há na obra a figura de Occam, este “câncer” ou este “demo” referido no exemplo acima. Occam seria ao mesmo tempo o responsável ficcional pelo desvio lingüístico que elocubra Cartesius e que figura sua posição. Comparativamente, vejamos o que diz o poeta em *Quinze pontos nos iis*:

[...] chamado também “Occam”, um princípio de perturbação da ordem, um gente subversivo, é uma estática: o monstro é a personificação (prosopopéia) do conceito cibernético de ruído (2004, p.212)

Notemos que, em “estática”, o valor implícito é de intransitividade comunicativa, momento ou espaço em que o “ruído” interrompe a via de sentido; também é uma indicação de que, no ruído, nos volteios lingüísticos, na viagem da linguagem é que se concentra qualquer possível busca. Portanto, o foco é a perturbação e o centro é o provisório; daí o caráter experimental da obra. Outro exemplo:

Como está patente, não se pode mais confiar nem neste subproduto das ausências (2004, p.46)

Aqui, o valor em jogo é confiança no código, como crítica da prerrogativa da literatura em ter um valor-verdade, atribuído na visão do poeta aos textos que se destacam pela ênfase temática. Já o *crítico* Leminski, paralelamente, coloca desta forma a situação: “O *Catatau* registra direções, não assunto” (Leminski, 2004, p.274). O que está de acordo com o sujeito textual, que vemos a seguir:

[...] importa o desempenho, desespero também é bom, mas dentro do desempenho. (2004, p.65)

Tenho o condão mesmo quando não há nada para dizer (2004, p.75)

Mais uma vez, o poeta critica uma semântica, no caso, orientada pelos “sentimentos” ou intenções do poeta (ou mesmo finalidades); contrariamente, o valor dado é o do trabalho, do labor lingüístico (do “desempenho”), na pesquisa do código em sua abertura para o novo. Por esta concepção, o fato de “não ter nada a dizer” se remete à “condão”, que tem a conotação de que é no *trabalho* com a linguagem onde reside a “literatura”, o “poético”. É o que o poeta defende quando avalia a própria obra: “O *Catatau* procura captar, ao vivo, o processo da língua portuguesa operando.” (2004, p. 274). Este “nada” de que fala o poeta representa algo mais retórico que um fato. O “nada” no caso seria uma fuga do sentido, uma arte voltada para si, uma possível gratuidade progressiva de conteúdos sem aparente teor

político ou ideológico, instaurando, conseqüentemente, uma aparência de ausência de subjetividade.

Assim como a escrita literária de Leminski é crítica, seus textos críticos também possuem no estilo a marca de sua criatividade poética. Isto faz com que os espaços se confundam, marcando uma indefinição dos gêneros. Quando aborda determinados temas, as escritas se cruzam. Vejamos uma argumentação tirada do texto crítico para, na seqüência, comparar com um trecho do *Catatau*:

[O Catatau] Oftalmografa a passagem das distâncias nas células das afinidades eletivas; regula a articulação das partículas até estas se descontrolarem, gerando leis de crescente complexidade, que já emergem precipitando nova catástrofe de signos. Por isso, atenção flutuante nas ex-abruptas passagens do sentido para o nonsense, do suspense para o pressentimento. [...] O significado (semântica) do Catatau é a temperatura resultante da abrasão entre esses 2 impulsos: a eterna inadequação dos instrumentos consagrados, face à irrupção de realidades inéditas.” (2004, p.275)

Agora vejamos um trecho do livro:

Quanto lêis num anel, um anel, digo, como este ... de um Artyx, por exemplo. Tudo? Ou só o que está escrito? Tem desses que, no escrevinhando, só lêem o que foi escrito, há que ler, no escrípito, o que está sendo tresdicto, escritamente falando, tudo? Digamos, o equilíbrio da tensão no bloqueio, a simetria no ritmo das proporções, as rupturas nas vibrações das variações, o impacto da integração das gamas, a disposição em salamaleques dos distúrbios: pavão, as engrenagens dos esboços no floreio, o nó dos mosaicos com os arabescos, a justaposição dos brilhos com as saliências, o contraste entre rolo e quadra, o desenvolvimento do ouro em prata azul através do verde, tudo isso esse anel, e isto: o real, torcicolo de uma alegórdia. (2004, p.92)

Os estilos se confundem, e há uma fusão na escrita entre argumentações teóricas e poéticas, explorando a ambigüidade entre a referência aos assuntos internos do texto e sua própria operação de linguagem. Assim, entre outras comparações, entendemos “o equilíbrio

da tensão no bloqueio” como referência ao texto, pois “tensão” está ligada ao processo da escrita, enquanto “bloqueio” aponta para um texto autotélico. “Ruptura nas vibrações das variações” indica um texto em que a redundância age como princípio que ocasiona ruptura entre variações. A indicação, entretanto, é somada à sugestividade anterior do “bloqueio”.

Nesta abordagem do fazer poético, há, ainda, uma aproximação em tripla acepção no imaginário de Leminski, em se tratando do tema do mestre. Primeiramente, “mestres” são tomados pelos concretistas: Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Dos mestres sai uma relação de aceitação e recusa intermitente. Em segundo lugar, mestre, significando um poeta-referência a outros poetas, é uma categoria muito semelhante às categorias criadas por Ezra Pound, que tomava o poeta como “antena da raça”, isto é, aquele que de posse de um conhecimento reunido leva adiante a tarefa de continuar a tradição, revolucionando-a. O que a primeira e a segunda concepção de mestre trazem em comum é a idéia da relação produtiva com o passado. Em terceiro lugar, para Leminski há o mestre zen. Aquele que age pela inação. O samurai que encontrou o equilíbrio perfeito entre corpo e espírito, ou nas metáforas de Leminski: forma revolucionária e conteúdo revolucionário. Assim, temos:

[...] o discípulo descobre o pulo, o centro sai por um furo nessa periferia de truques (2004, p.116)

Mestres suguei escolados na arte. Meu pensamento labora lâminas dia e noite, posturas e maneios desgarrandoa selva de estoques, florete colhendo as flores do ar. (2004, p.37)

Nem todo mestre é próspero. Alguns cultivam artes sutilíssimas. Esses às vezes, não têm apóstolos. São os últimos pioneiros. Livro não adianta. (2004, p.66)

Em alguns momentos apenas um nível figurativo separa discurso crítico e narração, o que nem sempre é feito com um cuidado de verossimilhança, considerando a posição ocupada por Cartesius, o dono da voz, no “enredo”; o que faz em alguns momentos certas falas pareçam deslocadas, ambíguas ou demasiadamente artificiais, já que muito

próximas das considerações críticas da arte. Para remediar isso, o poeta introduz o mote textual de que sua fala é composta de outras falas, sua mente se confunde com a fala de outros.

Afora os já apresentados posicionamentos do discurso formalista, podemos registrar, dando ênfase à complexidade, momentos ambíguos no *Catatau*, em que a textualidade do livro deixa escapar um sujeito debatedor de temas caros ao seu tempo, como a questão da arte e seus fins ou a qualidade estética da produção literária. Paralelamente, portanto, teríamos a constituição de uma autoridade do sujeito conduzindo todo este processo formal de apagamento do sentido, o que não deixa de ser paradoxal: propondo a necessidade de afirmação de uma autoridade - soberana em suas escolhas estéticas e na condução planejada dos procedimentos de linguagem -, mas ao mesmo tempo fazendo com que a autoridade deste sujeito esteja dissimulada no discurso e na retórica do texto (ou seja, respectivamente, no discurso que estamos chamando de formalista, proferido por Cartesius em seus laivos didáticos, e na trama da própria linguagem, nas soluções lingüísticas, na extensão do corpo do texto, em sua disposição e disponibilidade frente à leitura, nos seus cortes e fragmentações).

São momentos em que o poeta indica um objetivo para a poesia, indiciando um desejo de referencialidade. Tais momentos indicam por vezes uma luta (figurada pela esgrima) pelas palavras, mas também uma luta *com as* palavras, revelando que há em seu projeto um viés de intervenção pública nos âmbitos dos discursos sociais e humanos.

Neste sentido, contrariamente à pregação da “arte pela arte” ou ao “nada” do dizer, aparecem situações discursivas em que a poesia não só veicula temas, conflitos e assuntos, mas já tem sua forma e estrutura alteradas desde o princípio pelo posicionamento do poeta enquanto sujeito social. Aqui, aquele sujeito estético que procura apagar-se no lúdico absoluto de uma escrita trai o próprio projeto, pois seu posicionamento escapa ao puro jogo

lingüístico para atingir claramente algumas referências que conduzem os dados ao controle. Analisando a opinião do autor, portanto, entrevemos o modo como habitam as contradições entre o projeto e realidade do livro.

3.2. A negatividade frente aos discursos sociais

Como foi exposto, o processo paródico acontece no interior do agenciamento dos discursos; noutro momento observamos que há uma aproximação entre os discursos do sujeito textual e o do sujeito empírico, no tocante a exploração das funções e constituições da arte. Mas existe na obra um campo discursivo, dito externo, e constituído anteriormente a partir de sua lógica própria, que no plano discursivo também sofre a ação do processo paródico e tem seu cerne teórico preservado pela corrosão crítica. Trata-se do *discurso da vanguarda concretista*, que é tratado no *Catatau* com certa autoridade que o legitima, em sua generalidade. O procedimento na leitura é atenuado pelo fato do discurso de vanguarda permanecer “preservado” em sua essência argumentativa, embora esteja presente no texto embaralhado entre outros discursos.

A mesmo tempo, num movimento de forças a escrita paronomástica do livro reafirma o projeto concretista como base estrutural de sua composição; Implicado nestas forças a retoricidade concretista corroída pelo processo paródico gera um eruditismo macarrônico, simulacro de estilo, embora com o tom às avessas. Nenhum movimento pode ser excluído da compreensão, pois é nesta travessia estética que o sujeito elabora sua po-ética. Se na ordem do discurso as teorias concretistas são preservadas – ao ponto de confundir sujeito textual e o crítico Leminski – do ponto de vista da estruturação da escrita este respeito se apresenta no limite entre um discurso sério e um jocoso, isto é, apresenta-se no liame indecidível entre a reprodução mimética do “estilo” concretista e a sobreposição paródica que

esvai as qualidades do estilo mimetizado pelo excesso e saturação de sua forma, procedimentos e decorrências. Nesta saturação do projeto concretista podemos visualizar o signo do aprofundamento das contradições gerais da obra como parte da busca de uma nova literatura.

Na ação, há um recuo da negatividade supostamente radical do autor, e o livro aponta e pressupõe um referencial externo, mesmo sob a negação insistente do referente, o que nos permite notar que para além do projeto concretista, o *Catatau* deixa transparecer que a função metalingüística já está, desde o início, “contaminada” com as mais diversas vozes do discurso, não havendo possibilidade de separação entre as funções da linguagem.

A teoria formalista, pois, radicalizada pelo poeta quando fala do zero absoluto, da essência da linguagem poética, da forma enquanto origem, etc., passa a figurar como contexto teórico de uma linhagem de produção, e não como procedimento estrutural a ser compreendido efetivamente no interior da obra. O que é curioso observar é que, justamente neste nível discursivo da metalinguagem, momento em que a linguagem seria mais autônoma e auto-referencial, é justamente neste nível onde acontece o maior “realismo” de que é capaz o sujeito. Poderíamos dizer um *realismo crítico*, já que é na metalinguagem que o sujeito textual traz o discurso público do crítico-Leminski para o interior da obra, sem a corrosão da mediação paródica que se passa com outros discursos.

Isto faz com que sua interpretação do discurso concretista, inusitadamente, se torne uma das únicas referências “externas” intactas à transformação. Há certo tom solene, de anunciação profética e ao mesmo tempo dogmática nas receitas da arte. As máximas vanguardistas (como a insistência na categoria do novo, o diálogo entre as artes e suportes materiais e a ênfase material – ou verbicovisual – do signo) são reproduzidas com respeito e, em muitos momentos, literalmente do modo como aparecem nos manifestos concretistas.

Na forma como está preservado o discurso da vanguarda concretista, podemos observar a contradição do próprio projeto do escritor. Se, por um lado, a defesa de sua arte propõe uma despersonalização objetivista da literatura, por outro lado, o ato de controle e afirmação de determinados preceitos invariáveis do fazer poético marca justamente um modo muito especial de garantir – de controlar e delimitar – a identidade e a presença do sujeito que manipula as formas da arte.

À medida que, na leitura, os temas e discursos retornam, podemos observar que na voz do sujeito textual há certas obsessões representativas, que valem como convergências internas de discussões importantes para o desenvolvimento e tomada de posição poética. Desta forma, Leminski “puxa” os temas de sua geração e de suas preocupações político-estéticas e os dilui em seu texto; diluídos, fragmentados, mas não inexistentes ou ausentes. Do sujeito textual, então, vemos se formar o contorno do sujeito social, enquanto se delineia um pensamento (e um posicionamento) sobre as questões da linguagem, da arte e do estado da arte em seu tempo, bem como da formação histórica e cultural do Brasil. Mais ainda, devemos considerar que a escolha dos discursos parodiados tem como critério exatamente o valor que este discurso possui para sociedade que o produz e que o recebe.

A escolha do alvo torna a crítica pretensiosa, mas nada surpreendente se considerarmos as tarefas auto-impostas pelas vanguardas artísticas do século XX e as discussões que reacenderam na época da contracultura: para Leminski, com Cartesius, o alvo é nada mais nada menos do que a civilização ocidental, juntamente com sua organização política e sua formação histórica greco-romana e judaico-cristã. Tudo isso visto sob o ponto de vista da ordem política local (o autoritarismo político dos anos 60 e 70 do Brasil), que dava voz a estes valores. Delimitando os representantes da “razão ocidental” a quem dirige sua crítica, Leminski escolhe a lógica aristotélica (contra atacando com Heráclito e Zenão), o

pensamento cartesiano, o espírito judaico-cristão da formação brasileira e o Estado militar brasileiro e suas suspensões democráticas; também luta contra uma racionalidade técnica que está em sua própria constituição. Todos os temas, entretanto, são associados ao tema da linguagem, na medida em que, na concepção do sujeito textual, as decorrências da ordem política estabelecem relação direta com a ordem lingüística. Para o poeta, portanto, a liberdade social passa pela liberdade da linguagem, liberdade esta encenada pelo poeta no *Catatau*. Podemos refletir, assim, de que forma o livro pensa, a partir do diálogo intenso entre campos discursivos os mais diversos, questões que passam pela mente de Cartesius, como o pensamento cartesiano, a questão da unidade e da metafísica essencialista, da identidade, do evento como pensamento, da diferença, do conhecimento, do texto, da razão, da experiência, do sujeito, do jogo, do conceito, do apagamento do sentido, enfim, de que forma o poético materializado em textualidade dialoga com questões que não se restringem aos campos discursivos específicos.

Seguindo adiante, diríamos que as questões do conhecimento humano no *Catatau* – que fazem com que a constituição do sujeito seja realizada por intermédio de determinados temas no *Catatau* – são pensadas através de um ato *negativo*, no momento em que o crítico se encontra com o poeta, fazendo com que se confundam o chamado externo e o interno da literatura, assim trazendo o nível metalingüístico - e seu discurso -, para variados campos da crítica e da cultura, articulando, portanto, teoria poética com literatura, metalinguagem com filosofia, história, política, etc, e indicando, desta forma, que os discursos se imbricam na malha textual que já não tem mais nome nem categoria, embora deixe entrever traços e elementos de uma tradição. O pensamento produzido neste quiasma discursivo ultrapassa as fronteiras de gênero até então definidos, mesmo porque a literatura, como diria Deleuze “está antes do lado do informe” (DELEUZE, 1997, p.11) e não da informação. Escrever, retomando Deleuze, “é um caso de devir” (DELEUZE, 1997, p.11).

O cruzamento de discursos acontece de tal forma que cada um deles se dissolve num emaranhado de vozes que darão a falsa impressão de falta de sentido, mas que numa leitura associativa estará coerentemente articulado - e dirigido em bloco - à *negatividade crítica*. A metalinguagem, que na concepção formal fica confinada ao “interno” do literário, já ela mesma fica “corrompida” de elementos referenciais e sociais. A linguagem do livro, desta forma, entrecruza os temas da cultura com uma crítica metalingüística fazendo coincidir crítica estética com crítica da cultura e dos assuntos gerais da comunidade.

Se num âmbito superficial o sujeito se dissolve nos discursos agenciados, o controle destes discursos aparece no âmbito associativo. Como um bloco de imagens e pensamentos que indicam fugas - mas que nunca se deixam escapar - temos no livro a produção de um pensamento que reconstitui a soberania do sujeito quando, pela intensa transformação de linguagem, retoma e desloca cada tema e campo do discurso para constituir um posicionamento mais unitário, construído na relação com uma negatividade crítica que delimita o posicionamento político deste sujeito.

O discurso da negatividade, bem como sua prática, com efeito, pode ser observado também em vários momentos na fala de Cartesius, apontando a relação com o processo produtivo do texto, como no trecho: “O movimento da Negatividade vai encontrar a Testemunha chave, desencadeando os sete olhos do cadeado, efeito causífero!” (LEMINSKI, 2004, p.206), ou ainda: “isto está sendo dito, muito já foi dito, muito está para ser negado” (2004, p.108), como também nos seguintes casos: “Somos assim: nemo id negat” (2004, p.111), “Nenhuma língua o convence: o negador destaca-se por seu negócio” (2004, p.115).

Se não podemos falar, no entanto, em uma completa “unidade negativa” no posicionamento do sujeito¹⁵ frente aos discursos sociais no *Catatau*, devemos notar que, afora

¹⁵ Seria preciso matizar o valor da unidade do sujeito em torno de uma coerência ideológica entre os discursos, entendendo por isso a força impressa pelo pensamento – estético e político - do sujeito empírico em

a parte preservada do discurso da vanguarda concretista, todos os discursos sociais agenciados são atravessados pelo processo retórico de corrosão conceitual e formal. A estratégia é trazer à tona um discurso, de forma que se reconheça em sua manifestação a identidade de origem, para imediatamente deslocar o tom pela mistura com outros níveis de fala, pelas associações e cortes de raciocínio envolvendo palavras inventadas (ou não), até o texto ficar semanticamente rarefeito. Poderíamos falar em rebaixamento, não fosse a constatação de que o poeta não está querendo nem consegue de forma absoluta dominar por completo cada discurso agenciado.

Rebaixado ou não, o discurso é preterido em nome de uma outra estrutura verbal que o enuncia no entrelaçamento com outros campos discursivos. É de se notar que não só a estrutura que enuncia o discurso é modificada, mas, tematicamente, uma negatividade incide em pontos fundamentais do pensamento parodiado, o que não é gratuito, tampouco aleatório ou auto-referente. Na topologia dessas interferências, o sujeito se delimita bem mais precisamente do que a dispersão discursiva e a fragmentação formal permitem observar. Depreendemos, por conseguinte, uma subjetividade sempre pronta para a crítica dos costumes, da linguagem, das receitas sociais e culturais e tudo o que, para o sujeito, ajuda a situar sua posição diante das representações da razão ocidental. Face aos impasses de seu tempo, é possível identificar dentro da obra de Leminski, já desde o *Catatau*, este movimento negativo, como sublinha Marcos Siscar:

Contra a positividade da visão de poesia formalista, Leminski introduz freqüentemente uma negatividade, cuja figura central é a da “degradação” (esvaziamento, diluição, apagamento, destruição) [...] Eu arriscaria afirmar que essa degradação é uma boa figura não somente da poesia de Leminski, mas também dos valores que a tornaram possível, no momento em que a poesia brasileira tenta a

cada campo discursivo agenciado, de modo que cada um deles mostre que o sujeito, mesmo ambivalente, é capaz de assumir posições ainda que na provisoriedade, freqüentando certos territórios da enunciação em detrimento de outros.

passagem através dos problemas que são os seus e todavia não são mais suficientes para defini-la. (SISCAR, 2005)

A degradação dos discursos, neste caso, sugere o declínio dos princípios da poesia formalista e sua autonomia positiva, de forma que a corrosão aconteça ao mesmo tempo nos fenômenos designados e nos próprios procedimentos e escolhas estéticas. Parece-nos, assim, que esta teleologia caótica e negativa, que procura promover uma diluição em tudo a sua volta - inclusive de si mesmo, de sua condição de sujeito e de sua atuação social - procede desta maneira porque busca uma alternativa poética e política de sua condição, ainda que tal busca seja marcada por um tom afoito e as soluções não apareçam. É neste mesmo impulso, sem que uma dimensão elimine outra, mas admitindo a ambivalência em sua lógica, que a constituição do sujeito no *Catatau* segue explorando seus paradoxos e, assim, enquanto dissolve sua condição nos discursos, ao mesmo tempo se reúne em torno de um projeto, indicando que só existe soberania à medida que o sujeito nega sua constituição e incorpora sua ambivalência. O resultado da trama discursiva não é uma proposição livre de seu próprio movimento de construção e desconstrução, mas o reconhecimento da cisão em que se encontra o sujeito e os valores de seu tempo.

Considerando os discursos agenciados, portanto, a seguir verificaremos de que forma o texto poético do *Catatau* age sobre os discursos da filosofia, da religião, dos provérbios populares e da história, já que são discursos articuladores da negatividade presente no livro.

3.2.1. Filosofia e literatura: Descartes e o monstro

As aproximações entre poesia e filosofia tornaram-se bastante férteis nos últimos anos; mas o diálogo entre estes dois discursos ou formas de ativação do saber e da linguagem

se estabeleceu antes mesmo da era cristã. Sem pertencer a gêneros específicos, quando considerada a ampla textualidade dos estilos de escrita, diferentes quanto ao seu estatuto histórico e em suas constituições epistemológicas, poesia e filosofia compartilham estratégias retóricas que invadem as fronteiras de cada gênero, embora se constituam como discursos distintos. Mais do que o enfrentamento de certos temas comuns à filosofia acadêmica ou histórica, a filosofia está em jogo no *Catatau* como modelo a ser negado.

Desta forma, “filosofia”, da forma como é tratada no *Catatau*, é concebida na aproximação com a razão ordenada, institucionalizada, que assim pressupõe uma retidão e uma hierarquia na construção do sentido, entre causas e efeitos, experimentações e resultados. A filosofia para Leminski no *Catatau* é o cartesianismo, que é colocado em foco como representante da razão ocidental, com todas as exclusões que isto possa operar. O filosófico “entra” no texto como espelho invertido e um paradigma a ser evitado; é um elemento ausente, que se manifesta freqüentemente quando notamos que é a partir da observação de sua constituição e procedimento que o texto literário se constrói, negando-o. Não há, portanto, no *Catatau*, uma proposta filosófica, nem uma realização filosófica da literatura, mas o uso do discurso filosófico como referente invertido, aproveitado parodicamente, diluído circularmente no texto. O sentido negativo da apropriação filosófica marca, desta feita, a identidade do sujeito textual, ensaiado ficcionalmente pela cena subjetiva que está inserido: entre fragmentos e vozes, narcotizado e confuso. Arma-se um duelo entre um texto racional cartesiano e um *Catatau* de encadeamento “aleatório” e caótico; mediando os dois pólos, a mesma narração reflexiva em primeira pessoa, comum aos textos de Descartes e aos solilóquios de Cartesius.

Passeando pelos jardins de Nassau, Cartesius parece misturar em sua voz ecos da fala de Descartes, aproveitando excertos de algumas idéias centrais do pensador para introduzi-la na “lógica tropical”. Assim, vemos a personagem ir pouco a pouco

enlouquecendo, na tentativa de impor seu método em toda a variedade da fauna e da flora que entra em contato. Em muitos trechos do texto a dúvida cartesiana é explorada, de forma a garantir a aplicação do método mesmo quando este parece entrar em colapso:

Vulnerável à dúvida, ao dente e ao olhar, meu corposó podia ter o tamanho que tem, susceptível a lâminas, flechas, arcabuzes – e a cabeça pensando a clava de Carapeba esmaga. Não há duplica. Oi como dói essa constatelação da úlcera metodicamente terçã da dúvida! Método duvidoso desses bichos: nem-te-vi! Matar para garantir o método aquele olhar te olhando é pensamento e isso arde. (2004, p.51)

Devemos lembrar que Descartes, neste sentido, constrói seu método na tentativa de eliminar os dados sensíveis, corporais, intuitivos e sensoriais de seu pensamento; já Cartesius está acometido irremediavelmente pelas sensações corporais, denunciando a ruína do intelecto. Descartes considera os pensamentos advindos da relação com o mundo pelo olhar – pelas sensações - como passíveis de erro, por isso seus estudos sobre a ótica procuram geometrizar o olhar, reduzindo o sensorio às organizações geométricas, já que tomava a exatidão matemática como um via correta para a certeza, assim querendo, como diria paralelamente Cartesius: “Provar geometricamente que os outros existem.” (2004, p.191). Já Cartesius, fumando a erva que o entorpece, tem seu olhar alterado, fazendo confundir o mundo com seus pensamentos, agonicamente tentando impor sua geometria às matas tropicais, sem muito sucesso. Assim, em certo momento do texto, assumindo a proximidade com Descartes e sem saber se aquele é o “si mesmo” ou se o “eu” de seu discurso já não é outro, profere, já enlouquecendo:

[...] eu sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. Fui eu que fiz este mato: saiam dele, pontes, fontes e melhoramentos, périplos bugres e povoados batavos. Eu expendo Pensamentos e eu extendo a Extensão! [...] Vinde a mim, geometrias, figuras perfeitas, - Platão, abri o curral de arquétipos e protótipos; Formas geométricas, investi com vossas arestas únicas,

ângulos impossíveis, fios invisíveis a olho nu, contra a besteira destas bestas, seus queixos barbados, corpos retorcidos, bicos embaraçosos de explicar, chifres atrapalhados por mutações, olhos e rodela de cebola! Vinde círculos contra tamanduás, quadrados por tucanos, losango verso tatus, bem-vindos! Meu engenho contra esses engenhos! (2004, p.34)

Na leitura que Leminski faz podemos também notar a inspiração antropofágica presente na relação poesia/filosofia, procedimento que dialoga com o debate entre o nacional, que poderia ser representado pela poeticidade da linguagem de Cartesius, e o estrangeiro, marcado pela filosofia cartesiana advinda da Europa, como os colonizadores. Mais que uma antropofagia, no sentido dado pelos modernistas brasileiros e pela historiografia literária, seria melhor falar, nos termos do livro, em canibalização, muito próxima do que estaria sendo realizado na época pelo movimento tropicalista, que se caracterizava justamente pelo uso de equipamentos, nuances, fragmentos, colagens, paródias e movimentos estéticos marcados pela aglutinação, pela mistura e pelo ecletismo no tocante ao tema da nacionalidade. Lembremos que para certas culturas indígenas o ato de comer o outro significava adquirir a força do adversário, daí a busca das tribos antropofágicas em comer os guerreiros, líderes e figuras mais fortes ou proeminentes dos inimigos. Leminski usa a idéia para tratar da nacionalidade a partir da reorganização de segmentos da história do Brasil, sobrepondo à filosofia a linguagem poética, de forma que uma se crie e se destrua na outra.

No tropicalismo isto significava instaurar a “geléia geral” que assimilava os ícones da cultura erudita e do pop mundial a partir dos limites e condições e projetos nacionais. Assim, a filosofia cartesiana no *Catatau*, representante de toda razão ordeira (social e lingüística), passa a existir nos trópicos como metáfora de sua decadência e falibilidade, mas também de uma fertilidade positiva que na mútua dissolução geraria algo sem previsibilidade.

Uma série circular de motivações é inserida na relação Cartesius/Descartes. Primeiramente quanto ao texto, especificamente na tonalidade narrativa. Considerando a obra

de Descartes, lembramos que em *Regras para a direção do espírito* (1999) o filósofo sistematiza de forma mais exaustiva o método cartesiano, onde procura indicar um processo correto de pensamento como uma norma a ser seguida para o caminho à verdade. No *Discurso do Método* (2000) Descartes expõe as regras de forma mais simplificada e direta; já em *Meditações Metafísicas* (1988) surge a figura do gênio maligno, que traz a dúvida transcendental, permitindo que sua filosofia parta de bases metafísicas.

Em *Meditações*, especificamente, há um tom reflexivo, auto-centrado, de retorno cognitivo, semelhante aos solilóquios de Cartesius.

Em Descartes, a pausa e a resolução de problemas apresentados no próprio discurso são essenciais para a continuação da reflexão seguinte. Portanto um “eu” investiga o mundo, colocando-se a si mesmo em questão quando seu olhar desconfiado fica atento aos “desvios” do espírito e do corpo. Há o risco de tentação a todo o momento, o que representaria a diluição e o enfraquecimento do pensar, o desvio dos fundamentos. Logo, o sujeito que ali se faz, neste discurso universal centrado na observação de si, é um sujeito permanentemente atento à reflexão seus possíveis desvios. Em oposição, Cartesius acumula todas as questões ao mesmo tempo, não há progressão medida, senão justaposição e fragmentação. O tormento da personagem passa justamente por esta falta de capacidade de discernimento da fronteira dos discursos. Mas, paralelamente, o poeta soma ao filósofo alguns elementos irônicos e hiperbólicos ao transformar a desconfiança positiva do método de Descartes em paranóia e psicose, na loucura de Cartesius. No *Catatau*, o gênio maligno Occam é uma ameaça, mas também um campo de atração, um êxtase de imersão em que a personagem depois de possuída acaba por elogiar o desvario e acelerar as justaposições do mundo por intermédio de operações de linguagem. Como o discurso de Descartes é filosófico – um ícone, dentro da história da filosofia e da cultura, pela constituição do que denominamos racional em nossa cultura –, fica a impressão, no discurso de Cartesius, que estamos diante de

uma filosofia decaída que, apesar do rigor construtivo de seus enlaces, fala através do delírio, como uma inteligência agônica de um texto marcado pelos saltos associativos de fúria e som e, ao mesmo tempo, pela paixão da verdade que faz circular certos discursos para que o sujeito ali representado se posicione, a partir da crença de que a ruptura com certa ordenação política/lingüística estaria mais apta a abarcar a potencialidade do novo.

Neste sentido, o texto retoma o projeto cartesiano de forma invertida, pois Descartes inicia seu projeto filosófico justamente na eliminação de tudo o que poderia significar o passado, ou os pensamentos de outros filósofos. Diferentemente, Cartesius "fala" através da retomada de discursos, como diz a personagem: "Mas calo-me, colocando-me em posição oblíqua ... Balbucio o que lembro devagar, lucubro: gaguejo o que cito depressa, - estou me citando pelo que ouvi dizerem, ó glosa e glória de um endê certo nem direção determinada" (LEMINSKI, 2004, p.71). Em outro momento as figuras humanas e animal são refletidas à luz de um trânsito entre realidades e imagens, onde não se sabe se a experiência acontece de fato ou não passa de ilusão, projeção ou elucubração, como no exemplo:

O gorila olha o espelho e vê Descartes, Cartesius recua o gorila, e pensa, desgorilando-se rapidamente. (2004, p.93)

Há um jogo de espelhamento entre Descartes e o gorila, aquele metaforizando a razão, este como figura humana similar, porém decaída. A figura do "paraíso tropical", muito comum entre os imigrantes europeus e amplamente difundida, sem aspas, mesmo na atualidade, aqui é destruída no contato de Cartesius com a realidade dos trópicos.

Sobre o binômio cultura/natureza, é interessante a análise realizada por Rômulo Salvino (2001), quando coloca como possibilidade o uso por parte de Leminski de um trecho de uma carta de Descartes, e que estaria como um "eco invertido" em relação ao texto original. Os dois trechos falam das viagens de Descartes-Cartesius, de modo a compreendê-lo

deslocado de sua origem: Primeiramente, vamos expor o texto do *Catatau*, que na verdade se trata do primeiro parágrafo do livro; em seguida, para efeito de comparação, o trecho de uma carta escrita - segundo o estudo realizado por Roberto Romano em *A razão sonhadora* (1990) - por Descartes a Jean-Louis Guez de Balzac em 5 de maio de 1631, momento em que o filósofo estava vivendo na Holanda:

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. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbarus – non intellegor ulli” – dos exercícios de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, as lentes da luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. (LEMINSKI, 2004, p.14)

Agora podemos observar trecho da escrita de Descartes:

Toda minha vida SEM SER VISTO POR NINGUÉM. Vou passear todos os dias entre a confusão de um grande povo, com tanta liberdade e repouso quanto vós teríeis em vossas aléias, e NÃO CONSIDERO DE OUTRO MODO OS HOMENS QUE VEJO AQUI, DO QUE ÁRVORES QUE SE ENCONTRAM EM VOSSAS FLORESTAS, ou animais que ali passam, O próprio barulho que eles fazem, não INTERROMPEM MEUS DEVANEIOS (*rêveries*), tanto quanto não o faria um riacho [...] (apud ROMANO, 1990, p.129) (o texto em caixa-alta está no original)

Na carta, Descartes está na civilização e compara o barulho dos homens ao movimento dos animais, e afirma, imperturbável, manter perfeito controle sobre sua consciência e atividade mental e intelectual. Já Cartesius está sob o julgo da natureza tropical e é acometido por animais que o enlouquecem. Também não consegue manter sua sanidade e seu método.

A ambivalência entre Cartesius e Descartes, tanto quanto as comunhões entre os dois, parecem conduzir os discursos a se interpenetrarem buscando passagens que permitam

dar mobilidade a cada constituição discursiva em separado. É uma trama entre tradição e ruptura, que pode ser comparada ao envolvimento de Leminski com a poesia concreta, bem como sobre o caráter da presença da tradição concretista no livro, quer seja, como uma tradição degradada e aberta. O próprio Cartesius faz questão de con-fundir as consciências misturando sua condição com a de Cartesius. No trecho apresentado a seguir podemos reparar a inversão de “que falar comigo” em “quer falar consigo”, ainda deixando a deduzir que uma figura está com o chapéu do outro, isto é, metaforicamente, com o pensamento, projeto e consciência do outro:

Senhor que está fazendo cartesices com o chapéu alheio? Um aí na porta quer falar consigo. Está bem. A hora quer parar com seu ensimesmamento, mande-o falar comigo. Quanto ao chapéu, achado não é roubado. (2004, p.149)

A relação paródica é evidente na caricatura, e em muitos trechos há uma verdadeira inversão/transcodificação da filosofia de Descartes. Vejamos, portanto, algumas oposições e prolongamentos entre Renatus Cartesius e René Descartes, como jogo entre o racional e o irracional.

Descartes, uma figura vista no *Catatau* como um conservador e um ícone de tudo que deve ser rompido, em seu tempo pode ser considerado um revolucionário, pois seu trabalho incide drasticamente nos conceitos escolásticos e na filosofia medieval. Seu pensamento opera no interior do que denomina “dúvida radical”, questionando assim todo o alicerce das humanidades de seu tempo, uma vez que todas as crenças deveriam ser refutadas em nome de uma nova filosofia a surgir. Para o filósofo, todo o conhecimento deveria partir de fundamentos claros e sólidos, partindo de pressupostos e de um “preceito de evidência”, que deveria ser precedido por etapas rigorosamente vencidas do raciocínio. Segundo José Américo Motta Pessanha, a metodologia de Descartes pressupõe:

O *preceito da análise* (dividir cada uma das dificuldades que se apresentam em tantas parcelas quantas sejam necessárias para serem resolvidas), o *da síntese* (conduzir com ordem os pensamentos, começam do dos objetos mais simples e mais fáceis de serem conhecidos, para depois tentar gradativamente o conhecimento dos mais complexos) e o *da enumeração* (realizar enumerações de modo a verificar que nada foi omitido). (PESSANHA, 2000, p.20)

Esta dúvida sistemática chega a ser hiperbólica, pois, ampliada ao máximo, nada se torna evidente e há uma desconfiança total nos sentidos. Descartes radicalmente separa mente e corpo, entendendo que a realidade externa e a nossa mente, ou a consciência, são independentes. Levando esta desconfiança das crenças ao limite, o filósofo lança a hipótese de um gênio maligno – o *malin génie* -, que faz com que o homem erre toda vez em que pense estar acertando. No fundo, Descartes, segundo Pessanha (2000), está questionando o valor objetivo dos conhecimentos, em que a ciência aparece como representação no interior da consciência sem uma correspondência comprovada no campo material. Promove um projeto baseado na intuição (uma apreensão clara e distinta das coisas) e na dedução (uma inferência de coisas que são conhecidas com certeza). Os enunciados, então, deveriam ser certos e indubitáveis, e deveriam partir de uma primeira certeza: a relação entre pensar e existir. Descartes conclui que pensar, duvidar e ser enganado, são manifestações da mente, ou *pensamentos*:

Descartes conclui que, se ele está pensando, num dado momento, então sua existência é, naquele momento, absolutamente certa e indubitável. “Cogito, ergo sum”. Ele não pode estar errado, portanto, acerca do fato de que o enunciado “Penso, logo existo” é necessariamente verdadeiro todas as vezes que ele o concebe ou declara. (CHAVES, 2007)

Um ser existe toda vez que pensa e que é enganado: “sem dúvida, se duvido, penso” (PESSANHA, 2000, p.17). Por isso, a única certeza desta conclusão é a existência

medida pela atividade mental, sendo uma primeira certeza que desencadearia naturalmente uma ordem racional que iluminaria as coisas desconhecidas. Isto porque o pensador, ainda muito próximo do platonismo de Santo Agostinho, admite: “o fundamento do ser e do conhecer é um Bem” (PESSANHA, 2000, p.22). Cria, desta feita, um deus da ciência e dos filósofos, uma divindade perfeita e boa como fundamento primeiro, que seria um *bom Dieu*, contrário ao *málin génie*, enganador. Descartes conclui que, se Deus é perfeito e bom, não poderia permitir sistematicamente o erro na consciência humana. Assim, seu Deus, um deus cartesiano, seria a garantia da objetividade do conhecimento científico, que em demonstrações sucessivas e exaustivas, provam que o mundo exterior é possível, provável e certo. A dedução seria uma só, e não em variações, declarando que é irracional tudo o que foge à razão única.

A matriz fundamental deste pensamento, entretanto, seria a física e a matemática, já que estas disciplinas trariam as certezas indubitáveis que tanto ansiava, possuindo afirmações absolutas que impedem a possibilidade de contestação. A matemática seria, por longo tempo, a medida indubitável para a ciência e para o pensamento filosófico. O objetivo fundamental de partir destas certezas era “unificar, com o auxílio do instrumental matemático, todo o vasto campo dos conhecimentos, até então dispersos em débeis construções isoladas (PESSANHA, 2000, p.17).

Rompendo com os métodos antigos da filosofia, tornando a atividade mental autônoma, a razão cartesiana se desprende da sabedoria moral, para dar lugar a uma “mecânica do pensamento”, “A razão passa a ser abstrata. É a ciência que manipula as coisas e se recusa a habitá-las, como definiu Merleau-Ponty.” (NOVAES, 1996, p.16).

Com sua influência, considerando ainda o funcionamento técnico e pragmático da produção da vida no planeta, somado aos autoritarismos, à inevitabilidade da industrialização, a fragmentação das ciências e do conhecimento, Descartes anuncia uma era de razão monológica, com uma imagem precisa e unitária da existência e do mundo cultural e político,

mas é neste mesmo Descartes que encontramos a origem da transformação que mais tarde levaria também à situação de crise do próprio pensamento, pois as questões da liberdade política e individual, tão prementes no séc. XX, eram incompatíveis filosófica e politicamente com sua idéia de “moral provisória”, “espécie de arte de ser feliz que, apesar ainda das dúvidas “[...] essa moral recomenda o conformismo social, a obediência às leis e aos costumes do país.”. (PESSANHA, 2000, p.27)

Para Descartes, o edifício da verdade é composto da natureza simples de elementos encadeados, algo solicitado por Cartesius, que, no entanto, se vê primeiramente atormentado - “[...] o pensamento lábil passa por uma ponte pênsil de pesadelos: penso mas não compensa, disperso tudo aquilo que disponho. Penso: peno, peso, penso.” (2004, p.50) - e depois possuído justamente pela complexidade, pelo que escapa à unidade do conceito. Occam, como já mencionado, é uma figura que alude a Guilherme de Ockham, padre franciscano e pensador nascido por volta de 1300. Suas posições eram consideradas heréticas, e seu pensamento filosófico se desvinculava dos princípios religiosos. A base de seu pensamento é que:

Se quisermos uma proposição que nos garanta ao mesmo tempo sua verdade e a realidade que ela afirma, precisaremos de uma evidência imediata, não mais uma abstrata, mas intuitiva.[...] Daí resulta que o conhecimento sensível é o único certo quando se trata de alcançar existências [...] O conhecimento intuitivo, tal como o definimos, é, pois, o ponto de partida do conhecimento experimental. (GILSON, 1995, p.797)

Somada à primazia da intuição e do empírico, temos uma posição diferente da escolástica quanto ao conhecimento:

O universal existe na alma do sujeito cognoscitivo, e somente nela. Teremos de nos perguntar em que medida pode-se atribuir-lhe uma existência no pensamento, mas deve-se colocar, de fato, que não há

nenhuma espécie de existência fora do pensamento. (GILSON, 1995, p.799)

Assim, Ockham coloca sob suspeita as provas clássicas da existência de deus, sobretudo porque apostando na experiência e transferindo a verdade para o sujeito do conhecimento, o filósofo põe em questão a noção de essência e de absoluto, para desestabilizar um sistema de regras estabelecido até então pela filosofia escolástica. A relação entre experiência e realidade subjetiva também aparece na reflexão do *Catatau*, já que Cartesius descreve as cenas vividas entre o que vê e o que pensa que vê, e a própria linguagem do livro, experimental, alude ao texto como processo e construção, realidade experimentada por uma objetividade material. Enquanto Descartes reúne o todo num argumento metafísico, Occam espalha o singular em cada porção do sentido. Vejamos algumas aparições do “monstro semiótico”, na bela expressão do poeta, segundo Cartesius:

Algomostro está atrás do ato nulo. O fato? Occam. O mapa é este. Não quero me precipitar, creio num abismo aí. Elel disse, ele se calou que só vendo, veio falando e foi desaparecendo [...] (2004, p.23)

Occam vultus, Occam, o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. Aonde vai com tanta pressa? Vou à toda Pérsia, vai depressa. Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e fala. A análise começa em casa, palavra. Para limpar lágrimas uma lápide. (2004, p.24)

Interessante é a relação no livro entre as posições de Ockham, o filósofo, figurada por Occam no livro, em oposição a Descartes. Ockham defendeu a separação entre filosofia e teologia, dissociando razão e fé. A marca de seu pensamento é uma visão de que o conhecimento ou uma proposição, para ser verdadeira, necessita de uma “evidência imediata”, o que só poderia ser alcançado pela intuição como ponto de partida do conhecimento experimental. Desta forma, o universal só existiria no sujeito cognoscitivo, e não nas coisas e

nos fatos em si. É clara, neste sentido, a diferença filosófica entre Ockham e Descartes, já que este último iria tratar a intuição, o sensível e o sujeito como pontos a serem postos, sobretudo, em desconfiança. Guardadas as diferenças históricas e conceituais, há um ponto de contato entre o projeto de Leminski e o de Ockham. Onde os dois identificam o positivo, representado por Occam ou o gênio maligno, Descartes vê o negativo, o erro, o demoníaco, a tentação dos sentidos que se faz verdade na falsa intuição. Assim, na visão do poeta o erro é bom para a poesia, bem como o acerto e o absoluto atributos autoritários da filosofia. Segundo Cartesius: “Errando é que se vai enredando!” (LEMINSKI, 2004, p.149).

Dezenas de trechos, neste sentido, podem ser registrados como relações “canibalizadas” entre o poético e o filosófico, na medida em que Leminski retoma elementos da cultura filosófica no discurso de Cartesius e vai trabalhando poeticamente os excertos. Vejamos alguns exemplos:

Verifique a essência, a santíssima excelência da realidade. O movimento de geração e corrupção das substâncias não dá sinal de vida, aproveitar! Cai no intelecto através do seu modo de atualidade absoluta, gastarão guspo contra. (2004, p.113)

Guilherme de Ockham não acreditava nos universais, da mesma forma que Occam vai rompendo a unidade do texto. Daí a abordagem recorrente da temática da “essência” e da “substância”. Outra relação “degradada” entre Occam e Ockham estaria na questão da nomeação ou do nominalismo. O filósofo inglês era considerado o “príncipe dos nominalistas”, isto porque para o franciscano o plano do saber racional e o plano da doutrina teológica são assimétricos. Seu pensamento o leva a concluir que não há universais porque a realidade é essencialmente individual, pois há um primado do indivíduo que levaria ao primado da experiência. Para ele a realidade é essencialmente individual, sendo os universais apenas nomes. Não seria verídico, pois, admitir nada fora do indivíduo, e propunha libertar o pensamento humano da fácil confusão entre entidades lingüísticas e entidades reais. Os sinais

comunicativos, portanto, seriam apenas indicativos de funções e realidades diversas da linguagem (Cf REALE, G.; ANTISERI, D., 1990, pp. 620-622).

Sendo assim, notamos que Cartesius vive uma confusão entre nomes e coisas, não distinguindo entidades reais e lingüísticas. No entanto, seu tormento é tentar se libertar da confusão e, assim, nos momentos em que perde a razão cartesiana desfere ataques contra as figuras européias – membros da equipe holandesa e representantes da “razão cartesiana” - que ali queriam civilizar os trópicos. São eles, no livro: Marcgravf, Spix, Grauswinkel, Japikse, Rovlox (Cf LEMINSKI, 2004, pp.43-4), entre outros, que na verdade são naturalistas, estudiosos, cientistas que vieram junto com Maurício de Nassau em sua empreitada militar no Brasil. Cartesius, então, se revolta contra os “essencialistas” civilizatórios, tomando partido de Ockham:

Por eles, as árvores já nasciam com o nome em latim na casca, os animais com o nome na testa dentro da moda que a besta do apocalipse lançou com uma dízima periódica por diadema, cada homem já nascia escrito em peito o epitáfio, os frutos brotariam com o receituário de suas propriedades, virtudes e contraindicações. Esse é emético, esse é diurético, esse é anti-séptico, laxante, dispéptico, adstringente, isso é letal ... [...] (2004, p.44)

Portanto temos um discurso ficcional que identifica o desvario/a loucura com a poesia, tanto quanto aproxima razão de ordem e tradição filosófica. Como observamos:

Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira
(LEMINSKI, 2004, p.20)

Por “mundo” entendemos o texto, e a razão que delira uma metáfora de sua constituição. O delírio alcança a transformação racional, representada pela ótica, ou ainda pela luneta. O harmônico-retilíneo se opõe ao irracional-criativo; coloca-se como um conhecimento externo, ou seja, praticado na comunidade, que passa a ter outro valor. A

ambigüidade do estatuto do conhecimento daí produzido, como resultado do texto, faz deslocar permanentemente os sentidos, deixando instáveis as assertivas, uma vez que a linearidade de qualquer possível argumentação fica aberta e distribuída num grande campo de exposição simultânea ou mesmo circular.

Desta feita, em oposição ao cartesianismo, Leminski conduz o leitor ao horizonte de suas marcas individuais, que também são marcas dos referenciais artísticos de seu tempo. Contra Descartes, ícone da trajetória utilitária-aristotélica para o autor, Leminski apresenta o método “ideogramático” concretista (ou “protométodo” ou método “heurístico-semiótico” (como defenderia Pignatari mais tarde), juntamente com uma visão poético-filosófica oriental, que incide sobre conceitos como tempo, estrutura, essência, presença, totalidade, etc. Trata-se de uma visão Zen: não o Zen do antigo oriente, em sua imaginada completude histórica, mas o zen da forma como é compreendido por Leminski, ou seja, que se alia ao espírito *beat* e à psicodelia da estética contracultural. A junção da visão totalizante Zen com as concepções herdeiras do formalismo crítico produzirão em Leminski, notadamente no discurso do sujeito ficcional, uma concepção essencialista da literatura e da arte, isto é, a tentativa de alcançar um absoluto do signo literário e do fazer da arte, numa espécie de redenção, ainda que baseada na destruição experimentalista. Digo absoluto porque a concepção de vanguarda poética de Leminski passa pela definição de um poético *em si*, ou seja, a apreensão da forma verdadeira e atemporal da poesia; absoluto, também, porque, para Leminski, o signo poético, assim como no pensamento Zen, teria o poder de tocar a totalidade no momento em que a materialidade do signo assume o controle do sentido e o torna aberto, como nas experiências Zen de “eliminação” do pensamento através da sonoridade dos mantras ou de exercícios mentais. É evidente que tal concepção zen Leminski retira não só da filosofia oriental, mas da própria observação da poesia oriental, notadamente dos haikais. Neste sentido, segundo Pablo Capistrano:

Há muita metafísica por trás de uma estrutura plástica fincada em Piet Modrian e Teo Van Doesburg. O poema concreto se pretende autoevidente, auto revelador. A cor pela cor, a estrutura do poema pela estrutura do poema. Esse tipo de equívoco acerca do funcionamento da linguagem vem de uma idéia, já presente em Leibniz, que atenta para a viabilidade da construção de uma linguagem ideal, distante da contaminação da gramática e do estilo, e que pudesse tornar evidente a forma lógica da linguagem, arcabouço de todo o significado e de toda a construção lingüística. É como se por trás do estilo, por trás da gramática, por trás da voz, existisse algo que funcionasse como o esqueleto do poema. A essência, o fundamental, sua base óssea, sua estrutura. Fincados nessa ilusão, os concretos calcaram toda uma notação semiológica a fim de justificar uma opção poético-geométrica que corroeria a linguagem de sua impurezas ficcional-estilísticas. (CAPISTRANO, 2001, pp 29-30)

Coincidindo com o projeto do *Catatau*, certos elementos da cultura filosófica Zen estabelecem proximidade com o projeto poético de Leminski. Vale observar que tal projeto poético, no Zen e em Leminski, também é um modo de gestualização política, uma forma de presença na correlação de forças sociais diferente evidentemente das ações políticas ocidentais, mas notadamente marcante em sua presença cultural na história. Como proposta de instauração de uma nova prática humana, questionadora do modo de vida material da modernidade - particularmente o *american way of life* -, o Zen da contracultura alia-se em primeira mão aos movimentos culturais jovens, principalmente o hippismo, sendo uma forma de recusa e contestação do consumo, da postura, da moral e, enfim, da própria lógica pensante, presente na máquina capitalista.

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco (1998) aborda a entrada do Zen na cultura ocidental, estudando suas variações e apropriações em relação a movimentos poéticos, principalmente o movimento literário-contracultural que efervescia desde os anos 50, em São Francisco, nos Estados Unidos, os chamados *hypsters*. Nomes como Jack Kerouac e Allen Ginsberg (fontes literárias de Leminski), imbuídos de muita leitura e uma disposição contracultural, apimentaram a *beat generation* com uma pregação do imediato, do

desprendimento da ordem e da organização social. Eco aborda criticamente de que forma uma potencialidade material e psicológica, presente na sociedade, faz com que a chegada do Zen tenha desencadeado tantos efeitos. Desse modo, aproxima a *beat generation* do Zen:

Beat Zen e, pelo contrário, o Zen adotado como bandeira pelos hypsters do grupo de São Francisco, os Jack Kerouac, os Felinghetti, os Ginsberg, encontrando nos preceitos e na lógica (aliás na “ilógica”) Zen as indicações para um certo tipo de poesia, além de módulos qualificados para uma recusa do american way of life; a beat generation revolta-se contra a ordem existente sem procurar mudá-la, mas colocando-se à sua margem e “procurando o significado da vida numa experiência subjetiva mais que num resultado objetivo” os beatnicks se aproveitam do Zen como qualificação para seu individualismo anárquico: e como ressaltou Harold E. MacCarthy num estudo sobre o “natural” e o “inatural” no pensamento de Suzuki, aceitem sem muitas discriminações certas afirmações do mestre japonês, segundo as quais os princípios e os modos de organização social são artificiais. (ECO, 1988, p. 207)

Este talvez fosse o quadro geral do movimento, mas em Leminski a singularidade da obra e sua visada de apropriação nos levam a considerar que no *Catatau* (“catar o TAO”) a *busca* da essência, da totalidade, do absoluto, enfim, dos atributos da iluminação profana pregada pelos beatnicks, aparece matizada por um processo irônico-corrosivo que está no centro da figuração do texto, pois em todo o livro a personagem Cartesius está à procura de um sentido, da explicação geral de sua presença no mundo, da conclusão imediata de sua função e utilidade na narrativa que, afinal, acaba não encontrando. Esta mistura entre o zen e o beat pode ser emblematizada nesta expressão: “Barato é satori, biritamonogatari” (LEMINSKI, 2004, p.90).

Contraditoriamente, isto dá uma outra dimensão à questão, que é a da incompletude, do vir-a-ser, da permanente busca, alegorizada no texto – princípios fundamentais do zen e mesmo do TAO (caminho), o que está bastante de acordo com a proposta estético-política de Leminski, presente notadamente no *Catatau*. Vale ressaltar mais

uma observação de Umberto Eco, pois esta toca na proposta do livro quanto ao seu projeto de descontinuidade e fragmentação do mundo e da poesia, reconhecendo um ímpeto de desrealização das formas como reconstrução estética da sociedade. As observações de Eco ainda estabelecem pontes com a pretensão metalingüística do poeta, já que Leminski entende a poesia desfuncionalizada, como um ritornelo em si mesmo:

Há no Zen uma atitude fundamentalmente antiintelectualista, de elementar e decidida aceitação da vida em sua imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e a matariam, impedindo-nos de colhê-la em seu livre fluir, em sua positiva descontinuidade. E talvez tenhamos dito a palavra exata. A descontinuidade é, tanto nas ciências quanto nas relações comuns, a categoria de nosso tempo: a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em termos simples e definitivos. Novas categorias ingressam na linguagem contemporânea: ambigüidade, insegurança, possibilidade, probabilidade. É extremamente perigoso misturar as coisas e assimilar, como estamos fazendo, idéias provenientes dos mais diversos setores da cultura contemporânea com suas acepções precisas e distintas, mas o próprio fato de um discurso como este ser vagamente possível e de alguém poder indulgentemente aceitá-lo como correto, significa que todos estes elementos da cultura contemporânea estão unificados por um estado de espírito fundamental: a consciência de que o universo ordenado e imutável de outrora, no mundo contemporâneo, representa, quando muito, uma nostalgia: mas já não é o nosso [...] Repentinamente, alguém encontrou o Zen; avalizada por sua venerável idade, essa doutrina vinha ensinar-nos que o universo, o todo, é mutável, indefinível, fugaz, paradoxal; que a ordem dos eventos é uma ilusão de nossa inteligência esclerosante, que toda tentativa para defini-la e fixá-la em leis está condenada ao fracasso [...] (ECO, 1988, p.206)

Eco atenta para a existência de uma potencialidade assimiladora do Zen em determinada época, particularmente sublinhando a descontinuidade como categoria relevante na modernidade. É clara a distinção entre as posições de Umberto Eco e Leminski quanto ao zen. O primeiro desconfia de um ideário genericamente absorvido e associado com a dimensão desidealizada da sociedade. Já Leminski se apropria do Zen para associá-lo a um

edifício mais cuidadoso de relações, em que certa linhagem poética ganha linearidade e unidade, justificadas teoricamente. Notamos que a “mistura” de que fala Eco interessa como ponto de partida (não de chegada) para um universo poético de reflexões estético-políticas; é assim que o semiólogo italiano associa o Zen a outras manifestações de vanguarda, mais próximas do projeto de *Catatau*.

Desta forma, sabemos que o Zen como filosofia e como posição no mundo abarca certo modo de responder ao mundo que atinge desde as manifestações artísticas até a esgrima, o teatro kabuki, os arranjos florais, a arte do chá, a arquitetura, a pintura, a luta e, enfim, a expressão cultural que recusa a simetria e o espírito conclusivo do mundo de forma alegre e fluente. Como sublinha Eco, o Zen, no ocidente, se associou às vanguardas artísticas, à psicanálise de Jung, à filosofia de Wittgenstein e Heidegger, mas o semiólogo parece ser bastante crítico nestas associações culturais, que têm como decorrência problemáticas éticas. Entretanto, no mesmo ensaio, a partir das próprias considerações, Eco valida e valoriza as “estratégias estilísticas” estabelecidas entre o zen e a arte moderna, observando com atenção a visada formal empregada por artistas modernos quando estes se utilizam de “princípios Zen”. Assim, aproxima Zen e arte moderna quanto à recusa da simetria (como abalos da ordem e do cálculo): “Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados” (ECO, 1988, p.210). Fala de um princípio Zen sugerindo imprevisibilidade e espontaneidade frente a uma ordem hierárquica prevista no teatro Kabuki, bem como da valorização do espaço “como entidade positiva em si” (ECO, 1988, p.210) e do apagamento da linha na pintura japonesa. Lembra ainda que a “abertura” da obra de arte moderna já estava marcada na arte Zen quando “há uma clara tendência à abertura, uma exigência de não concluir o fato plástico numa estrutura definida, de não determinar o espectador a aceitar a comunicação de uma dada configuração” (ECO, 1988, p.211). Compara, ainda, o Zen à produção de Pollock, em que não é apresentado um universo figurativo acabado:

[...] o ambíguo, o viscoso, o assimétrico intervêm nele justamente para permitir que o impulso plástico-colorístico prolifere continuamente numa incoatividade de formas possíveis. Nesse oferecimento de possibilidades, nesse pedido de liberdade fruitiva, está uma aceitação do indeterminado e uma recusa da casualidade unívoca. Não poderíamos imaginar um seguidor da *action painting* procurando na filosofia de Aristotélica uma justificativa para sua arte. (ECO, 1988, p.211)

Eco ainda lembra o músico de vanguarda John Cage, que se apresentava com um discurso Zen, citando o Tao e proferindo *koans* aos seus interlocutores, mas que, sobretudo, realizou uma música com uma circularidade aporética, cheia de espaços vazios e abruptos sons pontuais que atingiam a lógica do imponderável. Eco aproxima Cage de certo tipo de dadaísmo desautomatizador que pressupunha uma composição surgida de um lance de controle e predisposição estética, mas que se firmasse como obra a partir de sua abertura e indeterminação, tomando o acaso como um dos seus elementos condutores do sentido, sempre abertos à participação do interlocutor. A relação feita por Eco nos interessa particularmente porque, a seu modo, a arte do poeta curitibano também será atravessada por procedimentos oriundos do universo de composição oriental, mas desta vez mediada pela leitura dos ideogramas ao modo concretista que, por sua vez, seguiam a senda sugerida por Pound em seus estudos sobre Fenollosa. No *Catatau*, Leminski também iria recusar a simetria, deixando espaços abertos de interpretação e a tarefa de uma intensa atividade de leitura que deverá reorganizar o texto em busca de seus possíveis e múltiplos sentidos.

No livro temos uma circularidade de leitura em que as argumentações retornam ao estado de pergunta até se tornarem aparentemente absurdas. Há uma atmosfera de zombaria no trato de assuntos sérios, como nos mestres Zen, que abordam por meio de respostas casuais (*mondos*) às perguntas dos discípulos à espera da iluminação. O apelo à materialidade sonora no *Catatau*, desenvolvida pelo acúmulo desenfreado de expressões não usuais, também

confere particularidade a um discurso que busca apagar-se no silêncio do todo, como se as palavras se diluíssem no pano de fundo dos sons que emanam da página escrita, tal como um *mantra*, o volume desenfreado e contínuo de palavras se transformam em sons e estes num silêncio mental que conduziria a verborragia ao apagamento.

Em contraposição a uma verdade filosófica “externa” à manifestação do texto, que fizesse do texto literário *somente* um veículo de mensagens alheias, Leminski tenta inaugurar no próprio texto sua “verdade” poética, que tem a marca de sua postura individual enquanto teórico do poema, por meio da qual estabelece um posicionamento frente às relações sociais. Na relação entre o poético e o filosófico, neste sentido, a questão da verdade se impõe, já que a filosofia (a parte da filosofia criticada por Leminski) tem como um de seus pontos fulcrais o discernimento do erro e a busca da verdade seja ela localizada nas coisas ou nos seres. A questão, portanto, é saber se nesta canibalização da filosofia pela poesia, Leminski abre mão da busca de uma verdade, seja ela conceitual ou textual. Pensamos que não, que o poeta mesmo negando um universo de conceitos, que aparecem fragmentariamente, não está disposto a abandonar certos princípios norteadores de seu pensamento, que são evidenciados no que poderíamos chamar de verdade textual. Pensamentos que passam por temas diversos, mas que estão amarrados ao seu pensamento estético, subordinados ao seu pensamento como crítico de poesia e pensador da cultura.

3.2.2. A paródia como afirmação do sujeito

Se no plano geral do texto, na algaravia de vozes que forma a textualidade do *Catatau*, encontramos um sujeito estilhaçado pela falta de unidade e sem uma voz que lhe seja própria, noutro plano de observação, quando tentamos reunir cada campo discursivo na apreensão de seu teor crítico, no tocante ao tratamento dado ao texto parodiado, notamos que

o processo paródico, em sua dupla possibilidade, funciona como estratégia de crítica de valores, da história, da lógica cartesiana, enfim, como crítica dos valores agenciados. Neste sentido, não poderíamos falar em *contradição*, pois os pólos convivem concomitantemente, embora sempre tensos, porém não excludentes; talvez fosse melhor falar em *contradicção*, um neologismo aqui sugerido para marcar a diferença de tom na apropriação dos discursos, que têm seus efeitos negados através de seus prolongamentos excessivos. Do ponto de vista estético e político encontramos aqui uma ambivalência que marca a obra no seio da transição entre uma paródia moderna, mais crítica, e uma paródia pós-moderna, mais próxima do pastiche e dos ritornelos inter e intratextuais. Como ressalta Hutcheon:

Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza. Mas, muito embora seja verdade que a paródia convida a uma leitura mais literal e literária de um texto, não está, de modo nenhum, desligada do que Edward Said designa por o “mundo”, porque todo o *acto de énonciation* se encontra envolvido na ativação da paródia. O status ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. Para nos servirmos das categorias da lógica filosófica, a linguagem dos textos paródicos subverte a tradicional distinção/menção/utilização: isto é, refere-se a si mesma, quer àquilo que designa ou parodia. (HUTCHEON, 1985, p.89)

Esta dupla articulação da paródia, que faz o sujeito se perder em seus múltiplos “eus” e nos outros; e que ora reúne tal sujeito num posicionamento crítico, exercerá na obra a intensificação das situações tensivas, deslocando a posição do sujeito constantemente, isto porque, perdendo-se no texto como um todo e se afirmando na contradicção de cada discurso o sujeito encena uma desapareição, que seria sua forma mais intensa de presença. Focalizando neste espaço a ação paródica, em especial sobre os provérbios, não se quer afirmar aqui que a paródia é exercida positivamente pelo sujeito somente neste âmbito do discurso, mas é apenas

uma focalização que irá pontuar a crítica dirigida às instâncias discursivas da oralidade e da fala popular, já que no momento anterior tínhamos uma crítica dirigida aos discursos intelectualizados ou eruditos. Marca também a própria manifestação dúbia oferecida pelo processo paródico, assimilado na obra a sintonia com outros procedimentos e textualidades.

O provérbio, como máxima popular, nascido da junção fértil de falas que transcorrem em culturas e se firmam no terreno criativo da produção inventa-línguas do cotidiano, também é a consolidação conceitual ou moral de valores firmados por uma sociedade. A aparente gratuidade de ditados, locuções corriqueiras, estruturas de linguagem prontas a atuarem em situações específicas, na verdade, revela os costumes, a estrutura social, produtiva e cultural de uma sociedade. No *Catatau*, os provérbios freqüentam fartamente o texto, representativos do que seria uma “filosofia popular”, ou ainda ícones que fazem manifestar todo um campo de fala na concreção abrupta e sintética de um movimento expressivo. Agindo, como noutras instâncias dos discursos, negativamente, Leminski retoma os provérbios para parodiá-los, mostrando que não se trata da crítica à cientificidade cartesiana em sua versão acadêmica ou intelectual, mas uma crítica ao que se poderia chamar de valor cartesiano, já plasmado no cotidiano mais pueril da modernidade técnica, que enlaça tudo em seu sistema produtivo. Isto porque o uso corrosivo dos provérbios tem a função de rebaixar ou desmistificar as verdades assentadas pelos lugares-comuns da sociedade.

Régis Bonvicino, em *Com quantos paus se faz um Catatau* (2007), já havia chamado a atenção para o fato de que o *Catatau* parte da articulação do concretismo com a linguagem popular. Para o poeta o uso dos provérbios no *Catatau* funciona como um *ready made* duchampiano, isto porque explora o desgaste do lugar-comum através de uma concisão poética que tem a capacidade de conduzir as máximas a novos sentidos. Assim, chega a afirmar que a partir do aparecimento dos provérbios ocorre a confusão de Cartesius, ativado pelo poder de Occam:

Renatus Cartesius, estrela do texto, filósofo das idéias claras e das verdades absolutas tenta enquadrar a realidade tropical nova, exuberante e emergente em seus velhos esquemas europeus [...] Aí os provérbios entram na 'estória' e começam a fundir a cuca do pensador geômetra [...] A nova realidade indomada e indomável, via veneno poético dos provérbios reinventados, desfoca e subverte a rigidez ótica de seu sistema de pensamento. (Bonvicino, 1989, p. 225)

É preciso ressaltar que, neste aspecto, o livro novamente está situado numa zona de tensão, desta vez entre a erudição às vezes propositalmente empolada do livro e as manifestações coloquiais de máximas criadas e recriadas pelo acaso das ruas (a aleatoriedade produtiva na qual pensava o poeta talvez fosse um dos elementos de renovação da poesia naquele momento).

Neste aspecto, particularmente, concordamos com a opinião do poeta, que é elucidativa, pois Leminski imagina este espaço de tensão como uma “pororoca”, ou seja, a junção da poesia concreta paulista e a tropicália baiana. Ainda se referindo aos dois elementos da “pororoca”, Leminski diz: “A poesia concreta é cartesiana. A Tropicália é brasileira. O atrito entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo. O encontro do mar com o rio, Amazonas versus Atlântico. *Catatau* é pororoca [...]”

Este encontro, no *Catatau*, iria colocar em confronto dialógico pólos como a tradição (o discurso longo da alta filosofia) e a renovação poética. É o que diz Bonvicino, nos seguintes termos: “De um lado, ALTAS FILOSOFIAS, o mocinho sério e cerebral, e, de outro, PROVÉRBIO, o bandido fuleiro e intuitivo” (BONVICINO, 1989, p.225). Seria mais uma exploração no livro dos “opostos”, que na verdade não se opõe verdadeiramente, mas intensificam-se no diálogo.

De toda forma, a negatividade com que reúne os provérbios em alguns momentos é bastante contundente, tendo como linha de ataque as inversões de sentido que esses provérbios, desmontados e associados, propiciam. Podemos notar no *Catatau*, neste ponto,

como a paródia de provérbios quer deixar instável o solo de verdades sociais que tanto perseguem Cartesius: “O segredo era lugar comum, quase proverbial, lugarejo comuneiro, tão repetido e pensado que era verdade que a verdade era ele, ou era a mentira duvidando da certeza!” (2004, p.70).

Noutros momentos, não é o provérbio que é trazido da fala coloquial, mas locuções corriqueiras, expressões de farto uso que passam pelo mesmo processo corrosivo dos provérbios. O sujeito aqui não se furta à crítica, em muitos momentos feroz, pelo contrário, acentua a marca de sua presença na força negativa de seus argumentos, como nos exemplos:

(1) Para bem entender, meia palavra não é bosta nenhuma, bom entendedor faz o que bem entender: te projete de framboeza quando fraqueja, de brotoeja quando troveja, deus te proteja!
(2004, pp.132-3)

(2) Nassau assobia, hábito que contraiu enquanto chupava cana
(2004, p.149)

(3) Cada um como cada qual vê qualquer como bem quer: por essas e outras, fico com umas e outras (2004, p.107)

(4) Ora tenha a santa ignorância (2004, p.85)

(5) Ainda que mal pergunte: caiu em si e não voltou para o convívio alheio (2004, p.87)

(6) [...] que tal vir ver se eu estou aqui, que eu vou ali na esquina e já volto, viu? (2004, p.143)

Nas inversões de sentido os provérbios ganham frequentemente um sentido negativo dado pelo humor, como no último exemplo, ou pelo uso de “palavrões” (“meia palavra não é bosta nenhuma), ou os provérbios populares, com suas frases soltas da oralidade, entram na lógica do texto, sendo associados às palavras e estruturas reincidentes e multiplicados, que vão mudando o sentido nas associações, como no exemplo 3, que na fala popular se remete ao seguinte provérbio: cada um com seu cada qual, isto é, marcando um

modo de separação realizada entre os indivíduos quanto às preferências pessoais. No *Catatau* o provérbio se esvazia no sentido central, pois a aceitação de um e outro, a não existência de separação (“fico com umas e outras”), faz com que a função proverbial não tenha função.

Não deixa de ser curioso, entretanto, senão útil para a observação da herança que o poeta mantém com a tradição, a constatação de que a estrutura proverbial tem uma dimensão poética nos procedimentos de sua construção, sendo uma sentença sintética, como uma palavra de oráculo, em que junto com a semântica estão em jogo sugestões advindas de jogos lingüísticos, como aliteraões, paronomásias, trocadilhos e certo torneado conclusivo que define, por redução sintética, a totalidade a que se refere. Desta forma, o ataque ao teor proverbial das verdades populares vem através da imitação paródica do mesmo procedimento, deixando notar que é a partir da re-leitura de elementos da tradição que o poeta parte.

Na paródia de provérbios também é possível compreender que o jogo entre o erudito e o popular é lançado no livro tendo como pano de fundo a relação entre uma estética concretista, voltada para a erudição e para a própria textualidade, e, como contraponto, a relação com as propostas da poesia marginal e a atmosfera da *contracultura*, que se dirigiam à sociedade através da crítica da classe média e sua linguagem, com o forte uso de uma linguagem oral, horizontalizada e fazendo uso de gírias, expressões coloquiais e criações soltas da linguagem. Em certo momento do texto não só temos o registro de provérbios, como também a referência à própria construção textual, fazendo os planos de linguagem se intercalarem entre os procedimentos e as auto-abordagens:

Amor com amor se paga, que sai mais barato. Vão os anéis e fiquem os dedos, fuçando o nariz, cutucando a mesma tecla, unha na ferida. Deus só dá nozes para quem noqueira! A ralé em geral com sua proverbial aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagem, de acreditar em deuses, de ver errado em linhas certas, de cair na dança sem saber latim – o povo, digo, esse sim. Duma nau em avante, - terra cega, quem tem ouvidos afinados na oitiva, cale-se! A cavalo não se

olha o dente do donatário, que dói! Em fechada nunca entrou boca [...] (2004, p.59)

Para cada bicho de sete cabeças, tem sete sem nenhuma, assim como lamentavelmente nenhuma à procura de um bicho. (2004, p. 149)

Os registros de falas coloquiais, a prosódia popular, são retomados dentro de contextos pseudo-filosóficos, frequentemente de forma irônica ou rebaixada, em que Cartesius parece corroer o discurso erudito pelo popular, e vice-versa, metaforizando a relação de luta entre os modelos de pensamento europeu e tropical. Aqui, Leminski, através de um eruditismo já parodiado, está parodiando o senso comum, desta forma ironizando a “alta” cultura e a cultura popular. No primeiro caso o tom do sujeito textual é ácido, pois os provérbios são atribuídos pejorativamente à “ralé”, que costumeiramente diz: “vão os anéis, fiquem os dedos”, somada à adição do complemento irônico: “fuçando o nariz”. O teor crítico procede a inversão do valor da frase, utilizando-se da crítica como base da relação paródica. No segundo caso, apesar das possíveis relações metafóricas entre “bicho de sete cabeças” com a dúvida cartesiana, a relação é tênue, ocorrendo a retomada da expressão coloquial para estabelecer associações livres de sentido e jogos de idéias, não necessariamente envolvidas nos fios de sentido que perpassam o todo da obra.

Em outros momentos, a linguagem e as idéias eruditas são levadas ao campo da oralidade, momento que as frases possuem estruturas mescladas em seus níveis sintáticos. Filosofias sofrem uma “queda” à linguagem cotidiana, e expressões e idéias filosóficas se interpenetram com a fala popular, como nos exemplos:

(1) Desconhece-te a ti mesmo (2004, p.119)

(2) [...] o ser já foi enteado, apesar de não ter parentesco com nenhum dos manifestantes. (2004, p.133)

No primeiro exemplo o “alvo” da paródia é reconhecidamente o pensamento socrático (“Conhece-te a ti mesmo”), e a inversão operada está conectada com o sentido geral da obra, como crítica ao cartesianismo, uma espécie de pensamento que herda da tradição socrática seu teor racionalista. No segundo exemplo, não temos uma paródia de textos específicos, mas de contextos e idéias da filosofia. A operação consiste em selecionar expressões, palavras e idéias de contextos lingüístico-culturais e administrá-las na correlação com acréscimos e inversões que darão um novo tom e valor na expressão. Assim, o uso de “ser” e “ente”, temas típicos da erudição filosófica, contrasta com a coloquialidade sintática e vocabular da frase e com a flexão de “ente” em “enteado”, fazendo jogo entre o erudito e o popular.

Como construção da figura do sujeito no *Catatau*, implicado na construção subjetiva da obra, está a relação entre o sujeito empírico e a personagem Cartesius. O processo paródico evidencia esta relação, porque o projeto de escrita de Leminski tem como base o questionamento das instâncias tradicionais da narrativa, inclusive a do autor e o conceito de autoria. O uso das vozes alheias tem a pretensão de mudar o foco do sujeito para a cultura. As transformações na linguagem decorrentes do processo paródico, por sua vez, retiram o foco da cultura e o transferem para o texto. Textualizando estes discursos, Cartesius, assim como o sujeito empírico, também fala por entre vozes, o que se torna verossímil no texto considerando o delírio da personagem.

A seguir, destacaremos para efeito ilustrativo alguns momentos em que as expressões de uso cotidiano aparecem no livro, ora integralmente, ora sob a forma de paródia de provérbios. Os trechos evidenciam um distanciamento de Leminski em relação ao concretismo, aquele concretismo radical presente em sua crítica e que tem como característica a concreção do sentido na dessemantização, na plasticidade e na redundância dos signos. Por

outro lado aproxima o livro dos procedimentos presentes no *Galáxias* (2004), de Haroldo de Campos, no tocante ao uso, em muitos momentos, da prosódia popular:

e o cu com as causas? (2004, p.226)

Na bunada não vai dinha? (2004, p.237)

Salvo pelo gongo (2004, p.237)

Está com a faca no cu, jacu? (2004, pp. 109-110)

[...] falhou e ficou tentada a: a cicatriz está para a chaga, assim como a brasa está para. (2004, p.256)

[...] quebrou, pagou! Vivemos procurando soluções apocalípticas para questões da alçada do bom senso. (2004, p.240)

Lei da Ordem das Coisas, arrisca timentimtimido um infinito que já tinha dito, ora, rapaz, comporte-se, toma um copo de jeito, vê lá, heim! (2004, p.222)

Separa o iôio do trigo (2004, p.221)

Contratato: ama a teu semelhante. Teu próximo ama teu sócia como séquito à reencarnação de Zósimo. (2004, p.217)

Aceita esta receita como sua legítima resposta? (2004, p.217)

À medida que conforme passa, quem mais se destaca passando, apesar de levar tanto tempo para ser percebido, quando se percebe, faça-me o favor! [...] (2004, p.212)

Não quero ter que ver com a vida dos outros, já tem gente demais na minha, e não estão lá fazendo nada! O fininho saiu de finório. Fazurka! Não me vem com essa, que eu vou com outra nossa! (2004, p.129)

No *Catatau*, as referências da exterioridade não agem como pistas certas, mas como desvios tangenciais do sentido quando consideradas no jogo textual. Algumas vezes são oriundas de particularidades da cultura e da erudição livresca, alguns momentos são meros pastiches já transcodificados pelo desmonte material e semântico da frase. Temos, então, embora haja uma atitude incisiva e crítica sobre o mundo, a impressão de uma linguagem

descolada da realidade empírica, pois o embaralhamento e o volume abusivo de mensagens, somado ao espírito burlesco das vozes, tornam improvável uma verticalização exata de sentido. Assim, mais uma vez, o sujeito atira do esconderijo, ocultando sua pena pela negação da identidade, proferindo por atrás da barba seus despautérios. Se, por um lado, em sua geração, Leminski rompe com a poesia marginal pelos limites restritivos de uma composição sem rigor, por outro, deles herda e dissemina uma atitude ladina, silenciosa e sorrateira, típica da tática de guerrilha político-cultural dos poetas marginais.

3.2.3. Textualizando a história

No *Catatau*, como sabemos, algumas personagens históricas estão presentes, como também situações e eventos da história brasileira e mundial. Alguns segmentos da cultura, alusões a fatos, citações, pedaços de fala, de discursos históricos freqüentam o texto. Considerando o ambiente ficcional sabemos de uma localização história: Brasil, Recife, Séc. XVII., ou ainda, mais genericamente, o tempo dos colonizadores e da formação cultural do Brasil, como vemos no trecho: “Agite a cueca para o navio merdeiro que leva o lixo da europa para cá” (2004, p.165).

O empreendimento holandês em Pernambuco faz o pano de fundo do texto, com a observação de que os trechos vêm entrecortados por associações as mais diversas, fazendo os temas prosseguirem entre o caos semântico e a estabilização provisória de alguns sentidos que vão se associando e retornando, sempre diferentes a cada aparição. É possível ler o texto nesta caoticidade e parar por aí: jogos sonoros que desfazem qualquer constituição de sentido. Mas a pesquisa, sem buscar uma única leitura possível, tampouco uma leitura “prevista” pelo projeto de Leminski, na verdade procura desmontar e montar – e vice-versa – o texto em seus caminhos possíveis abertos pela sua própria construção. Do ponto de vista histórico *Catatau* oferece uma variada galeria de personagens e eventos, que aparecem

destituídos do lugar ocupado pela história oficial brasileira e estrangeira, bem como temporalmente deslocados de suas situações históricas originais. O espírito paródico e irônico intensificam este deslocamento, destituindo também as personagens citadas de suas qualidades ou indicações na história para relacioná-las a outras referências.

Num primeiro momento este deslocamento está dado pela figura central, Cartesius, como um fragmento transformado de Descartes, que está no Brasil, inusitadamente. Outras personagens históricas estão ali figuradas: Maurício de Nassau (1604 – 1679), soldado holandês e comandante da invasão holandesa no Brasil. Alguns estudiosos e artistas estrangeiros que aportaram junto com Nassau em Recife, como Albert Eckhout, Marcgravf e o mais conhecido, Franz Post. Kristovf d’Artischau Arciszewski, que aparece no livro em mais de uma dezena de grafias, é o nome de um mercenário pago pelos holandeses durante a invasão flamenga. Era um severo militar que foi chamado ao Brasil por três vezes para restaurar a condição precária em que se encontrava em certo momento a empreitada holandesa. Acaba se desentendendo com Nassau, que acusa de má administração, retornando para a Europa. No *Catatau* ele tem uma função semelhante, ou seja, Cartesius o espera para restaurar a ordem e trazer o sentido do mundo e do texto de volta. Há referências extensas à presença dos índios tupinambás, que Leminski trás como “tupinambaoults”, embora se saiba que nas áreas ocupadas pelos holandeses habitavam em maior número Potiguaras e Caetés. Na verdade os tupinambás habitavam uma boa parte do litoral, bem como os territórios invadidos pelos franceses no Rio de Janeiro na operação conhecida como “França Antártica”, evento que aparece no *Catatau* mesclado com a invasão holandesa, além da junção com outros momentos e lugares históricos completamente anacrônicos, como os persas e Aquiles.

Referente à operação francesa também aparecem Estácio de Sá e Mem de Sá, opositores portugueses à invasão francesa. Estácio de Sá, personagem que morreu com uma flechada no rosto, aparece no texto em alguns momentos fornecendo motivos para as mais

diferentes associações. Nota-se a operação do *Catatau*: depois de introduzido um motivo (a flechada no rosto, que tem uma correspondência histórica) há uma série de associações que fazem aparecer este motivo em outros contextos ou signos de articulação de sentidos (como os persas, a festa, Aquiles e a invasão francesa). Tais contextos, por sua vez, são mesclados a outros elementos enquanto o texto prossegue:

[...] Lá onde as botas de sete léguas pisam nas bostas de judas: aqui. Gustavo Oitavo Otávio caiu no campo de honra, por exemplo, tinha morto, uma ferida de lança no peritônio, sinais de flecha no rosto (p.100)

A flecha de Aquiles decerto mas na máscara, o que é outro caso. (p.50)

O que é que eu vou fazer na festa com flecha persa no olho? (p.56)

O projeto francês de estabelecimento no Brasil chamou-se França Antártica, sob as variantes de Inflandescinorbe, aqui, misto de França Antártica com Constantinopla (p.53)

O nome restringe e o calor espicha, voz eliminatória. Passo a fazer parte da retina de um velho. Imagiragem. MenteMoloch! Ipanemai-o, Iânnis Panimáil! Terra de Mén e de Tomé, mim de só (p.194)

Outras figuras históricas e mitológicas, nacionais e universais, aparecem no texto, como Janus, o deus de dois rostos, e que possuía a habilidade de possuir o passado e o futuro sempre presente em seus olhos. Aparece como metáfora do processo estilístico da escrita do *Catatau*, que no espírito paródico quer expor, simultaneamente, a tradição e a inovação - um olhar para frente e outro para o passado -, e de como que se desdobram transformadas no texto. Temos ainda Parmênides e Zenão, mestre e discípulo, que versavam sobre uma realidade imutável; ainda Vênus, Tales, Górdias, Baltasar - que foi regente da babilônia -, Confúcio, Hermes Trimegisto, entre outros.

As volumosas citações das figuras mais díspares da história, de forma que a tradição seja reunida por uma lógica da aleatoriedade construtiva ou planejada, parece estar de acordo com sensações multiculturalistas vividas pela geração de 68, que tinha como necessidade a busca em acessar informações cosmopolitas, anacrônicas ou não, em prol de sua crítica cultural. As citações incessantes no *Catatau*, mostrando certo controle da linguagem e um vistuosismo da escrita, seriam acentuadamente pedantes não fosse o fato de, em boa parte do livro, terem sido salvas pelo humor das expressões. Para um discurso que em seus procedimentos quer desautorizar o outro, todavia, as citações eruditas e as referências ao pensamento acadêmico e científico também contribuem para que o discurso paródico ganhe em autoridade, já que a mobilização das estruturas e motivos da tradição e da cultura não são simplesmente aludidos, mas são comentado “por dentro”, ou seja, são discursos assumidos em sua lógica de funcionamento da escrita, momento em que as proliferação de sentidos e variações formais vão implodindo o signo até que o discurso ganhe outro estatuto.

As personagens diversas estão presentes nas sobreposições de planos temporais que compõe a consciência de Cartesius, enquanto vai caminhando pelos jardins de Nassau. Desta forma, o livro ficcionaliza o registro textual desta atividade da consciência, que experimenta a con-fusão entre as percepções e o delírio mental que trás imagens, palavras, vozes, expressões advindas de personalidades da história, escritores, deuses, reis e provérbios populares. Tudo se transforma, assim, em elementos da paisagem, pois esta paisagem não se sabe interna ou externa, memória ou presente, razão ou sentidos. Como parte da paisagem a cultura universal se desdobra sobre a história do Brasil, construindo um texto que dialoga com a linearidade e a genealogia do discurso da história e, com efeito, trazendo ao leitor a sensação de que algo ali está sendo negado em nome de uma lógica desconhecida. Da forma como estão expostos, os referencias históricos presentes no livro poderiam ser montados infinitamente como móveis, tomando os signos-personagens-motivos (Occam, Cartesius, A

flecha, Trópicos, Invasão Holandesa, Zenão) como pontos errantes para onde confluem outros temas, estes já “contaminados” de múltiplas junções e associações. Como paródia de discursos, notamos que o texto do livro carrega um falso tom erudito, que simula os tratados naturalistas dos sábios holandeses, as crônicas dos viajantes, certa tonalidade do discurso científico em seu segmento taxonômico, máximas filosóficas, o discurso centrado na primeira pessoa característico dos textos de Descartes e, para o que interessa neste momento, o discurso da história como gênero textual em separado. O próprio texto do livro, como já foi comentado no capítulo primeiro, não completamente prosa nem poesia, já adianta este questionamento dos gêneros do discurso, notadamente o discurso da história, responsável, segundo o que o texto evidencia, pelo fracasso em descrever o Brasil segundo uma lógica da “ordem” e do “progresso”. Segundo Antônio Esteves, no *Catatau*:

A temática é clara: discutir o Brasil, discutir a (im)possibilidade de se ponderar pensar o Brasil sob a ótica eurocêntrica. O próprio livro é de difícil catalogação: “não é romance nem ensaio. Texto conceitual e poético, além ou aquém dos gêneros [...]” (ESTEVES, 1998, p.141)

No *Catatau*, neste sentido, a ordem textual é subvertida constantemente - esta é sua lei -, bem como não há progresso ou progressão e sim espiralidade, espacialidade, e simultaneidade. O discurso da história aparece como um cacoete de sinais e sons, entremeado a marcações históricas recorrentes e seus respectivos campos semânticos, como, por exemplo, a invasão holandesa (batávia, patavina), problemas da atualidade política do Brasil dos anos sessenta e setenta, como no exemplo: “a panela, a boca torta, a criança, o olho chorando: a fome assola o povo, morrem muitos de barriga vazia” (2004, p.180). Vejamos um exemplo da operação, que deverá na citação expor as relações de leitura anteriores e posteriores dos sinais históricos (temporais e espaciais) do texto:

[...] Alagarismos romanos passando pela expressão exercem seus fatalismo atávicos e deságuam no mar morto do fatalismo: portos – terrenos baldios e ermas aguadas; depósitos – até a boca; e autoridade, tema das farsas locais. A tristemunha culinária trança as pernas no centro e estraçalha o contemplastifício a fanfarrar por aí seu bom garranchar, entre alabança e vitupério, com graves expensas da verdade, osciliza! Nos navios da carreira de triplo périplo, veio de Batávia a estas partes, entre ovelhas e perdizes, um pato destinado aos apertólogos dum potentado aquisitício, um majorengo qualquer da Batavia, um pato, insisto, que suscitou celeuma indeslindável na alfândega de Vrijburg. Constatou-se a convivência de trazê-los, aos palmípedes, para cá. Invocaram-se leis suntuárias, anteriores à assinatura da Companhia. Citou-se o arcaico provérbio infra aequinoziale nullus cygnus, dos desmandados que se seguiram à importação de aves tão importunas na voz, desceram até as virtudes nutritivas da carne, sangue e miudezas de galinóide. Marcgraff, convocado às pressas para intercalar entre as desinteligências dos altercantes sua opinião abalizadora. O sábio chegou, noites a dentro do qual do mal dormidas à mostra, as pernas descascando as pálpebras de cebola das ceroulas, dizendo hein, há, hum, num dialeto inaccessível à vigília porque só em sonhos exercitado ... Tudo inútil: levantou-se um imposto sobre a farinha de trigo encomendada por papistas à confecção de suas hóstias. O dinheiro arrecadado serviu para financiar o patife, mais claro que se viesse o hipopótamo, ou qualquer campeão de mostruosidades da África. Assim foi que se pagou o pato. Moles e debilóides, débeis e molóides. Deu um toque, mas assim algo como um consulapso ... Cada pedradaço, desdentuça. [...] (2004, p.198)

O trecho marca a chegada de um “pato” batavo à Vrijburg, ou Recife. Aparentemente tudo está invertido, pois era do Brasil que saíam exemplares de animais e plantas, que seriam estudados e catalogados na Europa. O trecho possui um fio narrativo, seqüencial: o pato, o problema, a chegada de alguém que vai solucionar o problema e a frustração pela falta de solução e de sentido. Algo como uma metáfora do livro como um todo. Triste + testemunha não é junção gratuita, pois está disforicamente sintonizada com o teor da linguagem a sua volta. Em [...]“a fanfarrar por aí seu bom garranchar” aparece a crítica da escrita do outro. A crítica ao “bom garranchar” (provavelmente uma escrita tomada por “correta”), assumindo este “garranchar” também se faz burocrática, no uso de expressões incomuns, como “vitupério” ou “altercante”, que estão dispostas num texto de sintaxe formal,

em muitos momentos: “Constatou-se a convivência de trazê-los, aos palmípedes, para cá”. A figura de Marcgravf situa para o leitor a marcação histórica e textual. No momento da resposta a confusão, para a personagem e para o leitor, pois ela vem em forma de “dialeto inacessível” e onírico: “as pernas descascando as pálpebras de cebola das ceroulas”. É o momento que o texto se abre novamente e a situação que iria fazer sentido se desmancha. Na vacuidade o que sobra na leitura são as possíveis associações às expressões ao redor, como: “portos – terrenos baldios e ermas aguadas; depósitos – até a boca; e autoridade, tema das farsas locais”, frase a qual não se sabe ao certo a relação, mas que emana um aspecto negativo para as seqüências de frases posteriores em “farsas locais”, e anteriores em “Moles e debilóides, débeis e molóides. Deu um toque, mas assim algo como um consulpso ... Cada pedradaço, desdentuça”, que se junta à alta do preço do trigo, relatado anteriormente, o que enfatiza a contraposição às figuras agenciadas no texto. O tom geral é de relato histórico, descrição de fatos, mas os desvios insistentemente interferem em qualquer tentativa de situar o texto numa exatidão do relato.

Outros registros podem ser apontados, como nos exemplos:

[...] Só se derrama sangue por causa de sangue, não ouro nem prata
(2004, p.93)

[...] Agite a cueca para o navio merdeiro que leva o lixo da Europa
para cá! (2004, p.165)

A reta da Europa curva-se ante o Brasil. Passar para a América:
cachimbos da Jamaica, ouro do Peru, alpaca de paramaribo, quetzal
de manágua, lixo de catânia, administração castelunha, varinhas do
reino de condão, pontos de vista sírio, preocupação típica,
desmentidos a Euclides, as mais recentes mutações obtusas através de
externos gringos nos gonzos crioulos (2004, p.180)

São trechos que passam pelo mesmo processo de associação e corrosão, designando fatos históricos a partir da crítica explícita ou da crítica em forma de

deslocamento do discurso, o que faz o que os textos agenciados tenham seu valor modificado em sua presença textual marcada pelos desvios.

As relações do *Catatau* com a história, sendo o livro composto em fragmentos, evidentemente estão espalhadas em motivos isolados, situações díspares, palavras alusivas, expressões de personalidades, etc. As personagens históricas com ações modalizadas também indicam determinados discursos sendo encadeados por sugestões com certa margem de liberdade de interpretação. Alguns trechos do livro, entretanto, se concentram mais do que em outros em prolongar certa unidade ou fio “narrativo”, ainda que este fio seja composto a todo momento por intermitentes linhas de fuga. A seguir vamos registrar um exemplo destes trechos, que retoma a discursividade histórica no tocante à empreitada holandesa. A ordem do discurso é mais direta, as frases em maior grau se encadeiam sem os cortes abruptos. Ainda que pontuadas por neologismos e expressões com ênfase sonora, o fio discursivo tem continuidade, isto porque aqui a paródia passa pela mimetização da linearidade argumentativa do discurso histórico. O livro mimetiza digressões que simulam uma soma de informações sobre o projeto holandês, que são entrecortadas pelo relato de sensações vividas pela personagem que “narra”. Vamos registrar aqui um trecho relativamente extenso, (que ocupa pouco mais de duas páginas do livro) com alguns cortes, para que se tenha a idéia do procedimento. A narração, contudo, continua nas páginas seguintes e em alguns motivos retornam o livro todo, “continuando”, por assim dizer, o que havia sido dito anteriormente.

Vamos ao trecho:

[...] Aqui a substância humana nada pensante, pesando sei lá o que de pênfil! Lá na torre Marcgravf, Goethuisen, Usselinx, Barleus, Post, Grauswinkel, Japikse, Rovlox, Eckhout colecionam e correlacionam as vitrines de vidro dos bichos e flores do mundo. Mas não advertem que deviam pôr o Brasil inteiro num alfinete sobre o vidro? Posso me enganar, o que ninguém pode é se enganar por mim. Reune-se o Conselho Secreto de Mauritius: *conspiram negros, avançam quilombolas, atacam gês, investem brasílicos, cai o preço do açúcar, ou o quê? O gê? O xis? Não. Discutem espécies e espécimes da flora e*

fauna, jeitos avanhãem de dizer, posições de astros. Dois pesos entram por um olho: zero absoluto e imaculada conceição, - duas medidas saem pelo outro: moto contínuo e destino. *A base para as medidas será, no que respeita às ponderações, a cinza que resulta da queima de três galhos principais da árvores bungue, - encontrada no Ceilão uma vez na vida e outra na morte, - colhidos no dia do trigésimo aniversário da precipitação de sua semente.* Quanto ao critério principal, esperemolo definir-se nos imperscrutáveis desígnios de uma assembléia de sábios em permanente iminência de fazê-lo. No que se refere à extensão, tomem por unidade a distância que separa os envolvidos na santíssima trindade. O tempo será dividido pelas pausas entre o baque no coração e o ataque de um arqueiro persa de vinteito anos, veterano de todas as batalhas ainda por vir, apanhando de surpresa por uma mão em massa que nunca faltou ao encontro por seu improvisado, caindo em peso no seu pêlo, invariavelmente dotada da velocidade que tem para ir, da segunda janela do palácio de Maurício até a corola da tulipa de três luas, a primeira pena que cai da cauda da ave qualcatua, que alguns no entanto sustentam não passar de uma lenda impiedosa das ilhas Macárias, motivo de zombaria em todos os arquipélagos circunvizinhos. Uma parassanga são três mil palmos, cada palmo – vinte dedos, cada dedo – seis unhas, cada uma – cílio em pé perante o empecilho, cada cílio – dois pêlos de cicílio, cada silêncio – um ustensálio: uma paranga. Maiores detalhes na portaria. Discute e argumenta Bizâncio, inimigo às portas! Quantos anjos na ponta da agulha? *Quem pôs a luz no cu do vagalume?* Quantos insetos numa caçarola? Quantas flechas no teu corpo? Estão comentando nos circumpélagos, flactua em todo curso do fluxo. O recurso é voltar correndo, a conversa volta e se atrasa, minhas condescendências a título de condolências! *A velocidade da lógica ultrapassa o limite da linguagem,* atrás da linguagem, na frente de quê? Tem tudo que ser igual a eco ... só falta equar! Posso ser útil se me vendo claro mas entendo e entendendo me fazendo de meu entendedor de meias colcheias e colmeias cheias. Quem dá o que falar, não dá pra fazer o mesmo? *Num primeiro afrouxo, algebra-se de cima abaixo.* Seguidamente sucede desconforme. Árvores aquáticas, viveiros ensolarados, uma mínima aura, coisas fluxas e de pouco momento, número e lei dos dias. Jaz perigando o destino do clã. Como eu sou, assim ficando, em pedra está. Do tal que o fez, alhures adiante audiendos. Sucede conforme o adrede. Insista sempre. Preserva-se do real numa turrís eburnea: *o real vem aí, o real está para chegar, eis o advento!* Vrijburg defende-se, se defendam, vrijburgueses, o cerco aperta, acerta perto, alerta, alarde, atalaia! Todo tiro é susto, todo fumo – espanto, todo cuidado – pouco caso. Vem nos negros dos quilombos, nas naus dos carcamanos, na cara desses bichos: basilicos brasílicos queimam a cana, entre as chamas passando pendões. *Cairás, torre de Vrijburg,* de grande ruína. Passeio entre cobras e escorpiões meu calcanhar de Aquino, caminhar de Aquiles. Essa torre de Babel do orgulho de Marcgravf e Spix, pedra sobre pedra não ficará, o mato virá sobre a pedra e a pedra e a pedra à espera da treva fica podre e vira hera a pedra que era ... A confusão das línguas não deixa margem para o rio das dúvidas banhar o ouro e verde as esperanças dos planosmde

todos nós: as tábuas de eclipses de Marcgravf não entram de acordo com as de Grauswinkel; *Japikse pensa que é macaco o aí que Rovlox dis fruto dos coitos danados de toupinambaoults* e tamanduás; Grauswinkel, perito nas manhas dos corpos celestes, nas manchas do sol e outras raridades urânicas, é um lunático; Spix, cabeça de selva, onde uma aiurupara está pousada em cada embuayembo, uma aiurucucara, um aiurucurau, uma aiurucatinga, um tuim, uma tuipara, uma tuitirica, uma arara, uma araracá, uma araracã, um araracanga, uma araraúna, em cada galho do catálogo de caapominga, caetimay, taioia, ibabiraba, ibiraobi! Viveiro? Isso está tudo morto! Por eles, as árvores já nasciam com o nome em latim na casca, os animais com o nome na testa dentro da moda que a besta do apocalipse lançou com uma dízima periódica por diadema, cada homem já nascia escrito em peito o epitáfio, os frutos brotariam com o receituário de suas propriedades, virtudes e contraindicações. Esse é emético, esse é diurético, esse é anti-séptico, laxante, dispéptico, adstringente, isso é letal ... Abaris cantou a viagem de Apolo ao país dos hiperbóreos, o deus lhe contemplando com o tirocínio do vaticínio e flecha na qual voava. *O relógio do sol aqui é cera derretendo*, rejeitando a honra de marcar as horas, o esterco da preguiça nos soterra na areia movediça ... Até aqui, Marcgravf; sed ego contra: Grauswinkel, Rovlox, Spix, vosso reino não é deste mundo, vossa pátria não é Germânia nem Bavária> teu reino é o reino animal, rei, - o leão; teu reino é o reino vegetal, rainha, - a rosa; teu reino é o reino mineral, rei, - o ouro! Despenca a torre com sua coroa de sextantes e astrolábios até o último burgo de casas [...] *Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo da ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? Tróia cairá, caiu Vrijburg. O real cheio de cáries vem aí.* [...] (2004, pp.43-5)

O relato, como se pode notar é sobre os sábios e artistas que vieram ao Brasil com Maurício de Nassau. A cena se passa na torre do observatório de Marcgravf (George Markgraf), um astrônomo saxão que realizou a primeira descrição de um eclipse solar no Brasil, em 1640. Como se sabe, Nassau, durante a invasão holandesa, estava decidido a transformar Recife numa capital moderna. Interessado pelas artes e pelas ciências, Nassau decidiu criar no local a “cidade maurícia”, ou *Mauritsstad*, onde construiu canais, diques, pontes, os palácios de Friburgo e Boa Vista, um museu natural, um observatório astronômico e os jardins botânico e zoológico, além de serviços essenciais, como por exemplo a coleta de lixo. Em suma, era um “civilizador”.

No trecho fragmentado, os elementos históricos estão dispersos: “Conselho Secreto de Mauritius”, torre, as personagens históricas citadas, Bizâncio, Vrijburg, Babel, Aquiles, os negros quilombolas, etc.

É neste zoológico, onde foram capturados e colecionados espécies e espécimes da fauna e da flora, que se passa a narrativa do *Catatau*. No trecho citado, Leminski dá ênfase aos infortúnios e insucessos da empreitada, que ocorre pelos mesmos motivos da decadência de Cartesius: a lógica européia e o projeto civilizador falham. Mas se notarmos bem na citação, a ironia ao projeto holandês parte da crítica ao cientificismo exacerbado do grupo, que dá mais atenção à catalogação científica do que às reais necessidades materiais da situação: “Reune-se o Conselho Secreto de Mauritius: conspiram negros, avançam quilombolas, atacam gê, investem brasílicos, cai o preço do açúcar, ou o quê? O gê? O xis? Não. Discutem espécies e espécimes da flora e fauna, jeitos avanhãem de dizer, posições de astros”. A catalogação científica dos sábios passa a ser esdrúxula, desproposita: “A base para as medidas será, no que respeita às ponderações, a cinza que resulta da queima de três galhos principais das árvores bungue, - encontrada no Ceilão uma vez na vida e outra na morte, - colhidos no dia do trigésimo aniversário da precipitação de sua semente [...]”, e as dúvidas científicas são ridicularizadas: “Quem pôs a luz no cu do vagalume”, prosseguindo, assim, os disparates por longo período na descrição.

Entrecortando o texto, alusões à queda da racionalidade: “A velocidade da lógica ultrapassa os limites da linguagem”, o que interrompe a narrativa, que torna a voltar ao solilóquio de Cartesius. A catalogação científica falida, pois, é aproximada à queda da geometria, isto é, da organização e da ordem, já que “Num primeiro afrouxo, algebra-se de cima abaixo”. O futuro decadente, assim, é anunciado: “Cairás, torre de Vrijburg”. A catalogação dos sábios, afinal, é canibalizada pelos atrativos locais, como no exemplo: Japikse pensa que é macaco o aí que Rovlox dis fruto dos coitos danados dos

toupinambaults”, e os aparelhos científicos, emblemas da capacidade técnica dos holandeses, assim, entram em colapso: “O relógio do sol aqui é cera derretendo”.

É uma seqüência quase linear de acontecimentos (não fosse as interrupções dos solilóquios), onde podemos compreender uma lógica textual que harmoniza o resultado: a falência da razão européia. Mostrando consciência do processo narrativo, Leminski introduz alguns dados – dicas – que permeiam o texto com sugestões para a leitura, pois na página 43 podemos ler “o real vem aí, o real está para chegar, eis o advento!”, em seguida, na página 45, após longos assuntos desenvolvidos, temos: “O real cheio de cáries vem aí”; frases que em meio à algaravia quase se perdem em suas conexões, mas que, sobretudo, indicam as alusões do relacionamento da ficção com o real. No final da citação (mas não do desenvolvimento do tema, que continua no livro) os sábios, junto com Cartesius, parecendo já conformados com a derrota na empreitada, dizem: “Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo da ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui?”. E é neste ponto que a narrativa se torna interessante, pois se a exploração ambígua de “Brasília” (a forma latinizada de Brasil, utilizada no século XVII, mas também nos anos 70 a capital do Brasil) é válida, teríamos toda a digressão histórica aproximada ao tempo histórico da escrita do livro, os anos 60 e 70. Se toda a lógica “geométrica” entra em colapso no século XVII, também esta lógica estaria em colapso na atualidade do livro. Entendendo, portanto, a metáfora histórica, podemos compreender a frase de outra maneira: o “câncer” de Brasília torna-se, então, a política dos anos de chumbo, que fechou o Congresso em 68, e o “núcleo da ordem da geometria dessas jaulas” poderá ser comparado às prisões (jaulas) existentes no período militar. Uma lógica geométrica (militar), portanto, é comparada à lógica cartesiana de um “real cheio de cáries”. Na seqüência da frase temos a seguinte expressão: “Tróia cairá, caiu Vrijburg”, que mostra no anacronismo histórico a espacialidade das associações históricas. A queda de Tróia está no futuro, a queda de Recife (Vrijburg) está no passado, apontando para

as inversões temporais e, ao mesmo tempo, sugerindo a facilidade com que o texto coloca lado a lado tempos históricos distantes, o que autoriza as comparações metafóricas entre o tempo da invasão holandesa e o tempo da escrita do livro. Desta forma, contra a geometria (militar) e a razão (luneta) de seu presente, Leminski figura em *Cartesius* um anunciador do poder dos trópicos, isto é, da tropicalidade brasileira, que tem seu representante afirmado pelo cachimbo (a loucura, desrazão), portanto algo muito próximo de sua cultura, a contracultura.

A crítica ao discurso religioso, na mesma perspectiva, também marca a transformação subjetiva, que mostra o caminho da ordem à liberdade, de uma verdade perene das palavras a um jogo discursivo.

Assim como outros discursos sociais agenciados, muito próximo da história está o discurso religioso e suas máximas, que são aproximadas da subjetividade atormentada de *Cartesius*. Acompanhamos, inclusive, a identificação entre discurso religioso e o problema da origem e da identidade nacional, pois o poeta retoma o conflito holandês em Recife (um projeto civilizador europeu X catolicismo do Estado português) como ponte para aproximar os fundamentos da religião dos fundamentos da dura razão instrumental que está na origem da identidade brasileira.

É significativo que, entre 1968 e 1975, período em que temos, ao mesmo tempo, um colapso político e uma “crise” poética (como se o que se denomina crise já não fizesse parte do poema na modernidade), é significativo que os elementos culturais, políticos e estéticos que compõem a formação da identidade brasileira sofram um processo de degradação. A religião ocupa, então, negativamente, um lugar paralelo à filosofia, assim como em paralelo estaria o modo religioso com que o Estado brasileiro se fundou desde a época colonial, além do autoritarismo de origem e dos valores religiosos do Estado militar brasileiro das décadas de 60 e 70. O discurso da história, então, é negado junto com os valores que fornecem base para suas origens morais. Da formação autoritária, assim, passa-se

para a instauração da lei, tratada no *Catatau* como a ordenação do empreendimento político a ser negado nos variados tempos históricos a que se refere. No trecho abaixo, por exemplo, temos a relação da figura de Jesus com o Estado colonial, representado pela alusão à Companhia das Índias Ocidentais portuguesa:

Jesus das Índias Ocidentais! Símbolo vazio, palavra vaga, um nome cheio de graça, engraçadíssimo: um despreparo civil, uma incúria metropolitana, um descaso vão. (2004, p.122)

Frequentemente, portanto, as figuras de deus, dos sacerdotes, de dogmas ou fundamentos religiosos são identificados com a perda da variação, da diversidade, da complexidade, que são categorias buscadas e ao mesmo temidas pelo atormentado e perseguido Cartesius. Associada à razão cartesiana estaria também a moral cristã; a ruptura realizada nos trópicos abalaria não só a razão, mas o projeto europeu e seus valores, como o mercantilismo (o capitalismo da metáfora histórica) e o cristianismo dos europeus colonizadores. Leminski está aqui atento não à “moral cristã holandesa”, já que a Holanda não era país propriamente cristão (tampouco o projeto holandês no Brasil teve esta marca religiosa) mas está atento à base cristã da filosofia cartesiana, esta sim devedora tanto do ponto de vista filosófico, tanto do ponto de vista pragmático, da moral cristã, apesar de toda a revolução de Descartes. Neste sentido, Cartesius define: “Antes adorava um deus maior que eu; agora, adoro uma brincadeira” (2004, p.195).

A religião também está associada às cenas de violência que se utiliza o cristianismo como modo de presença:

Estava que é só sangue, coroa de espinhos – sangue, chicote queimado – sangue, pau na cara, sangue, derramando sangue carrega a cruz suja de sangue escorregando em sangue o calvário, vulcão de sangue. (2004, p.93)

Constantemente a personagem profere blasfêmias contra deus e a religião, como nos exemplos:

[...] deus só sabe o que é; mas eu sei o que não é, o que é mais. Constante o que não há, mento o que não tem, esboço o que pode não ser e sou o que nunca serei [...] (2004, p.98)

[...] quem reza, fala palavras que desconhece para um parceiro que nunca viu a fim de resolver um problema mal equacionado. Então, para que rezar? Oremos, irmãos. Alma está? Na esquina, para ver se já saiu algum deus. O cavalo pode, o cavaleiro sabe, e fazem muito bem. (2004, p.96)

Em outros momentos, a metafísica religiosa é atribuída, como outras informações que chegam a Cartesius, à loucura imaginativa ou à criação perceptiva (alucinação) do sujeito, desvalorizando, assim, os dogmas em sua positividade histórica: “Teu ver transfigura o cristo a andar sobre a água, o arco-íris grinalda a perda da gravidade, crucifixo no lótus, entre quatro pregos meditando” (2004, p.70). Noutros momentos, a religião ou mais precisamente a instituição religiosa presente no colonialismo brasileiro é identificada com os interesses de Estado, fazendo da Igreja uma legitimadora de um autoritarismo político e racional: “Compracomprende, que para baixo, todo santo ajuda os pobres em bens com dons de júrios e perjúrios! Estou para ser.” (2004, p.92). Ou ainda:

Persantiagoem! Estava que é só sangue, coroa de espinhos – sangue, chicote queimando – sangue, pau na cara, sangue, derramando sangue carrega a cruz suja de sangue escorregando em sangue o cavalgário, vulcão de sangue. O gorila olha o espelho e vê Descartes, Cartesius recua o gorila, e pensa, desgorilando-se rapidamente. Anel, espelho. Espelho, cristal de bola. Bolha de vidro, Dédalo. Depois de sete dédalos, um palmo para Jerusalém celeste. [...] (2004, p.93)

Outros trechos trazem a zombaria como marca negativa da degradação do discurso, com indicações marcadamente heréticas e provocadoras (o que nos faz lembrar Leminski, o sujeito que começa sua formação no mosteiro de São Bento em São Paulo para

logo depois ser expulso por porte de revistas libidinosas e, mais tarde, escrevendo uma biografia singular de Jesus, em que este aparece como revolucionário político e um esteta do futuro).

Flertando com este sujeito está a representação subjetiva do livro, pressionada pela herança ocidental racionalista, que lhe impõe, todavia, uma moral (a moral judaico-cristã), pela possibilidade encantadora e enlouquecedora oferecida nas terras tropicais. Cartesius, então, se torna um oponente de deus, enquanto “demiurgo” de um universo plástico sensorial, que vive nos jardins de Nassau: “Aboli este mundo num dia de pensamento [...]” (2004, p.119)

Interessante observar que Leminski realiza sua abordagem negativa a partir da relação de princípios que a religião mantém com a filosofia, mais precisamente com a figura de Descartes como “conseqüência” de um racionalismo instrumental aristotélico, presente no pensamento dos filósofos escolásticos. Cartesius apresenta-se como sujeito atormentado em embate de sedução e repulsa em relação à filosofia cartesiana, como que figurando a própria manifestação estética do texto de Leminski em relação ao debate poético de seu momento: “Mapeio Cartésio, martyr desiderio; meu santo antônimo, restitutor rerum perditarum.” (2004, p.166).

Em todo caso, o discurso agenciado e parodiado está relacionado à idéia da ordem social como ordenamento lingüístico autoritário, uma ordem higiênica dos costumes, saberes e formas; a “esclerose das metamorfoses” implicaria, com efeito, na sujeição subjetiva à ordem política que também seria uma ordenação hierárquica religiosa:

A custódia dos santos lugares postula a eliminação dos ineptos, a disponibilidade de espírito, a esclerose das metamorfoses, a higiene de olhares profanáticos, vagar e saco. (2004, p.199-200)

Na idéia central do livro há a esperança pela chegada de um “salvador” (do sentido, da loucura, da razão) que é exatamente Krzystof Artyschewsky, personagem que aparece no livro através de um número variado de grafias, o que permite explorar a partir de vários registros o mesmo som. Assim, “Krzystof” pode ser lido como krysto, ou ainda, mais precisamente: cristo. Como sabemos o “messias” nada responde, está bêbado. A salvação não acontece e tudo volta ao “princípio”, como num círculo infernal sem saída.

Como pano de fundo do texto está o fato de que na transição entre as idades média e moderna, momento das navegações e descobertas das Américas, certa mentalidade europeia tinha a visão de que o novo mundo seria o paraíso terreno onde poderia ser encontrado o Jardim do Éden. Após o contato, porém, os colonizadores logo perceberam que o “paraíso tropical” é extremamente inóspito, indomável, e que a empreitada civilizatória haveria de ser demasiadamente árdua. Logo, de “paraíso”, as terras passam a significar o “inferno” e o tormento, exatamente os pólos vivenciados pela personagem Cartesius no *Catatau*. Desta forma, a idéia de tropicalidade sofre uma crítica no ponto histórico que vai se formando na mentalidade dos europeus colonizadores. Como os discursos históricos ou religiosos aparecem no livro conectados a um grande número de motivos que se entrecruzam, é possível verificar a conexão e aproximação entre tempos históricos muito distantes, evidenciando a espacialidade com que os assuntos são expostos no texto. Assim, notamos que a idéia de paraíso tropical não é apontada somente em relação à visão dos colonizadores, mas é dirigida ao fato de que tal visão do paraíso está presente no momento histórico vivido por Leminski na composição do *Catatau*. Tempo de um regime militar autoritário, de um Governo ufanista e megalomaniaco, que apresentava controladamente à sociedade mensagens otimistas que camuflavam a realidade social e econômica, em lemas como “este é um país que vai pra frente” ou “plante que o João garante” (no Governo do ditador João Figueiredo). A idéia de fertilidade infinita, terras incomensuráveis, de celeiro do mundo e de uma emergência ao rol

das potências mundiais se aliavam a uma visão dourada das terras tupiniquins. Neste momento, o movimento tropicalista manipulava de forma ambígua, ora com fina ironia, ora com ingenuidade, estes ícones culturais da brasilidade e da tropicalidade, como Carmem Miranda (e suas bananas tropicais americanizadas).

Leminski no *Catatau* mobiliza o tema da tropicalidade para abordar não só a formação histórica da nossa mentalidade como também a confirmação autoritária desta falsa visão de paraíso alardeada em seu tempo histórico, os anos de chumbo. Neste período a idéia do nacionalismo se reveste de incontestáveis ícones nacionais (personalidades políticas, cânones literários, mártires) que construíam junto com o valor destes ícones a história de um Brasil heróico, guerreiro e retumbante, que haveria de continuar construindo, como no passado, uma ordem através da progressiva conquista da natureza pela força do desenvolvimento material.

Questionando o estatuto dos gêneros do discurso, uma obra como o *Catatau* não só quer deslocar de valor os ícones nacionais, que construíram o discurso da história, mas também quer questionar a narrativa histórica e o fazer histórico, que se faz num discurso que supõe um progressivo desenvolvimento temporal, que vai da colonização civilizatória até o suposto estado de melhorias de um presente. Como textualiza Cartesius: “Era só haver uma vez e lá vinha de novo a mesma história. Era uma vez aquela história. Só uma vez. Esta história perde-se. Vamos dizer outra vez, em melhor ocasião. Isso é outra história” (2004, p.54). Comparativamente ao projeto de Descartes, o projeto do *Catatau* executa um deslocamento dos discursos de modo que o passado seja demolido, enfatizando, a partir daí, o próprio texto, que se torna trânsito para as múltiplas possibilidades de reconstrução da história na leitura. Centrado num “eu” radical, e ainda assim múltiplo e esparramado nas incertezas, egoicamente a personagem Cartesius indica a possibilidade de reinventar a história no texto. Seria um crédito dado à operação subjetiva como fonte possível e inelutável do conhecimento.

Segundo Antônio Esteves: “[...] a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz uma infinita proliferação de discursos” (ESTEVES, 1998, p.125). O que nos leva a crer que a realidade apresentada no texto não é aquela realidade objetiva, da “verdade dos fatos”, mas uma realidade possível que se apresenta como alternativa ao presente, como diálogo crítico das verdades textuais apresentadas anteriormente à sociedade. Na verdade, esta quebra de fronteiras entre os discursos não irá igualar os discursos em suas tarefas ou constituições internas, fazendo com que, por exemplo, a literatura assuma o papel da história, mas sim movimentar o estatuto de todos os campos discursivos envolvidos:

Ou a história, como a ficção, com seu discurso subjetivo também é uma invenção. Ou, então, também é possível se chegar à verdade histórica através da literatura. Neste caso, não se trata de substituir a história pela ficção, mas de possibilitar uma aproximação poética em que todos os pontos de vista, contraditórios mas convergentes [...] (ESTEVES, 1998, p.125)

Logo, a literatura não irá “refletir” a realidade, mas engendrá-la em seu universo, fazê-la comparecer em seu processo contínuo de dissolução e construção. O *Catatau*, como um texto experimental que mira a novidade agenciando o passado nos discursos, irá até mesmo necessitar deste material da realidade história para subverter os dados conhecidos do real em vacuidade, apagamento e incerteza. Seria preciso, no entanto, diferenciar o projeto do *Catatau* do projeto realista ou naturalista, pois os romances realistas almejam transmitir a realidade externa através da obra ficcional, o que supõe a crença em *uma* realidade, a capacidade de conhecer com exatidão o passado histórico, a capacidade mimética de transmitir estes dados fielmente ao texto e a capacidade de a leitura estabelecer um ponto de contato absolutamente sintonizado com a “realidade” ali representada. Diferentemente, identificamos no *Catatau* procedimentos de um romance contemporâneo, com todas as

precariedades e avanços que poderiam significar um objeto artístico contemporâneo, agonicamente buscando uma diferença em relação a si mesmo; é o que notamos no comentário de Esteves, muito apropriado à condição do *Catatau*:

A auto-referencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações que existem entre as diversas partes que os compõem. [...] O autor contemporâneo não se sente, de nenhum modo, obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e cria seu próprio mundo sem sujeitar-se nem ao pacto da veracidade que impõe o discurso histórico, nem ao pacto de verossimilhança que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional. (ESTEVES, 1998, p.132)

Sem pensar, em primeira instância, em classificação do *Catatau* em gêneros ou mesmo em pertencimento da obra em tendências contemporâneas da literatura, mas atento à relação mantida entre a particularidade de seus procedimentos e certa tradição de seu presente, pensamos ser interessante observar as características do que chama de “novo romance histórico latino-americano”, apresentada por Antonio Esteves. Não nos interessa no momento a classificação “novo romance histórico”, mas sim a análise da forma como estão presentes estes elementos no *Catatau*, evidenciando, assim, a força de ação de uma escritura, reunindo em torno de um projeto de apagamento do sentido uma gama enorme de procedimentos literários, que só poderiam estar ali presentes por um alto grau de projeção e controle reflexivo do objeto artístico.

O estudo de Esteves parte da análise que realiza das propostas do uruguaio Fernando Ainsa, em *La nueva novela latinoamericana*, artigo publicado em 1991 e de Seymour Menton, em *La nueva novela histórica de la América Latina*. A análise focaliza as transformações pelas quais atravessaram as narrativas contemporâneas, com especial atenção para a relação da ficção com a história. São dez as características sugeridas e, como veremos

nos comentários, são procedimentos perfeitamente integrados no *Catatau*, guardadas as singularidades da obra no âmbito das comparações:

- 1- O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história;
- 2- A releitura proposta por este romance impugna a legitimação instauradora pelas versões oficiais da história. Nesse sentido a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a tudo o que foi negado, silenciado ou perseguido pela história;
- 3- A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que não haja uma só verdade do fato histórico. A ficção confronta diferentes versões, que podem ser até mesmo contraditórias;
- 4- O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin chama de “distância épica” do romance tradicional, eliminando a alteridade do acontecimento inerente à história como disciplina. O romance, por sua própria natureza aberta, livre e integradora, permite uma aproximação ao passado numa atitude verdadeiramente dialogante e niveladora;
- 5- Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, o novo romance histórico se distancia de forma deliberada e consciente da historiografia oficial, cujos mitos fundacionais estão degradados ;
- 6- Há, neste tipo de romance histórico, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais;
- 7- A historicidade do discurso ficcional pode ser textual e seus referentes documentar-se minuciosamente, ou, pelo contrário, a textualidade pode revestir-se das modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção miméticas de textos historiográficos como crônicas e relações;
- 8- As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo sua textualidade. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole e o grotesco;
- 9- A releitura distanciada, carnalizada ou anacrônica da história, que caracteriza esta narrativa, reflete-se numa escritura paródica. No interstício deliberado da segunda escritura da paródia surge um sentido novo, um comentário crítico de uma textualidade assumida;
- 10- A utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associados a um agudo sentido de humor, pressupõe uma maior preocupação com a linguagem, que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando à dessacralizadora releitura do passado a que se propõe.
(AINSA apud ESTEVES, 1998, pp.133-4)

As características são genéricas e indicam vertentes da produção literária que devem ser matizadas para o estudo de cada obra. Entretanto no caso do *Catatau* se tornam esclarecedoras. Senão vejamos: o livro realiza uma leitura crítica da história, quando retoma negativamente segmentos históricos da história brasileira e os reorganiza de forma caótica no texto, tornando evidente o irracional, a comunicação poética, a liberdade discursiva como elementos recalcados da razão ocidental. Por outro lado, o livro não irá instaurar uma verdade, pois todas as suas instâncias de sentido permanecem abertas e tensas, exigindo do ato receptivo um trabalho circular de retomada constante do texto em suas variadas possibilidades de leitura. A metáfora central desta incompletude é a frustração ante a chegada de Artyschewsky, mas pode ser verificada na dissolução semântica, na quebra da sintaxe, na abertura à ambigüidade das palavras e suas associações, na descontinuidade do fio narrativo e na fragmentação do texto numa estrutura móvel. Intensificando radicalmente a crítica aos discursos agenciados, o texto acaba por desautorizar a lógica destes discursos e de suas origens, nivelando-se como uma alternativa dentro de um universo de sentido. A discussão central, neste sentido, é sobre a lógica cartesiana e esta impossibilidade de pensar o Brasil de forma eurocêntrica, Se observarmos a característica de superposição de tempos históricos, notamos que no *Catatau* convivem no mesmo plano o Séc. XVII, os anos sessenta e setenta do Séc. XX, a Grécia antiga, a Idade Média, entre outros. O texto realiza uma “invenção mimética” em que a textualidade simula “modalidades expressivas do historicismo”, parodiando a tonalidade retórica destes discursos, como o da história e o da filosofia. Assim, lemos o eruditismo macarrônico e bem humorado tomar conta das digressões textuais.

Nesta ação, no *Catatau* temos o recolhimento de textos diversos que são submetidos ao hiperbólico, como, por exemplo, na transformação da personagem histórica Guilherme de Ockham - notadamente uma figura transgressora em seu tempo -, em Occam, personagem que representa no texto uma transgressão extremada, já que é vista como

“mostro”, desestabilizador, infernal. O viés paródico, por sua vez, como já comentado até aqui, apresenta um alto teor crítico em relação aos textos agenciados. E, é claro, como fica patente no último apontamento de Esteves, no *Catatau* há um uso deliberado de arcaísmos parodiados, associados ao humor e à ironia, que buscam dessacralizar o presente.

Na verdade, esta categorização em “romance histórico”, aplicada ao *Catatau*, só teria sentido crítico se avaliarmos que a obra estaria inaugurando no Brasil uma modalidade narrativa que teve sua genealogia histórica, mas que em sua radicalidade se distanciava de outros projetos porque a ênfase nas transformações lingüísticas, da maneira como foi lida no Brasil, impuseram à obra um isolamento receptivo no campo das obras “formais”.

Mas considerando a produção de romances “históricos” na América Latina, o livro estaria afinado com obras como, por exemplo, *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier ou *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos, obras que realizaram revisões históricas com atenção especial à linguagem, cada uma a sua maneira. Neste sentido, além de ressaltar estas aproximações, Esteves irá desenvolver a seguinte conclusão:

[...] poderíamos apresentar *Catatau*, “romance-idéia”, publicado pelo poeta paranaense Paulo Leminski em 1975, como o pioneiro da modalidade do Novo Romance Histórico Latino-americano editado no Brasil [...] Ao negar a existência de uma só verdade, mormente aquela cartesiana-eurocêntrica, Leminski coloca em dúvida, também, as tradicionais convenções do gênero. Numa visão de história em crise também entra em crise a linearidade do romance. Rompem-se as fronteiras, misturam-se os gêneros, surge a pluralidade e o reconhecimento da diferença. Estilha-se o ser, não na busca de uma identidade possível, mas na opção de optar-se por uma identidade entre as muitas existentes. [...] Leminski tenta mostrar a perplexidade do homem contemporâneo diante da impossibilidade de conhecer (de forma cartesiana) a realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la através da linguagem. Desta forma *Catatau* é um marco na produção do romance histórico brasileiro, abrindo espaço para novas rupturas, como aquelas levadas a cabo por Marcio Souza. João Antônio, João Ubaldo Ribeiro, entre outros [...] (ESTEVES, 1998, pp.140-141)

É importante notar que toda a caoticidade da linguagem fica isoladamente em primeiro plano, quando se procura no livro um paralelismo de leitura entre sua textualidade e a textualidade do romance tradicional. Mas seria preciso compreender que a textualidade do *Catatau* parte de um desmonte da narrativa tradicional, realizado por uma reflexão crítica que manipula as formas da tradição em seus jogos em aberto. Desta forma, verifica-se a força estética em reunir todo um material histórico agenciado e imprimir uma subversão de valores, tomando o espírito paródico como crítica política e cultural.

Sabemos, deste modo, que a voz de Cartesius também é composta pela voz de Leminski, entre outras, e que este sujeito textual encena, por sua vez, uma discussão estética que busca compreender o mundo em sua volta, um sentido para a vida e o sentido da modernidade e a arte.

Temos então a formação de um sujeito que mostra sua soberania, pois vemos sua força em realizar a crítica dos discursos agenciados, assumindo-os parcialmente em seus procedimentos retórico-estilísticos e, desta forma, tendo a capacidade (não integral, todavia) além de refletir criticamente sobre sua ação de linguagem, também de propor uma alternativa textual para o objeto criticado. Se o presente é legitimado por uma realidade que se nega, a volta ao passado das formas e a busca da recomposição de elementos da história acontecem porque não há respostas para os impasses do presente, considerando-o isoladamente. Mas textualizando o passado nas transformações do presente o escritor modifica o olhar sobre a história, deslocando o discurso histórico da própria historicidade que garante seu estatuto. No *Catatau*, abordando a historicidade do discurso, a escrita textualiza a história, dirigindo os fatos e montando realidades segundo uma *trip* egóica da negação generalizada. Rejeitando tudo, tudo o que sobra é a história vista pelo indivíduo isolado da comunidade. Por isso sua língua é “incompreensível”, por isso o que escuta lhe parece sem sentido. Metaforizando estas relações, Cartesius se entorpece com as línguas locais, mas também pensa/fala uma língua

estranha, que para o leitor aparece de forma textualizada. Embora não consiga, como Leminski, achar as respostas para os problemas que (se) coloca, Cartesius parece ter consciência crítica da sua constituição e condição de personagem, podendo assim manter o leitor informado de seu processo em aberto: “Conquista do espaço através da mensagem: o vazio como veículo. Egomancia. Cartésiomancia. O outro é o m’eu ausente. Ser, sim, mais eis: EU, só que senão.” (2004, p.265).

No reino do “EU”, soberanamente, esta *trip* individual de Cartesius quer na verdade contar ao leitor - além da possibilidade de tratar a realidade através de vários ângulos - a sua própria versão dos fatos; quer contar a própria *trip* individual que mergulha em sua genealogia, tentando encontrar, naquilo que povoa sua consciência simultaneísta e espacializante, uma superação das divisões entre presente, passado e futuro, de forma que esta abolição de fronteiras permita ultrapassar a sua atualidade em crise.

CAPÍTULO 4

O SUJEITO ATRAVÉS: ABERTURA ESTÉTICA E POLÍTICA

“A impossibilidade de falar dá muito o que fazer”
(*Catatau*, 2004, p.81)

4.1. Tensões do sujeito: a travessia

Sugerimos até agora que a construção da subjetividade no *Catatau* tem profundas implicações estéticas e políticas, quando considerada no interior do jogo de representações históricas que nos informam sobre a produção cultural e material da sociedade no século XX. Os impasses históricos abarcam questões que podem ser refletidas a partir das especificidades locais, ou a partir dos desdobramentos conflitantes impostos pelo modo de vida ocidentalizado a que viríamos chamar de globalização. Problematizar o lugar do sujeito na representação ficcional, num livro como o *Catatau* (que sobrepõe ao poético vários tipos de questões: sobre o mundo, o pensamento, a linguagem e os seres) permite, portanto, compreender como os embates estéticos e as forças políticas atuantes sobre a produção da obra se relacionam e se desdobram a partir dela. Como defende Susan Sontag:

Na era moderna, uma das mais ativas metáforas para o projeto espiritual é a Arte. As atividades do pintor, do músico, do poeta, do bailarino, uma vez reunidas sob essa designação genérica (um gosto relativamente recente), mostraram-se um lugar particularmente propício à representação dos dramas formais que assediam a consciência. A arte, ela própria uma forma de mistificação, sofre uma sucessão de crises de desmitificação [...] (SONTAG, 1987, p.11)

Nos anos 60 e 70 do século XX até nossos dias, sabemos que uma aguda consciência de crise política e existencial tem abalado o ideal construtivista e esperançoso das vanguardas modernistas, deixando entrever na representação de sujeitos diversos uma

atmosfera de fim das utopias, de enclausuramento, de uma melancolia marcadamente passiva, quando não uma revelação de entrega, abandono ou indiferença ante a força do presente e a possível inevitabilidade de certo futuro. Se, por um lado, o abandono da utopia modernista confirmava este enclausuramento na história, por outro, a necessidade de renovação das formas de embate que Leminski impôs a sua obra solicitavam as respostas que não deveriam ser só estéticas, mas amplificadamente políticas.

Desta forma, a figura que se destaca no *Catatau*, Cartesius, passa a representar o cruzamento de tensões irresolutas, que também permeariam todo um debate estético-político até nossos dias. Vimos como ora o sujeito se retrai na ordem do discurso, ora se impõe, mesmo que implicitamente, e que mesmo na retração o *Catatau* não abandona a energia de denúncia, senão propõe uma solução até certo ponto não usual (para os padrões literários brasileiros) de como a intervenção estética é realizada. Se, dos anos 70 em diante, a ausência de utopia vai tomando conta da atmosfera coletiva, não podemos dizer isto exatamente da representação subjetiva do *Catatau*. Se mesmo na ordem do discurso do sujeito textual há a negação de que ali a realidade histórica de alguma forma pode ser visualizada em suas tensões, não é o caso de concluir que estamos tratando de uma obra esvaziada de suas tensões ideológicas, pois como vimos esta informação do sujeito é mais uma estratégia retórica que desloca a posição do sujeito para fora da observação crítica. Marcelo Sandmann (1999) destaca esta diferença, afirmando que um dos motivos do afastamento de Leminski do concretismo era a falta de politização do movimento. A polêmica se instaura, entre outras questões, na discussão do paideuma concretista¹⁶, que não levaria em conta as diferenças

¹⁶ Sandmann relembra a polêmica entre Leminski e os concretistas, disparada pela figura de Ezra Pound, que era simpatizante do regime de Mussolini. Assim, Sandmann comenta a posição do poeta: “Maiakovski, alinhado com as posições libertárias da primeira hora da Revolução Russa, se situaria em franco antagonismo político em relação a Pound. Uma aproximação entre os dois, como a que se verifica no paideuma concreto, só seria possível a partir de uma obliteração dos “pressupostos políticos, de classe, de luta” que, de alguma forma, estariam por detrás de suas obras, como que a condicionar os seus próprios significados. Desentranhar as obras do contexto em que forma geradas, avalia-las segundo critérios restritamente formais e fixá-las num “museu imaginário” seria uma “ilusão intelectual burguesa”, seria apostar numa “neutralidade (política e social) inexistente nas obras. (SANDMANN, 1999, p.130) Diferentemente entre arte e política Leminski vê um

ideológicas dos autores que compunham a linhagem concretista. Dentre as causas, segundo Sandmann, entre outras, estaria a questão política, mas de uma forma que a contestação do poeta estivesse muito mais ligada à contracultura:

Essa pretendida ampliação dos horizontes tem como pressuposto um tipo de engajamento social que não obedece a uma vinculação política de todo explícita. Não se trata propriamente de um questionamento como aquele a que a esquerda tradicionalmente submeteu as vanguardas ao longo das décadas de 60 e 70, como se Leminski simplesmente tivesse mudado de partido após sua passagem pelo experimentalismo. O que transparece aqui, em grande medida, é novamente a dialética entre arte e vida, devida muito mais aos vínculos do poeta com a contracultura do que com a esquerda ortodoxa. (SANDMANN, 1999, p.132)

Desta forma podemos pensar que, diferentemente da poética que se anunciaria posteriormente aos anos 70 - mais cética -, no *Catatau* não estaríamos nem diante de um abandono ideológico e do fim por completo do humanismo utópico modernista, nem diante do discurso engajado que tomava a primazia do conteúdo como elemento fundamental de uma literatura de resistência. Mas a ligação do poeta com outros movimentos culturais e literários de seu tempo garantiu certa via de atualização e crítica, já que para Leminski o concretismo parecia entrar em exaustão. É a partir deste ecletismo de propostas e procedimentos que o poeta vai, pouco a pouco, encontrando formas de saída do círculo formalista de suas práticas. A contracultura, no caso, como movimento de contestação não só estética, mas principalmente de valores sociais e práticas humanas, entra como um elemento que

continuum, e Sandmann retira sua reflexão, entre outros meios, de uma carta escrita por Leminski à Régis Bonvicino, em 1978, donde há a utilização destes termos: “colocar Pound como vanguarda ao lado de Maiakovski é uma gracinha esteticista, como se existisse um museu imaginário onde as grandes obras do espírito ficariam esperando por toda eternidade que a Espécie humana delas precisasse... pouco importando os pressupostos políticos, de classe, de luta, de que a obra fosse portadora... essa neutralidade não existe” (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.110)

desestabiliza a pretensão puramente metalingüística. Neste sentido seria interessante a observação de Viviana Bosi sobre a movimentação política da poesia pós-60:

Ao contrário de seus antecessores dos anos de 1950 e 1960, as novas gerações atenuaram seus projetos para o futuro, revendo a crença na possibilidade de transformação redentora da realidade presente, e conseqüentemente, seu lugar como sujeito na história e sua linguagem como expressão de uma voz coletiva. [...] A partir dos anos de 1970 e mesmo de 1980, observamos dois movimentos que parecem opostos: de um lado, uma paralisação ou repetição de certos paradigmas durante anos a fio (muitas vezes até hoje) e, de outro, a interrupção abrupta de experiências artísticas levadas ao limite. São dois extremos entre os quais há algo em comum: tanto um quanto outro ajudam-nos a compreender porque, como conseqüência da frustração, alguns sofreram a suspensão da própria vida e obra, e outros continuaram a reiterar o mesmo, como se a história tivesse parado. Há, porém, um terceiro tipo de desdobramento: poetas que, sem significativas alterações de fundo, conseguiram adensar e enraizar sua visada reflexiva. (BOSI, 2006, pp.44-5)

Paulatinamente, “sem significativas alterações de fundo”, o poeta irá “adensar e enraizar sua visada reflexiva” já na composição do *Catatau*, ou seja, realizando uma obra que mantém uma forte relação com o passado (modernismo, concretismo, linhagens produtivas formais), mas que se aprofunda procurando evitar a circunscrição de sua poética em grandes movimentos produtivos e suas leis internas rígidas ao ponto de perderem o passo da história. A fragmentação formal em algumas obras é significativa em relação à fragmentação da consciência, do ponto de vista ficcional e do ponto de vista da figuração de um sujeito social, num tempo de angústias e impasses. Insistentemente, Cartesius se pergunta sobre seu lugar e o lugar da literatura, questionando assim o lugar deste sujeito no mundo. É significativo o embate realizado com seu alter-ego, Descartes, “pai do racionalismo” (na redução figurativa), pois é exatamente este sujeito cartesiano, de raiz européia, criado como imagem de um homem iluminista, teleologicamente inscrito no processo civilizatório, que estará em crise a partir dos anos 60: não uma época em que pela primeira vez aparecia o desencanto, mas uma

época em que a consolidação opressiva da produção capitalista começava a se tornar irreversível, aliada à modernização conservadora que localmente se impunha com a subtração dos direitos individuais e da manifestação livre da subjetividade. Como sugere Maria Ferraz:

[...] é preciso ressaltar que a crise da representação, crise do sujeito cartesiano, aquele balizado num tipo de racionalidade que lhe permitia o controle do conhecimento, tornando-o, assim, sólido e fixo, é também uma realidade conseqüente à perda dos fundamentos e paradigmas (Deus, direito, pátria e família tradicionais) que alicerçavam, até os anos sessenta, a razão clássica. Na segunda metade do século, sobretudo a partir dos anos setenta, o desmoronamento dos valores e o capitalismo tardio jogaram o planeta numa crise de sentido sem precedentes (FERRAZ, 2006)

A contracultura iria tomar este aprofundamento da crise como “ponto de mutação”, isto é, como uma etapa em que os paradigmas da vida cotidiana deveriam se alterar radicalmente. Mais do que uma crítica fundamentada teoricamente, a contracultura se apresenta como uma contestação estética, de modo que a corporeidade, a presença do sujeito em sua comunidade, os abandonos programáticos em relação à vida pragmática e burocratizada é que fazem o embate entre o sujeito e o mundo. É neste sentido que poetas e artistas se tornam ora iconoclastas, em permanente embate discursivo com os valores da cultura, ora se retiram do convívio e da participação cultural como um gesto de recusa à situação dada (No *Catatau* temos concomitantemente o espírito iconoclasta e o “retiro do convívio” no auto-silenciamento da produção e recepção).

Esta crise de paradigmas, no entanto, não é simplesmente negativa, mas é tomada pela contracultura para veicular e fazer surgir uma atitude afirmativa em relação ao mundo, gerada por valores potencialmente ativos e apaziguados pela cultura e que “explodem” no âmago da crise de valores. Isto pode ser notado nas manifestações jovens do período, já que as *attitudes* contraculturais passam pelo desbunde, pela composição de músicas alegres e

contestatórias, pela formação de comunidades alternativas que com o tempo se tornariam cada vez mais organizadas. Há tanta ingenuidade no movimento contracultural quanto nas propostas estéticas de um manifesto de fundação das vanguardas, certamente porque são propostas que se baseiam em idealidades superadas (ou atropeladas) pelo próprio movimento da história. Outro dado é que, assim como todas as outras contestações culturais ou propostas estéticas, foi um movimento cooptado pelo mercado como mais um elemento de composição da metafísica da mercadoria.

Mas a excessiva desvalorização do movimento da contracultura não considera a própria amplitude histórica do movimento (tampouco as ressonâncias ainda vivas no presente do séc. XXI, evidentemente tardias ou em mutação), pois talvez tenha sido o último movimento cultural em que se realmente acreditava que “um outro mundo é possível”, o que garantiu certa unidade ao sujeito em meio à dissolução e descrença generalizada provocada pela crise dos paradigmas do mundo ocidentalizado. Se a marca de nossa atualidade é uma individualização progressiva, que torna todos iguais e ao mesmo tempo todos diferentes, e que (a)funda o indivíduo em sua separação irrevogável em relação à comunidade, a contracultura talvez tenha sido o último movimento contestatório em que o indivíduo não se sentia isolado, pois um universo de valores, códigos, gestualizações, místicas e ritualizações alternativas, etc., davam a sensação de pertença e integração, sentimentos que, desde aquele presente até o nosso, não existem a partir de movimentos alternativos à “grande máquina”, senão se fazem apenas pelo reconhecimento e relacionamento com elementos da cultura de massa e pelas práticas de consumo em comum¹⁷. Mas se a contracultura permitia em seus âmbitos a existência de um sentimento gregário, ao mesmo tempo, diante da separação do

¹⁷ Alguns poderiam dizer que, na atualidade, os movimentos alternativos à “Grande Máquina” são representados pelas chamadas minorias organizadas (movimento negro, das mulheres, dos gays, dos excluídos, etc.). Entretanto, vemos estes movimentos não como alternativos à produção capitalista, mas, pelo contrário, são movimentos que em sua generalidade se acham excluídos do processo e reivindicam a integração (institucionalização) ou a *inclusão* dos grupos na lógica do todo. As exceções ficariam por conta das porções mais politizadas destes movimentos e, no Brasil, do MST, que notadamente não propõem sua inclusão no interior da institucionalidade nem da lógica capitalista, mas sim a mudança desta lógica.

indivíduo em relação à comunidade e a pregação de liberdade irrestrita, permitia o relacionamento singular deste indivíduo com tal comunidade, sem que, para tanto, tivesse que aderir de antemão aos valores vigentes. É o que se passa com Leminski, que iria tomar valores dispersos da cultura e da contracultura como pontos de articulação de sua escrita no risco da experiência e ao mesmo tempo devedor de uma tradição.

Este sujeito textual fraturado, cindido, no diálogo com um sujeito coletivo, não ocupa um território definido onde se revela ao mundo pelas suas marcas corriqueiras, mas tem personalidade nômade, instável, ora se afirmando, ora partindo do fluxo da história, num espaço polifônico em que o sujeito aprofunda a consciência histórica manifestando na sintaxe fragmentária os impasses de seu tempo, marcadamente pela negatividade com que faz atuar os elementos do texto.

Poderíamos dizer que é neste tempo sem espaço, neste intervalo histórico de estéticas, ou ainda no espaço da travessia é que se encontra o sujeito figurado e mesmo a obra de Leminski. Não é gratuito, portanto, o próprio Cartesius ser representado sempre “a caminho”, no “indo”, no encontro impossível com a resposta final, já que para as questões apresentadas no livro (políticas e estéticas) até mesmo o sujeito empírico Paulo Leminski não obtinha resposta. Na obra e nos comentários sobre ela, Leminski parece ter consciência das precariedades de seu projeto, mas não tem como sair destes impasses. Não é de se estranhar, portanto, que as ambivalências da obra sejam, relevantemente, o ponto central em que as articulações de sentido tornam-se possíveis, pois que seu processo permite entender as transformações que se fazem plasmadas nestas tensões da obra, e manifestam uma consciência das tensões poéticas e políticas de seu presente.

Destacaríamos, assim, não esgotando as dimensões em choque no texto, três tensões centrais da obra que figuram o sujeito em seu desterritório¹⁸, para posteriormente

¹⁸ Utilizamos a palavra desterritório nos seguintes termos: quando certa textualidade não pode ser compreendida à luz de apenas um movimento estético e cultural; quando o sujeito que emana da obra e de sua

estudar o entrelugar que este sujeito ocupa frente às questões culturais de seu tempo. Há tensão, sobretudo, entre um nível retórico e o da ordem do discurso, fazendo com que a totalidade possível, síntese de contrastes irreconciliáveis, seja adiada para um futuro em que o presente se esforça por definir, e que, no entanto, o incorpora.

As ambivalências poder ser analisadas: a) na tensão existente entre um discurso metalingüístico (que propõe uma retração do sujeito na ordem do discurso), freqüentemente proferido por Cartesius quando adere às máximas concretistas, e, concomitantemente, numa referencialidade semântica que dá destaque a temas caros da época (denunciando um sujeito soberano, que controla absolutamente seu lugar no mundo); b) na tensão existente entre uma *prática* de linguagem racionalista, herdeira do maquinismo cartesiano, típico das vanguardas concretistas (sua crença no controle técnico da obra, por parte do sujeito) e, contraditoriamente, a presença de um sujeito textual que, na ordem do discurso, se apresenta como louco, irracional, fragmentário; c) na tensão existente entre uma materialidade retórica fragmentária, que opera o texto por cortes e associações abruptas, por saltos, indicando, como vimos, uma crise do sujeito e de seu futuro e, concomitantemente, uma visão una e essencialista do signo literário, que herda da utopia modernista e da mística oriental do signo uma confiança de que o absoluto literário (a forma revolucionária) de alguma maneira é redentora de uma sociedade.

Neste último caso, o diálogo entre a arte e a sociedade haveria de promover transformações nos ideais em ambas, com o firme projeto de reinventar a vida, assim como o quiseram, por exemplo, os surrealistas. Se a abordagem tiver êxito, poderemos ver como, nestas três tensões, é possível notar um sujeito que tomava sua própria crise como desafio

leitura desmarca sua presença, não podendo ser localizado precisamente na correlação com os espaços sociais; quando tal sujeito, como na concepção de Félix Guattari (1992), em sua representação inventiva é composto de uma polifonia de modos de subjetivação, cristalizando agenciamentos existenciais singularizados e propondo, assim, outros tipos de territórios existenciais coletivos; quando o sujeito empírico, autor da obra, é capaz de estabelecer discursos, dentro e fora do livro, de modo que tanto sua presença seja desmarcada (desterritorializada) na obra, quanto seja desmarcada, a partir daí, sua presença política no mundo empírico.

poético, ou seja, temos a criação de um sujeito através de uma prática experimentalista que aprofunda as ambigüidades e intensidades estéticas e políticas e com isso abre uma perspectiva para sua posteridade poética. Um sujeito que não cede nem à tentação da recusa humanista nem se funda completamente no embrenhamento gratuito no jogo formal.

Embora fale de um grande quadro da modernidade, pensamos que uma observação de Luiz Costa Lima seja pertinente para a caracterização de *Catatau* quanto à sua relação com seu tempo. Costa Lima mostra também que, neste grande quadro geral, a figuração da subjetividade mostra um sujeito impotente porque incapaz de tomar a arte como legisladora de seus impasses, o que se agrava no *Catatau*, na medida em que o livro vai insistindo nestes temas:

No mundo contemporâneo, a arte (não só a literatura) apenas contém um potencial de negatividade: a de revelar os limites dos projetos e dos sistemas, a de ironizar as boas intenções (e, no entanto, necessárias), a de parodiar os construtores do futuro, ainda quando aceite que algum futuro outro precisa ser construído. Tudo isso porque já não reconhecemos uma solução que seja *em bloco* positiva. Porque, ademais, a própria arte aprendeu a reconhecer seus limites. Não é ela legisladora de coisa alguma, como pretendia o romantismo inglês; é apenas aquilo que, de seu comércio com o concreto, propõe dúvidas e questões, o que permite o prazer da dúvida (LIMA, 1986, p.71)

O comentário tem o valor de lançar a reflexão sobre a questão do sujeito figurado por Leminski: ainda que estabelecido sob um diferencial subjetivo fragmentário, não seria ele um sujeito coletivo, que reativa os elementos do real na dinâmica textual, pondo em contato arte e sociedade de forma estranhamente reveladora, pois que construtiva?

A reflexão remete ao fato de que tais sujeitos mostram-se cindidos e impotentes, questionando a própria arte e o lugar do poeta e do poema. Desta forma, a cisão do sujeito e a complexidade com que iria atuar a partir daí também representaria a dispersão progressiva em

que as muitas vozes poéticas se dividiriam nos anos posteriores. A impotência figurada do sujeito, freqüentemente em diálogo com a impotência do sujeito empírico em responder questões cruciais de seu processo poético, muitas vezes, serviu para um retrocesso às formas já consolidadas de representação ficcional, mas em outros casos agiu ricamente para mostrar como uma situação limítrofe teria o poder de ativar a renovação dos discursos. Como observa Viviana Bosi: “Essa afirmação da impotência lírica é uma das contribuições mais sintomáticas (e por isso, interessantes) para compreender os desdobramentos da atual situação brasileira em sua contraditória configuração” (BOSI, 2006, p.48).

Embora seja também uma figuração do sujeito coletivo, a estratégia de Leminski seria deslocar este sujeito – que enfrenta uma crise (de identidade e representação), assim como os sujeitos empíricos que correspondem à realidade de seu tempo –, para um espaço nômade, um desterritório, onde não seria possível localizar e avaliar com precisão tal subjetividade.

Na verdade, este movimento poético, enquanto situa o sujeito textual nas tensões do sujeito da época, vai agregando valores dispersos, com a particularidade de caracterizar sua negatividade a partir inclusive do inverso das forças que a reúne, agrupando valores numa estética fragmentária que tem como resultado retirar o sujeito de cena, talvez para que sua impotência seja historicamente suspensa enquanto não se vislumbra a saída dos impasses.

Como amostra deste outro mundo possível, só o que pode o poeta é desconfiar do mundo mediante a desconfiança primeira de si e de seu lugar como sujeito, tanto quanto também desconfiar daquilo que constitui a expressão deste sujeito: a linguagem. O questionamento do sujeito haveria de ser, para esta geração de poetas, o questionamento do “para quê fazer poesia”, bem como o questionamento da possibilidade do diferencial desencadeado pela prática poética ter a pretensão de romper a banalidade crescente de um cotidiano preso e medido desde sempre pelo processo de produção subjetiva e material.

Este espaço em aberto em que haveria de estar o sujeito seria provocado juntamente com o sentimento de um mundo exaurido, junto com a constatação de que a utopia concretista – do controle cartesiano sobre as formas artísticas, da racionalidade métrica em que o poeta deveria organizar entre a crítica e a arte seu poema –, também chegava ao seu colapso, sua exaustão, exatamente como entrara em exaustão o projeto de modernização construtivista que vinha se formando no Brasil desde os anos 50, e que teve como ícone a planificação “cartesiana” da cidade de Brasília, nos anos JK, efetuada pelo arquiteto Lucio Costa e seu “plano-piloto”.

Num outro pólo de forças, a cisão do sujeito se agravava porque, apesar do sentimento de exaustão da realidade, somada à repressão política, o poeta mantinha certa coesão crítica, mirando bem o objeto de seus ataques, embora desmarcasse esteticamente seu espaço de atuação social. Segundo Paulo Rogério Ferraz (2004) a abertura em relação aos impasses entre a informalidade e o formalismo, na transição entre os anos 60, 70 e 80, teria sido dada pela superação da idéia de controle dos instrumentos e procedimentos poéticos, segundo programas poéticos pré-estabelecidos.

Esta idéia do controle no projeto de Leminski já aparece no *Catatau*, colocada em questão, dando margem para que o poeta se aprofunde cada vez mais na raiz das ambivalências, como forma de buscar uma saída. Se há uma idéia de crise deveremos pensar que a abertura dada por Leminski se dá à medida que instaura uma nova configuração poética e política no aprofundamento das tensões; ou seja, não há saída para a crise a menos que o poeta tome este conceito como produtivo, já que prefere se adequar às perdas na relação com o passado em nome de um porvir que maneja as falhas como força de impulso. Para esta reflexão sobre o aprofundamento da crise e mesmo a imersão no fluxo de contradições, como forma de superação na modernidade, Eduardo Subirats comenta:

[...] aceitar a crise da modernidade significa afrontar a radicalidade de uma situação limite que o homem moderno vive ao mesmo tempo como condição existencial e histórica. Não existe outro caminho que o desta confrontação para retomar precisamente através disto o impulso crítico e renovador que caracterizou de maneira essencial as vanguardas, e assim superar o dogmatismo irreflexivo que sempre definiu seus epígonos. (SUBIRATS, 1984, p.20)

Entendemos que a necessidade de aprofundamento da crise e a imersão nos próprios procedimentos e tradições criticadas - fazendo com que a crítica e a superação se dêem ao assumir o outro (o concretismo e a ideologia revolucionária) até a exaustão -; é um aprofundamento que permitiu ao poeta ultrapassar uma fase de impasses que dariam seqüência à origem do que há de fértil na poesia contemporânea brasileira, como bem ressalta Paulo Ferraz (2004) ao observar, por exemplo, as poéticas de Régis Bonvicino e Carlito Azevedo. Quando observamos o projeto de Leminski podemos notar que o poeta toma as contradições a seu favor. Diríamos que o poeta, esteticamente, aceita “isso” e “aquilo”. Diferentemente é o sujeito textual, que trata as contradições como parte de seu tormento, procurando definir-se entre “isso” ou “aquilo”. Neste capítulo, primeiramente, abordaremos as tensões do sujeito, para, posteriormente, analisar as dimensões políticas que daí decorrem, como a criação de uma subjetividade desterritorializada.

4.1.1. Autonomia e referencialidade: a flecha e o alvo

Partimos de um ponto que, primeiramente, considera que o que está em jogo na defesa formalista da metalinguagem, na ordem do discurso, e mais relevantemente na retórica discursiva do texto de Leminski, é a mitologia inscrita no caráter absoluto do trabalho do artista e do poeta, tendo como uma de suas decorrências a idéia do sujeito soberano sobre suas técnicas e atuações poéticas (também a mitologia de que a literatura (poesia) é “função poética”). Na outra ponta da tensão, a paixão transitiva, revolucionária, que coloca o artista na

condição de intérprete, funcionalizando o ato literário. Da perda da autoridade do sujeito, ou abalo, segundo as tensões envolvidas, decorreria uma renovação das técnicas poéticas, pois é à medida que Leminski vai abandonando os dogmas concretistas para flertar com o tropicalismo e a prosódia popular – deixando falas, vozes, gírias, estruturas expressivas coloquiais penetrarem no trato poético – que o poeta iria desenvolver sua poesia posterior. Daí a importância do uso dos provérbios no *Catatau* como reconfiguração do mundo na linguagem, entre a erudição e a poetização da língua recolhida em sua dinâmica social.

Outra dinâmica da autoridade do sujeito, entre a retórica formalista e a abertura para o “depois”, está na discussão do caráter absoluto não só do trabalho do poeta, mas da própria poesia. Foi preciso que Leminski abandonasse a idéia de poesia “pura”, cristalinamente aplainada em suas arestas, ao ponto de quedarem no interior das linhagens produtivas mestras, para construir um texto, o *Catatau*, cheio de impurezas e contradições enriquecedoras. Um texto que ao contrário da redução concretista às formas absolutas, é extenso, verborrágico, expondo-se ao risco (que efetivamente ocorre) do transbordamento redundante e da horizontalidade fácil.

Sabemos, neste sentido, que a via concretista abandonada por Leminski – aquela via inicial abandonada até pelos fundadores - haveria de entrar em exaustão, ficando para a história, além do legado inegavelmente influente, apenas com certo número de poemas que se repetem incessantemente em coletâneas historiográficas. É uma poesia que, ao contrário do *Catatau*, tende a apagar a manifestação da escrita, dando privilégio, como sabemos, à visualidade e ao sentido não-verbal, semioticamente construído no enlace com outras artes e suportes materiais (como a pintura) e imateriais (como a música). Inegavelmente no *Catatau*, como vimos, tais procedimentos visuais, não-verbais, gráficos, plásticos e musicais são colocados em jogo, mas evidentemente o projeto de prosa do livro é absolutamente verbal, verborrágico, que implica na leitura uma horizontalidade e uma espacialidade, mas que se

constitui em sua maior parte em digressões verbais que desatomizam a palavras em função dos sintagmas que se associam num todo semântico, embora fragmentado. De todo modo, a posição do sujeito é sibilina, mesmo nos posicionamentos. Sua veia contracultural, assim como a própria manifestação da contracultura no Brasil, é somada à condição repressiva da sociedade, o que impõe mesmo dentro da verborragia do livro um teor de silêncio e isolamento, considerando o aspecto comunicativo da obra. Todo o desbunde possível do livro é matizado por um todo que ser quer impenetrável, para iniciados. Recusando a realidade, retraído em manifestar-se, o sujeito se recolhe, mas não se cala. Poderíamos dizer que sua textualidade é um resmungo, combativo e à margem, mas um resmungo que não perde no rumor da língua o humor da linguagem. Susan Sontag, em *A estética do silêncio*, aborda o tema:

O mito mais recente, derivado de uma concepção pós-psicológica de consciência, instala no seio da atividade artística muitos dos paradoxos envolvidos na aquisição de um estado de ser absoluto, descrito pelos grandes místicos religiosos. Assim como a atividade do místico deve culminar em uma via negativa, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio. (SONTAG, 1987, p.12)

Desta feita, podemos considerar a abertura dada pela obra, bem como as dificuldades de circulação impostas pelo artista ao seu próprio trabalho, como característica de embate de um modernismo radical e acentuado pelo caráter autotélico do texto; é um jogo de silêncios do artista perante o público, bem como certa “indiferença estratégica” em relação ao mercado, ações dignas de nota. A obra é submetida a uma exclusão indicando que este silenciar do poeta (não exatamente uma gratuidade num período de exceção dos direitos individuais) é um ato que nega a sociedade e, ao mesmo tempo, é efetuado por um acréscimo

de controle sobre os meios de sua arte, em que sua autoridade como condutora de todo o processo de fragmentação é colocada em prática. De acordo com Susan Sontag:

[...] não se pode deixar de perceber nessa renúncia à “sociedade” um gesto altamente social. As pistas para a libertação final do artista, diante da necessidade de praticar sua vocação, provém da observação de seus companheiros artistas e da comparação de si próprios com eles. Uma decisão exemplar dessa espécie só pode ser efetuada após o artista ter demonstrado que possui gênio e tê-lo exercido com autoridade [...] O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir. (SONTAG, 1987, pp. 14-5)

As reflexões gerais sobre a arte, a técnica, a violenta modernização proposta pelas vanguardas, necessariamente presentes na problemática suscitada pelo *Catatau*, devem ser matizadas em sua especificidade. Estamos falando da figuração de um sujeito atormentado, perseguido, que se acha louco e que, entre autoridade e retração, por diferentes caminhos, no interior da obra e em sua relação comparativa com a sociedade, apresenta seu silêncio como forma de embate, ainda que a eloquência, fragmentada, diga o contrário. Em certo momento do texto Cartesius pronuncia: “vão medir a dor pelo meu grito?” (2004, p.238), indicando que silêncio e grito não são exatamente parâmetros para a compreensão do que se passa, pois é possível dizer o mesmo e o contrário no silêncio e na eloquência.

Não podemos deixar de considerar esta defesa do signo poético em si e da poesia pura como um gesto metafísico, quando não cartesiano. Lembremos a proximidade (guardadas as diferenças) entre um absoluto cartesiano da arte e a defesa efetuada pelo sujeito textual em certo momento do nirvana poético da poesia oriental. O apelo à poesia pura, com efeito, antes de se realizar numa historiografia artística ampla, levaria inegavelmente a arte contra si mesma, num ataque contra sua materialidade impura e seus erros “carnais”; a escrita, desta forma compreendida, busca, sem nunca terminar, o processo de superação de si mesma e de sua condição “impura”, rumando ao apagamento e ao apelo a sua própria abolição.

Diferentemente (e concomitantemente), se a arte no *Catatau* perde seu absoluto, se se está cheia de impurezas da escrita e de riscos experimentais, a autoridade do sujeito se retrai para dar lugar a um porvir que ainda sua subjetividade não abarca, mas que deixa fluir o poema para seu futuro. Surge, então, a referencialidade, que neste âmbito retira o poeta do silêncio e do seu apagamento no interior do signo poético. Uma referencialidade que traz para o texto questões fundamentais de seu discurso, de sua constituição, colocando em jogo bem mais que relações formais, mas um trânsito coletivo que se desdobra sobre a individualidade do texto. O modo como sua obra regula as contradições textuais, neste sentido, também deixa entrever o modo como se avolumam as contradições do mundo sobre as configurações poéticas. Os discursos parodiados, que denunciam o grau participativo do livro na realidade histórica, não são gratuitamente agenciados, e sim estreitamente relacionados às questões fundamentais que giram ao redor de sua literatura.

É desta forma que, mesmo sem o total domínio teórico dos discursos agenciados, Leminski está no livro questionando a filosofia, em sua adesão ao pragmático e repressivo, em sua instrumentalização pela produção capitalista e em sua apropriação pelos dogmas de esquerda (daí sua revolta contra a poesia “útil” e contra a arte engajada). Da psicologia, critica a idéia de um sujeito universal, hierarquizado a partir de uma suposta condição natural que separa o “louco” dos demais, os anormais em sintomáticos seres à espreita de um retorno à patética condição de sujeito universal (daí, a figuração de Cartesius como um sujeito na algaravia, no contato com os mais diversos níveis e registros de fala); como também critica a História oficial, os conceitos relacionados à construção da nacionalidade e do valor das origens em nossa constituição (daí o pano de fundo de todas as ações do enredo ser a “História do Brasil”).

4.1.2. A máquina e o câncer

No caso da segunda tensão a que fizemos alusão, vamos tomar a retórica racionalista do livro e seus procedimentos fortemente influenciados pelo domínio concretista da técnica. Tomaremos este elemento “cartesiano” do texto em contraste com a crítica cartesiana na ordem do discurso – que tem como ponto alto de sua figuração o elogio do irracional na subjetividade de Cartesius –, para depreender de que forma o sujeito transita e regula as ambivalências inerentes ao seu projeto e condição, fazendo com que mais uma vez o poeta tenha que penetrar mais fundo no que se opõe para ultrapassar esta fase de conflitos e gerar o “depois”, desta vez tomando a questão da razão e da racionalidade técnica, e mesmo a questão da tecnologia, como mote de articulação e trânsito do sujeito. De um lado, portanto, teríamos um sujeito ainda cartesiano em suas escolhas estéticas, de outro a margem de abertura do controle para o aprofundamento na crise que levaria sua poética adiante.

Este impulso cartesiano das vanguardas está na raiz do *Catatau*, e é tendo esta consciência que Leminski (em livro publicado com a imagem de Descartes na capa e que traz o próprio Leminski em foto na posição do filósofo) coloca no centro da representação a questão do racional na arte e no ocidente. Descartes, um revolucionário em seu tempo, para o poeta, trazia questões que o interessavam como intelectual e poeta. Vejamos o que diz Eduardo Subirats sobre as vanguardas cartesianas:

[...] a categoria “estética cartesiana” permite agrupar, sobre um fundo polêmico, elementos efetivamente díspares e heterogêneos, conferindo-lhes ao mesmo tempo uma dimensão histórica e cultural esclarecedora. Duas questões fundamentais devem ser referidas a esse respeito. É próprio da filosofia cartesiana a dualidade entre uma dúvida absoluta e uma ruptura absoluta com a tradição e o passado em geral, e, por outro lado, a vontade positiva de construir um sólido edifício de conceitos e valores universais. Essa tensão entre o negativo e o positivo, entre a tarefa destrutiva da crítica cética e a tarefa construtiva da auto-reflexão racionalista, já não parece estranha depois da análise precedente dos componentes fundamentais da consciência cultural e história dos pioneiros da vanguarda européia. O conceito de estética cartesiana lança, neste primeiro sentido, uma visão particularmente nítida, embora também problemática, sobre este

aspecto central da modernidade que sublinhei em seus expoentes artísticos: a ruptura com o passado, o questionamento de si mesmo, a exigência sempre reformulada de voltar às origens, de partir, uma vez mais, do zero. (SUBIRATS, 1984, p.60)

Neste sentido, comparando os projetos, sabemos que a “dúvida absoluta” no método poético de Leminski está representada pela negatividade radical com que trata os discursos e procedimentos agenciados, e que a “vontade de construir um sólido edifício” depois da destruição (ou degradação) efetuada estava representada pelo seu próprio projeto poético, não menos ambicioso que os desafios que o futuro indicavam.

Segundo ainda Eduardo Subirats, teríamos assim a origem da “estética cartesiana”:

Trata-se daqueles aspectos fundamentais da teoria cartesiana do conhecimento, como a recusa da imaginação e da fantasia, a negação da memória histórica e da tradição, a negação da memória biográfica individual, a recusa absoluta da natureza interior do homem ou o questionamento dos elementos sensíveis da experiência, nos quais repousa sua moderna concepção de crítica filosófica. Todos esses elementos manifestam-se ao longo dos expoentes mais notáveis das vanguardas históricas, e de maneira particular no cubismo, no neoplasticismo, purismo e suprematismo. Assim, no teor despersonalizador ou desindividualizador dos retratos de Picasso ou Braque está presente a recusa dos aspectos particulares da figura humana, aqueles traços “miméticos”, que, entretanto, exibem a singularidade irreduzível da pessoa. O purismo ou o neoplasticismo, de seu lado, colocam uma exigência purificadora dos meios plásticos, tendente a liberar os aspectos sensíveis, naturais, miméticos, imaginativos ou individuais da expressão pictórica de um universo de valores absolutos e não corrompidos. [...] Por outro lado, a filosofia cartesiana privilegia aquelas formas do conhecimento, com a geometria e as matemáticas, assentadas sobre o uma base lógica, cuja validade é autônoma e absoluta. Tal oposição intelectualista caracteriza de maneira análoga as mais influentes teses teóricas e programáticas do período heróico das vanguardas artísticas. (SUBIRATS, 1984, pp. 60-1)

Se no período “heróico” das vanguardas a racionalização atingia seu extremo, não é o caso do *Catatau*. No livro este embate entre o racionalismo e o irracional teria no

cartesianismo artístico uma oportunidade de colocar em xeque a questão da composição literária e dos projetos estéticos de seu tempo. É neste sentido que compreendemos no livro a possibilidade de extração de uma metáfora articuladora da tensão: a máquina.

A idéia da máquina na poesia e na prosa brasileira não era nova, tampouco era nova para as vanguardas internacionais e já estava nas comparações que a poesia concreta fazia em relação à própria atividade. No esforço de atualização das formas poéticas, os poetas concretistas imaginam uma assimilação da tecnologia da sociedade industrial, da era da automação e das máquinas, tomando a técnica como elemento fundamental para se pensar a superação das formas poéticas e para efetivar uma comunicação mais ampla com o público, através de pesquisas estéticas. Segundo Paulo Franchetti, pretendendo levar às últimas conseqüências a concepção da arte como *techné*, o concretismo (que Haroldo de Campos chegou a comparar com a indústria automobilística) nos anos 50 mirava o desenvolvimento tecnológico da indústria como um parâmetro que colocaria a poesia brasileira num nível internacional:

Como fica implícito na comparação entre a “importação” poética e a importação da tecnologia, Haroldo acredita que um dado procedimento poético – por exemplo, a distribuição das palavras no espaço de uma página, como em Mallarmé – indicie um estágio evolutivo da, por assim dizer, “tecnologia” poética internacional que aos brasileiros só cumpriria incorporar, reelaborar e aplicar na produção de poemas que só através dessa incorporação poderiam ter um lugar na literatura internacional. (FRANCHETTI, 1992, p.82)

O dado interessante é que Leminski problematiza no *Catatau* a metáfora da máquina (máquina da escrita, do ser, do mundo) tendo em mira não só a pauta introduzida com ênfase pelos concretistas, mas também porque é um elemento importante para a discussão do cartesianismo no livro. A máquina, na visão mecanicista de Descartes, é um modelo matemático exemplar para os seres. No *Discurso do Método* o filósofo faz uma descrição fisiológica do funcionamento do corpo humano como uma máquina feita por deus.

Segundo Descartes a alma se liga ao corpo por uma glândulo cerebral, que realiza a ligação entre espírito e matéria. Assim, o corpo deveria entregar o controle de suas ações para a alma, já que o modelo de perfeição da alma agiria sobre a máquina corporal conduzindo-a, também, à exatidão¹⁹. Um outro dado da metáfora da máquina no livro é relativo à História, na aproximação com a idéia de “máquina mercante”, expressão usada para se referir ao empreendimento mercantil europeu na época da colonização da América.

A idéia maquinal do concretismo, entretanto, também não se origina a partir das pesquisas e propostas apenas dos concretistas, pois está equacionada com as propostas das vanguardas artísticas internacionais, na relação que estas mantêm com o desenvolvimento técnico-industrial. No ensaio *A ambígua utopia do maquinismo* Eduardo Subirats (1984) irá abordar a temática cartesiana da arte, entendendo-a historicamente na relação que mantêm com os meios produtivos. Segundo Subirats:

Desde Descartes a máquina foi concebida na história da cultura ocidental como máxima expressão e o mais decisivo meio do poder humano sobre a natureza e, conseqüentemente, como instrumento emancipador. O caráter cultural liberador da máquina provém, na sociedade moderna, tanto de seu potencial técnico como meio de ampliar o domínio humano, quanto da racionalidade que lhe é intrínseca. Esta racionalidade, um princípio econômico e funcional ligado ao conhecimento científico, teve uma dimensão técnica especificamente ligada à produção, mas transcendeu rapidamente o modelo organizativo para a sociedade em seu conjunto. Desde Descartes até as técnicas de organização social do século XIX, o modelo da máquina estende-se da concepção do corpo humano à organização inteira do processo vital, individual e socialmente considerado. Entretanto, somente com a aparição das vanguardas artísticas do século XX, somente com modernidade estética representada pelos movimentos artísticos europeus, este princípio da máquina atinge um valor cultural universal. (SUBIRATS, 1984, p.23)

¹⁹ Para a compreensão do pensamento de Descartes sobre a máquina humana seria interessante a leitura da quinta parte de o *Discurso do Método*, que pode ser acessado em: Descartes. *Discurso do Método*. In: *Os pensadores* -. *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, pp.69-84.

Este modelo de produção, portando, estabelece a lógica do modo de produção material e cultural, colocando questões para uma arte que busca estar à frente das inovações técnicas. O teor das concepções sobre a máquina, entretanto, não visava a apropriação da arte pela produção, necessariamente. Pelo contrário, em muitos momentos das discussões estéticas, a idéia de que a tecnologia iria emancipar o ser humano e sua vida é reivindicada para justificar as concepções racionalistas da arte. No fundo, o desejo seria o de apropriação da máquina pela arte, de modo que sua lógica estivesse nivelada com o que poderia haver de mais “moderno”, ou seja, a vanguarda concebia a máquina no interior de sua utopia civilizatória, caracterizada pelo desenvolvimento técnico, científico e moral, o que estabelecia um ponto de contato em relação a concepção iluminista de progresso.

Apropriando-se das noções de aproximação entre a máquina e a escrita, os concretistas, segundo Iumna Simom, na verdade estavam concebendo o texto e o poema como idéias inabaláveis de pureza estética. A autora, neste sentido, afirma que:

O poema cria, ao projetar um mundo de formas, um “mundo paralelo ao mundo de coisas”, em cuja aparência entram em jogo correspondências com a sociedade urbano-industrial, a partir de fenômenos próprios à produção maquínica, tais como a fragmentação, serialização, homogeneização, reiteração. A pertinência contemporânea do poema se efetiva através destes traços genéricos, os mais visíveis e superficiais da sociedade (moderna), numa espécie de mimetismo estrutural materializado em soluções poéticas [...] (SIMON, 1990, p.127)

No *Catatau*, entretanto, a idéia da máquina humana corporal, da máquina da escrita e da linguagem, da máquina da razão e da máquina concretista iria entrar em colapso. No livro, as ambivalências vão criar metáforas que servem como articuladoras de motivos e tensões. Em contraposição a “guerra”, portanto – signo recorrente na obra - teríamos a “festa”, assim como o contrário da máquina é sua corrosão, seu “apodrecimento”. Como a máquina é comparada ao corpo, a corrosão do corpo é seu “câncer”, e é este o signo colocado por

Leminski no livro em oposição à máquina, como temos, entre outros momentos, no exemplo: “Como entrou este câncer em minha máquina? (2004, p33), ou ainda nos seguinte momento: “Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo de ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? (2004, p.45).

Nas primeiras páginas do livro encontramos Cartesius estupefato com a selva a que está exposto, e que fala de um passado lógico e racional, ali decaído pelo fumo, as línguas, a selva, e assim clama por sua razão:

Vinde a mim, geometrias, figuras perfeitas, - Platão, abri o curral de arquétipos e protótipos; formas geométricas, investi com vossas arestas únicas, ângulos impossíveis, fios invisíveis a olho nu, contra a besteira destas bestas, seu queixos barbados, corpos retorcidos, bicos embaraçosos de explicar, chifres atrapalhados por mutações, olhos em rodela de cebola. Vinde círculos contra tamanduás, quadrados por tucanos, losangos verso tatus, bem-vindos! *Meu engenho contra esses engenhos!* (2004, pp.34-5) [o grifo é nosso]

Como o pensamento cartesiano, Cartesius quer empreender através da máquina o controle da natureza, no caso a natureza tropical que se encontra. Isto porque, desde Descartes: “A máquina surgiu para a consciência artística de começos do século sob a dupla dimensão de meio de poder técnico sobre a natureza e fator ordenador em um sentido simultaneamente social e simbólico” (SUBIRATS, 1984, p.26). Cartesius usa o seu “engenho” (sua máquina) contra as máquinas do mundo, que, na verdade, a personagem não sabe se são máquinas em si ou máquinas criadas pelo seu engenho, ou seus pensamentos, pois assim a personagem constata o mundo:

Ali canta a máquina-pássaro, ali pasta a máquina-anta: ali caga a máquina-bicho. Não sou máquina, não sou bicho, eu sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. Fui eu que fiz esse mato: saiam dele. (2004, p.34)

Metalinguisticamente a personagem revela ao leitor a artificialidade do relato, ao dizer “fui eu que fiz esse mato: saiam dele”²⁰. Compara assim o texto ao “mato”, e convida o leitor a sair dele. Mas tudo em sua volta fica confuso, pois o maquinismo de seu pensamento é transferido como atributo do que vê, do que vive. Na verdade, vive seu maquinismo incessante, tomando o mundo pelos seus pensamentos. Daí inverte todas as afirmações, pois na verdade se acha bicho e máquina, bicho-máquina; mas logo depois dá a dica: “Ai inteirar-me disso, estarei inteiro”. Se *estará* inteiro, é porque no momento está fragmentado, e ainda não se inteirou de que é René Descarte e possui unidade subjetiva, pois se sabe cindido como Cartesius. Seu corpo como máquina pensante, então, vai sofrendo os abalos da razão, o que faz seu pensamento ir “apodrecendo”, entrando em delírio. Numa seqüência de pouco mais de duas páginas temos o relato da “falência da máquina”, que desencadeia a falência de seu pensamento racional. O relato é entrecortado por outros assuntos, o que não impossibilita de juntar os fragmentos num fio narrativo:

Máquina considerado este corpo, Leonardo aquele engenho tão agudo quanto artífice sutilíssimo não compôs um autômato semovente à maneira de humano? Dia virá em que se ponham altares a um deus-máquina, - Deus, a máquina de uma só peça. Estas bestas qualquer coisa das máquinas de que falo: qual a finalidade destas arquiteturas tortas? Provocar-me pasmo, maravilha ou riso? [...] Mau sinal quando a cabeça pensa o que o dono não quer! [...] Lugar nenhum contém o peso de tudo, físico, mecânico, porque nenhuma variedade se poderia introduzir ali: contínuo desgaste até o colapso que desemprobaria o orbe sabe lá onde. [...] Calor e mosquitos ruminam meu pensamento [...] Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de ipê [...] a cabeça dorme num teorema comendo acabaxi, acordo a boca cheia de formigas [...] o pensamento se extravía na órbita dessa canícula cancelada por um câncer. (2004, pp.39-41)

Em outros momentos assim se refere o texto à máquina:

²⁰ Na epígrafe que inicia o livro há a indicação para o leitor de que o poeta não ministra “clareiras” (abertura de um espaço “vazio” no meio da floresta) para o entendimento: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau, que por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se. (2005, p.11)

Dias passam, nada acontece: a história não é palpável, se move por meio de máquinas [...] (2004, p.241)

Vício, forma mais violenta de estar vivo: bom senso e boa sensação, - incompatíveis! A máquina do mundo sofre mudas, o corpo seca. (2004, p.74)

No primeiro trecho a alusão novamente é ao texto, onde “nada acontece”, segundo o discurso freqüente de Cartesius; “Nada acontece” porque ali só haveria *escrita*, onde a história se move por meio de máquinas, isto é, a máquina da escrita. Mas estas mesmas máquinas da escrita entram em bancarrota pela erva que a personagem fuma, ou seu “vício”. Aqui, o elemento cultural (ou contracultural) introduzido é articulador do sentido da passagem do estado de máquina (onde há “bom senso”, razão) para as suas “mudas”, em que há uma “boa sensação”, isto é, sensações corporais. Figurativamente, portanto, se comparamos a metáfora da máquina com o concretismo e as vanguardas modernistas, e se esta máquina é figurada no livro de forma degradada, corroída, e se há uma dimensão metalingüística concorrendo com as mensagens do livro, observamos que os fatos indiciam que a máquina pensante, o concretismo, entra em colapso no “fumo” (a horizontalidade da escrita, os índices orais, a contracultura, o tropicalismo). O “bom senso” concretista como arquitetura textual daria lugar à “boa sensação” discursiva de seu texto.

A metáfora da máquina como “máquina mercante”, bem como a falência desta máquina, neste sentido, como motivo concorrente na espacialidade do texto, indica que, acostumados aos estamentos europeus e suas ordenações civilizatórias, o empreendimento estrangeiro, representado pelo racionalismo cartesiano, também entra em colapso nos trópicos. Junto com a abordagem, também a crítica de que o cartesianismo aplicado à arte não funciona, bem como não funciona o “cartesianismo político” (se assim podemos dizer). Não

funciona, pois que engendrado por uma autoritária visão de ordem e progresso incompatíveis com a liberdade poética representada pela “loucura” de Cartesius.

Estando e não estando livre do cartesianismo e todas as implicações políticas de seu maquinismo, Leminski, como nos leva a crer a indicação de Subirats, figura um sujeito que retoma incessantemente uma negação porque ainda está inscrito no que nega. É um sujeito intimamente ligado não só à reflexão das conseqüências da filosofia cartesiana nos trópicos tupiniquins, bem como estrategicamente posicionado no interior de uma ampla discussão sobre as dimensões estético-políticas do momento. Leminski, neste sentido, cria este sujeito de posse de toda uma máquina pensante – um arsenal de controle sobre seus meios técnicos, figurado por nada menos que a figura de Descartes/Cartesius –, que transita no espaço tenso entre a posse racionalista dos meios técnicos de sua arte e a decorrência contrária, que se impõe violentamente tanto no projeto de modernização quanto é crítico do discurso das vanguardas. Esta decorrência do projeto racionalista, imposto com violência pelos meios produtivos, considerando-se os estados sociais degradados, a ritualística estéril dos procedimentos de vanguarda, tanto quanto a cooptação da arte pelo mercado, nada mais é do que a constatação do irracionalismo do próprio processo, que exatamente pela violência do projeto e a ineficiência dos resultados se mostra contraditório em sua gênese. Segundo Eduardo Subirats:

A violência que a racionalidade artística e utópica das vanguardas históricas e o Movimento Moderno encerram, sob este aspecto da racionalização, de um reducionismo economicista e tecnocrático, e de uma integração coercitiva dos processos vitais autônomos às exigências da reprodução técnico-científica [...] Obviamente o aspecto negativo do irracional no fenômeno civilizatório e artístico do maquinismo está intimamente relacionado com o ponto de vista anterior da racionalidade e sua intrínseca violência cultural. (SUBIRATS, 1984, pp. 40-1)

Se a idéia da máquina aplicada ao poema ou ao objeto artístico pressupõe a conotação de idealidade, perfeição e pureza, sendo uma metafísica da ordem, o “impuro” nasce no livro na escuta dos novos meios de expressão, na percepção desta nova narratividade. Uma nova poética surgia sob o signo da figuração de um sujeito cindido entre o controle e a entrega, o capricho e o relaxo, o rigor formal e a contribuição da dinamicidade imprevista da língua. Diríamos que estes procedimentos literários que se distanciavam da concepção concretista, e que já nasciam durante a composição do *Catatau*, na verdade seriam opções estéticas cada vez mais fortes na trajetória poética de Leminski. O rigor concretista, desta forma, vai pouco a pouco se somando e dando espaço à contracultura, a música popular e a poesia da canção e às técnicas de editoração da publicidade. Retroagindo no tempo, com efeito, a crítica ao concretismo e o distanciamento do programa deste movimento, aparecendo textualmente no *Catatau*, demonstram que a discussão sobre o cartesianismo no livro não é gratuita, pois coloca a obra num espaço de transição em aberto.

A crítica costuma tratar a obra de Leminski separadamente do projeto de *Catatau*, como se o poeta tivesse escrito numa primeira fase “concretista” o *Catatau* e, depois, na relação com o discurso oral, com a publicidade, o *design*, o jornalismo, etc., tivesse mudado radicalmente seu modo de escrever, fazendo uma poesia de pensamento e de “sacadas”, com relativa preocupação formal e alto poder comunicativo com sua geração. Mas aqui discordamos desta posição, afirmando que entre o *Catatau* e o restante de sua obra há uma relação de origem, de lenta maturação e transformação, que registra em seu texto os índices literários que se fariam mais enfáticos em sua posteridade.

Só quando Leminski abandona a racionalidade técnica dos concretos, na dimensão em que a obra escapa a uma definição e se coloca em aberto quanto ao gênero ou pertencimento à linhagem, é que estaria dado, comparativamente, o passo definitivo para que Cartesius rumasse ao encontro da solução de seus enigmas. Literatura em aberto:

Artychewsky chega bêbado, nada fala. O fim é adiado e isto no aspecto geral da negatividade é um dado positivo, se considerarmos o que estaria por vir na poesia brasileira. Carente de respostas finais a própria experiência indicaria o trajeto.

Estes motes antagônicos e, no entanto associativos, são tensões que se aprofundaram no decorrer das transformações poéticas, indicando a relação sempre tensa que o poeta manteve com a herança modernista e as vanguardas concretistas, precisamente problematizadas no *Catatau* nas figurações do cartesianismo.

4.1.3. Fragmentação e unidade

A terceira tensão escolhida está assentada no choque entre uma concepção essencialista do signo literário, ainda presente em certa porção da obra, e uma estética do fragmento, marcada pela dispersão e pelo movimento e pela concepção de unidade fraturada. É uma tensão, mais uma vez, entre a instância retórica do texto e certos elementos da ordem do discurso. Como veremos, na arte moderna, a estética da fragmentariedade foi uma maneira de manifestar uma subjetividade intransitiva. O jogo entre as duas dimensões, essencialismo e fragmentariedade, repõe a problemática da unidade como elemento que reuniria a dispersão do sujeito. Neste sentido, podemos notar Cartesius confuso entre linguagens, buscando uma “reunião” conclusiva de conceitos e fins, enquanto passa toda a narrativa clamando pelo esclarecimento de sua condição. Por outro lado, a estética da fragmentariedade impede o sujeito de perpetuar esta busca, tanto quanto retrai a visualidade do sujeito cindido entre vozes, pois na ante-sala do absoluto o círculo se abre e deixa vazar o movimento, intensificado pelos cortes do texto.

Esta concepção absoluta da arte e do trabalho do artista, herdeira do romantismo, decorre de um processo progressivo de marginalização da arte desde a instalação de uma

sociedade industrializada e urbanizada a partir do século XIX. Como sabemos, o romantismo possui uma visão de mundo transcendentalizada e totalizante, o desejo era de rompimento com a vida corrente de um cotidiano destruído, senão definitivamente comprometido pelo utilitarismo produtivo, característico da moral burguesa. Noutra pólo, a arte buscava sua sacralização, desdenhando o útil pela liberdade da forma pura, da fantasia desmedida e do experimentalismo narcísico. Considerando a vida uma traição, este impulso inicial em relação ao signo autônomo colocava na arte o papel utópico de redenção pela via da evasão, quando não uma confiança nos meios expressivos que purificariam a materialidade da arte à medida que o resultado tivesse mais que um valor de pensamento, mas sim uma sensação do todo, transcendental, como um valor religioso (religião: re-ligare) que tornaria a reunir o sujeito disperso pelo presente degradado. Na passagem para a modernidade, esta visão religiosa é substituída pelo ideal vazio, sendo abarcado pela mística metalingüística que imagina como ápice do valor estético o apagamento do conceito na transcendentalidade pura dos signos. Como resquício romântico, a vanguarda modernista iria tomar esta peculiaridade do objeto artístico, sua essencialidade, como parte de uma estratégia de crítica da cultura. Leminski, de início, abarca esta via por intermédio dos concretos que, como já sabemos, “pregavam” uma literatura construtivista, cartesiana e essencializada. Segundo Merquior:

Com o advento da crítica dita estruturalista, o olvido da dimensão mimético-referencial tornou-se obrigatório. Depois que R. Jákobson definiu a função poética da linguagem (“o visar da mensagem como tal”, o “acento posto na mensagem por ela própria”), numerosos críticos na moda se entregaram a uma verdadeira fetichização do acento na mensagem em si. Assiste-se o triunfo da insinuação de que a essência do poético – a literariedade da literatura – não é senão *metalinguagem*. (MERQUIOR, 1974, p.118)

Este transcendentalismo da arte, entretanto, teria seu efeito atenuado pela própria característica de transição da obra, pois a idéia da substancialidade do signo, conduzida pelo

rigor/labor cartesiano do controle, implicaria numa redução muito acentuada no número de formas e jogos de sentido, o que a proliferação errática de vozes e registros em um texto como *Catatau* não permite. O mesmo sujeito que essencializa o signo, neste sentido, anuncia:

Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses. Fazemos uma hipótese, por exemplo, este livro. Eu não estou ouvindo música, é outra coisa que está acontecendo. Signos evidentes por si mesmos, por incrível que cresça e apareça, multiplicai-vos! (2004, p.74)

Os “signos evidentes por si mesmos” se multiplicam, na alusão da impossibilidade naquele tempo de manter o ideal construtivista dos anos anteriores. A multiplicação dos signos no *Catatau*, entre o jogo de controle e acaso, conduz a concepção essencialista para uma hipótese, cada vez mais remota diante da experiência textual.

Este movimento rumo à completude estaria a reunir a dispersão do sujeito, mas num ambiente infável, estranho, em que uma consciência uma só seria possível na imaterialidade, como se ela tivesse que deixar de existir para se fazer por inteiro. Se a idéia essencialista do signo coloca em jogo o estatuto da arte (a Grande Arte) e o trabalho do artista é visto como exceção, também compreendemos um outro movimento que anima o texto: a dispersão deste sujeito nas impurezas do texto, a partir da própria fragmentação. Este sujeito, disperso, nunca apreendido em sua totalidade, no entanto visualizado através de impressões (ou percepções) gerais, é um índice de sentido de um texto em que a própria noção de sujeito e de autoria é questionado, colaborando com a estética tangencial em que se posiciona. A fragmentação, neste sentido, questiona a noção de totalidade não só do signo, mas de acabamento da obra, já que os elementos da leitura estão em ruína.

Cabe observar, entretanto, como sugere Merquior, que no desenvolvimento da história da arte no século XX, a fragmentação desempenhou um papel totalizante. Explica-se: enquanto fragmento da realidade em muitas obras, o recorte metonímico pretendia representar

a totalidade, como uma exemplaridade transcendente que fosse mobilidade em sua profundidade última pelo simples toque do que estaria representando Grande Arte²¹.

Já a fragmentariedade do *Catatau* está para a inexistência de um todo a ser completado, na medida em que apresenta fragmentos temporal e espacialmente embaralhados sem a pretensão de completude. Não há uma síntese dialética no jogo lacunar de contrastes e o mais importante é que, na estética inconclusa e na potencialização das tensões, Leminski experimenta procedimentos literários que se tornariam mais ou menos enfáticos em sua trajetória posterior. Como observamos no capítulo anterior, os campos discursivos podem ser agrupados e destacados pelas semelhanças estilísticas e temáticas. Desta forma, podemos entrever um *continuum* na junção dos fragmentos, como blocos semânticos de constituições estéticas e ideológicas em continuidade, que justapostas indicam a posição do sujeito. Porém este *continuum* temático não significa que as questões políticas e estéticas presentes em cada campo semântico estejam resolvidas e ultrapassem os conflitos numa síntese analiticamente conclusiva, embora demarquem cada um deles em separado uma negatividade radical. Pelo contrário, os campos temáticos que surgem na aproximação semântica dos fragmentos apenas delimitam o grau de tensão e inacabamento da proposta do texto.

Tanto o purismo lingüístico que aposta na essência do literário, quanto a fragmentariedade propõem, entretanto, a existência de um sujeito também em aberto, sem a síntese conclusiva que delimitaria uma personalidade, identidade ou posição marcadamente estanque diante das questões éticas, estéticas e políticas. Ao contrário deste fechamento, o sujeito oscila entre uma subjetividade cartesiana e uma irracional, esteticamente, entre a tradição das vanguardas e um porvir e, politicamente, entre um discurso metalingüístico

²¹ Em *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura* (MERQUIOR, 1974) José Guilherme Merquior explica a fragmentação da arte moderna como herdeira de uma razão metafísica e romântica, de suporte transcendental, e que na transição para o modernismo se explica pela “supervalorização da sensação de imediatez”, dada pela fruição da estética do fragmento. Seria o fragmento, neste sentido, um caminho para a relação fenomenológica abarcar o todo, no romantismo como nostalgia “religiosa” e no modernismo como transcendência vazia, refugiada na mística metalingüística da expressão pura. Em todo caso, da leitura do fragmento na metafísica modernista pretendia extrair uma totalidade significativa, como síntese das tensões colocadas em jogo.

autotélico e, ao mesmo tempo, tematicamente indicador do tempo histórico vivido pelo poeta. Desta forma, ora o sujeito se posiciona, ora silencia. Na especificidade de sua condição histórica, entre voz e silêncio, o poeta gestualiza uma sociedade calada, atormentada e perseguida.

Mas é justamente este jogo entre fragmentação e unidade, entre a aparição e a “ausência”, o que nutre e caracteriza o sujeito no *Catatau*, pois como é feito de linguagem e apreensão, seu movimento acompanhará o movimento do texto, entre fragmentariedade e semantização. No tocante à questão, vale a pena destacar a análise da construção do texto do *Catatau* realizada por Rômulo Salvino:

Nesse cipoal, o leitor deve renunciar à busca de relações causais ou subordinativas entre os signos. É por meio, principalmente, da intersecção e do choque entre os elementos do texto que se pode ir construindo um “contexto” de leitura ou, por outro lado, o que se poderia chamar de isotopia semântica, isto é, a possibilidade de uma leitura uniforme. Convém observar aqui que “leitura uniforme” não quer dizer procura de um sentido único, mas a determinação de uma coerência semântica entre os fragmentos textuais, de tal modo que haja uma espécie de “harmonia” entre as associações possíveis despertadas pelo texto. No caso do *Catatau*, complexo de signos instáveis e muitas vezes contraditórios (como os monges, que podem ter vários significados dentro da história), é possível construir abduktivamente uma série de isotopias que, na verdade, lutam o tempo todo contra um sentido único da leitura [...] (SALVINO, 2000, p.105)

O sujeito textual do *Catatau* se reforça nas isotopias, e se desfaz na fragmentação. Enquanto unidade se essencializa, se “reúne” e se posiciona; enquanto fragmento sua voz perde o sentido, também nada compreende. Se há possibilidade de ler sua presença, é somente porque o texto deve se movimentar na leitura e ganhar configurações mais plausíveis, num esforço de sentido permanentemente em ruína. Se sua presença é desmarcada, é porque no plano estático da escrita a fragmentação ganha o primeiro plano de observação. Enquanto unidade o sujeito é uma ficção de si mesmo, na fragmentação não é sujeito, mas texto, sua

subjetividade se perde na matéria do mundo. Entre unidade e fragmentação, o que essencializa este sujeito é seu movimento e a fruição do fluxo.

4.2. Ética, estética e política no *Catatau*

Oscilando entre sua soberania e sua retração, a construção da subjetividade no *Catatau* possui, desta forma, profundas implicações estético-políticas, considerando o momento literário do livro. Tenso entre movimentos de forças antagônicas, adiando a decisão por intermédio de um aprofundamento irresoluto nas tensões, devemos a partir de agora compreender como estão relacionadas as dimensões ética, política e estética da obra, tendo como focos, respectivamente, a observação do sujeito representado por Leminski e a subjetividade ali criada, a relação intrínseca deste sujeito com a consciência histórica do contexto do livro e a contribuição dada pela obra ao futuro da poesia brasileira contemporânea.

Desta forma, pretende-se entender que a interrogação que Cartesius realiza sobre o lugar da poesia também é uma interrogação sobre o destino do modernismo e do projeto de modernização, sobre a racionalidade técnica do processo produtivo e da arte e sobre o futuro de uma poesia cada vez mais impotente ante o trânsito comunicativo global. O caráter agônico da obra, a atmosfera ao mesmo tempo irônica e ansiosa indica um mal-estar vivido não só pelo sujeito que emana do texto, mas configurando um sujeito social preso entre a tradição e o desconhecido. Tradição que, no Brasil de Leminski, estava representado pela adesão ao sistema e ao regime político autoritário, ou pela busca de saídas imprecisas nem sempre confortáveis e que traziam o risco - a palavra é exata -, o risco poético e político do deslize ou da fatalidade. Ou seja, poeticamente, o risco estaria em continuar a repetir o ritual já estéril de um modernismo agônico; politicamente, ao não seguir a “tradição”, o risco estaria (quanto à

esfera individual) na censura, na perseguição política, nos desaparecimentos ou exílios, e (quanto à esfera pública) no retrocesso autoritário de uma sociedade inter-calada por uma seqüência de regimes autoritários.

Não se trata, porém, de descobrir o significado da obra nem a identidade do sujeito, entendendo por este conceito uma unidade cartesiana de sentido. Mas sim devemos perguntar como a obra funciona, de que forma a noção de sujeito é desconstruída, que conexões entre signos sociais e imateriais produzem intensidades representativas, quais as multiplicidades de sentido a obra introduz, quês fluxos literários apreende? Pois o que está em jogo é a trama de signos que a obra atravessa e é atravessada, os sistemas de escape que surgem na obra contra um sistema criticado. Assim, buscando na obra, não a transcendência de sentido, mas as virtualidades da escrita. Seria importante apreender na obra dados sensíveis que formam uma política do possível, não da representação, uma política de um sujeito em criação, não um ícone de época, mas uma subjetividade textual que produz um pensamento que procura revelar para o sujeito algumas vias de acesso, orientação de práticas, experiências e realizações.

As tensões do sujeito, neste sentido, partem do princípio de que a produção subjetiva do *Catatau* não trabalha com a noção de sujeito cartesiano, um sujeito com unidade ideológica, aglutinado em torno de suas intencionalidades valorativas. O tormento vivido por Cartesius passa necessariamente pela impossibilidade de manter uno este “eu”, além de sua existência ficcional, fora e dentro dos livros. Em todo o texto, a personagem é atravessada por vozes, pensamentos, frases, sem que consiga parar o fluxo de informação. É um estado de vigília constante, em que a linguagem do mundo invade sua mente e sua poética, o que faz com que pensemos que na construção do sujeito do *Catatau* está o *outro*, as vozes do mundo, os dados da realidade mediada pela realidade textual. Não é a representação da voz de um indivíduo, mas a voz do mundo que lhe atravessa a boca. Como diz Cartesius: “[...] furo na

cabeça por onde babel entra”. (2004, p.78). É exatamente este sujeito unitário, internamente consensual, que está sendo colocado em questão no livro.

A origem da imagem deste sujeito uno, harmônico, passa pelas fundações greco-romanas e judaico-cristãs de nossa cultura. Como sabemos, no clássico está o equilíbrio, a unidade de conceito, e é onde prolifera a noção de um indivíduo centrado em sua progressiva temperança em relação a si e à sociedade. Para a cultura cristã, o uno é “Deus” e a divisão seria marcada pela profanação da queda: o homem, como imagem e semelhança de deus seria, sacramento, uno, na medida em que se purifica e tem fé. A cisão, pelo contrário, é diabólica. Lúcifer diz: “eu sou muitos”. No *Catatau*: “Como já dizia Lúcifer: não!” (LEMINSKI, 2004, p.65).

Esta noção atravessa o ocidente e, segundo a história da filosofia, é reforçada pela criação do sujeito cartesiano, bem como pela concepção enciclopédica, racionalista e diretiva dos iluministas. Reforçada pelo advento da psicanálise, cria-se culturalmente uma noção de subjetividade una, rumo necessariamente a uma estabilidade, como um paradigma de um homem eurocêntrico: branco, adulto, civilizado, europeu, racional. Junto com estas noções, como sabemos, todo um modo de produzir a vida material e espiritual, fazendo com que a identidade deste sujeito histórico estivesse estreitamente relacionada, embora não determinada, por este sistema produtivo.

A produção subjetiva no *Catatau*, diferentemente da subjetividade circunscrita no sistema produtivo da sociedade, toma a consciência deste indivíduo representado através da observação da consciência coletiva, e interliga a representação do sujeito por uma rede de fluxos lingüísticos que detonam internamente a coerência deste sujeito, fazendo com que seja possível compreender os centros vitais das transformações vividas política e poeticamente por Leminski. Isto porque este sujeito cartesiano é justamente aquele em crise nas artes, na medida em que se esgota um projeto de vanguarda racionalista, de extremo controle dos

instrumentos da linguagem. A constatação do agravamento das crises sociais - desencadeando soluções ora autoritárias, ora sorrateiramente persuasivas - também coloca em xeque este sujeito, já que seu projeto de controle tecnocrático dos meios de produção humana, com o tempo, somente mostrou o caráter predatório e excludente do sistema.

Enquanto sujeito coletivo, Cartesius não é o *espelho* destas tensões sociais, nem representa *emblematicamente* tais conflitos, mas responde criativamente às tensões apresentadas; não mostra uma localização exata de sua posição quanto aos atores sociais, mas constrói um *campo* de atuação em que podemos encontrar tal sujeito, apanhando o inesperado de suas ações.

Uma subjetividade assim pensada a partir da multiplicidade, põe em jogo as relações subjetivas com o mundo antes de definir-se em síntese, pois as palavras e as coisas impostas às regras subjetivas limitam-se ao jogo interpretativo da subjetividade, não sendo entregues a uma transcendente singularidade. Não sendo um indivíduo a representação do sujeito, mas sim o sujeito compreendido a partir de suas relações subjetivas, e estando o enfoque da subjetividade não em seu conceito transcendente, mas nas relações que a atravessam, poderíamos pensar que a identidade deste sujeito não cartesiano muda à medida que mudam as relações que o compõem. Irredutível a uma generalidade, tal conceito de subjetividade, tomado em seu momento de diálogo com as transformações históricas, indica que Leminski estaria se deslocando em relação às posições conhecidas deste sujeito que desfere constantemente sua negatividade; com efeito, não estamos nem diante de um sujeito de esquerda, com seu discurso engajado e razoavelmente previsível, tampouco estamos diante de um sujeito sem alteridade, mediado pelos próprios conflitos, sem relação com o mundo. Seria um sujeito poético que estaria apto, neste sentido, a dialogar com mais proximidade com os sujeitos representados na literatura que estavam surgindo a partir das transformações da literatura a partir do anos 70 do século XX.

Félix Guattari, enquanto crítico de uma noção de sujeito cartesiana, propõe uma noção de subjetividade - não cartesiana, mas desterritorializada - que consideramos adequada à tradução do sujeito no *Catatau*:

[a subjetividade é] o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p.19)

É uma subjetividade não representativa de um interno psicológico, mas fabricada pelo mundo, pelas relações que o indivíduo mantém com a multiplicidade. Deste tipo de produção subjetiva Guattari destaca uma poética, que emana das relações desterritorializadas que o sujeito mantém com a coletividade:

Na poesia, a subjetividade criadora, para se destacar, se autonomizar, se finalizar, apossar-se-á, de preferência:

- 1) do lado sonoro da palavra, de seu aspecto musical;
- 2) de suas significações materiais com suas nuances e variantes;
- 3) de seus aspectos de ligação verbal;
- 4) de seus aspectos entonativos emocionais e volitivos;
- 5) do sentimento da atividade verbal do engendramento ativo de um som significante que comporta elementos motores de articulação, de gesto, de mímica, sentimento de um movimento no qual são arrastados o organismo inteiro, a atividade e a alma da palavra em sua unidade concreta. (GUATTARI, 2000, p.26)

Considerando esta noção de produção subjetiva e a textualidade do *Catatau*, e, assim, tomando o texto como emergência criativa de sentidos, não como depositário de justaposições, vemos Cartesius pelo que, em sua pré-constituição, escapa da identidade para a diferença, sendo auto-referencial – Guattari fala em *autopoiésis* -, mas em contato com outros discursos, registros e níveis de fala que, em suas instâncias, compõem-se, ao compor uma subjetividade. Para Cartesius o mundo é feito de apreensões subjetivas, o que se passa com todos nós. Mas no livro há a radicalização deste processo, até o ponto que não se sabe a

fronteira entre o real e o narrado. Desta forma, o acesso à realidade, sempre subjetiva ela mesma, se dá pelo investimento em igual radicalidade na plasticidade da linguagem, como se a palavra inaugurasse o mundo. Nesta linguagem do *Catatau*, portanto, de onde emana um sujeito sem território fixo, encontramos enunciados que não têm como função primeira uma explicação realista, tampouco racional, mas que promovem uma cadeia de associações e significações disjuntivas que propõem figurações sociais e de identidade, gestualizando traços da comunidade a partir de alusões fragmentárias entre o sentido e a plasticidade, isto é, imaginando um sujeito aberto à plasticidade de seu futuro, e não enredado pela tradição de sentido que o prende ao passado. Esse novo sujeito, entre as ruínas, vai surgindo sem muito rosto, posição ou ideologia, mas aceitando a cisão que o constitui e se manifesta como linguagem.

Esta idéia de subjetividade, que agencia discursos no processo paródico, como dissemos nos capítulos anteriores, está próxima da noção de agenciamento dada por Deleuze, no tocante à definição de sujeito como consequência da quebra da noção cartesiana ou metafísica. Não um sujeito causal, fruto de um condicionamento inelutável, mas um sujeito atravessado pelo mundo, que se torna fluxo de tensões que constituem sua subjetividade a partir de grandes marcas de um contexto histórico, mas principalmente em cada mínima porção material ou imaterial do mundo. Não estamos diante, portanto, de um sujeito que se explica por uma época, mas que comporta esta época junto com os diversos fluxos que o atravessam, de modo que da totalidade provisória daquilo que o constitui surja um processo de singularização em que sua subjetividade vai se destacando dos territórios marcados pela coletividade:

A unidade real mínima não é a palavra, a idéia ou o conceito; nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, principalmente porque eles não

se referem aos sujeitos como sujeitos do enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito mas qualquer coisa que se passa, pelo menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. Os nomes próprios não são nomes de pessoas, mas de povos e tribos, de faunas e de floras, de operações militares e tufões, de coletivos, de sociedades anônimas e escritórios de produção. O autor é um sujeito da enunciação mas não o escritor, que não é um autor. O escritor inventa os agenciamentos a partir de agenciamentos que se inventaram, ele faz passar uma multiplicidade na outra. O agenciamento é o co-funcionamento, é a "simpatia", a simbiose. (DELEUZE, 1996, p.65)

Por isso o *mundo* se faz presente no *Catatau* não só em seus condicionamentos políticos, nos procedimentos estéticos que denunciam os limites de perspectiva impostos pela arte e pela técnica do momento do livro, mas se faz presente nos mínimos traços, nos aspectos entonativos, emocionais, bem como nos diversos âmbitos discursivos que se remetem a um número muito variado de situações e pensamentos sociais.

Enquanto Cartesius parodia o tom filosófico de Descartes, também em sua fala um louco se emancipa e denuncia a falácia do pensamento racional. Agenciando tudo, dicções poéticas invadem o texto, marcando o diálogo implícito ou explícito com outras vozes textuais; registros da fala das ruas são somados à erudição livresca. A linguagem vai criando articuladores de sentido que dialogam com questões importantes da contemporaneidade. Tais articuladores desempenham um papel importante e geram a constatação da presença de fluxos vitais da contemporaneidade, implícitos na consciência do texto. Puxando os fios da história, entrevemos nos agenciamentos as cisões estruturais características de obras em que o conflito ganha o primeiro plano. Desta forma, podemos nos deter, agora, no estudo da relação da produção subjetiva no *Catatau* com os aspectos políticos locais e globais da obra.

Seria importante entender, com RANCIÈRE (1995), que não só a literatura, mas o próprio ato de escrita, bem como a forma de sua presença numa comunidade já é ato político. A estética do silêncio de Leminski, como forma eloqüente de se distanciar de qualquer

focalização, estabelece uma forma de presença que pressupõe em sua constituição a aceitação dos fluxos informacionais de seu tempo, sendo um pólo de atração de vozes diversas que ferem a expectativa de unidade discursiva de uma comunidade ávida por coerência e coesão. É escrita que se nega à leitura, que se furta a comunicação, mas que também acende sua presença tornando possível a existência de uma voz que comporta tal comunidade em seus mínimos traços. Poderíamos concordar com Jacques Rancière, quando diz que:

[...] o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível [...] [a escrita] é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade [...] é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições (RANCIÈRE, 1995, pp.7-8)

A notação nos leva a pensar que na divisão da posição dos corpos o sujeito no *Catatau* desmarca seu lugar. As condições de seu discurso o isolam porque diante da constituição estética da comunidade sua voz é “incompreensível”, e o que não se compreende no interior de um universo utilitário, no interior da máquina social irreversível, o que não se compreende não se valida, pois não faz parte do movimento projetivo e controlado da violência imposta pela noção de progresso. Retirando-se do diálogo, há o questionamento do próprio estatuto do discurso enquanto discurso correspondente à comunidade. Se Platão expulsa os poetas na República politicamente controlada, no *Catatau* o poeta mesmo se expulsa. Se o exílio era o destino dos discursos/indivíduos/sujeitos, cuja comunicação direta com público e com as forças autoritárias estabelecia claros atritos ideológicos, no *Catatau* temos um sujeito que se auto-exila, que promove o próprio exílio no ato de recusa, isto é, um exílio em sua própria textualidade. Desde Platão, a separação entre uma escrita da verdade e a escrita da arte impôs às ficções a ocupação do espaço social da mentira, da irrealdade, segundo a comunidade que a observa. Segundo ainda Rancière:

O que se opõe à mimese, com efeito, não é, como gostariam alguns, o puro jogo ou o puro mistério de uma linguagem que se retorça sobre si mesma, encantando-se com seus poderes emancipados e afundando-se em suas trevas interiores, no puro ser de uma palavra que não "fala" mais. É o confronto entre, de um lado, o ato singular de escrever e a palavra livre do jogo mimético com, de outro lado, as múltiplas formas do grande mito da "verdadeira escrita" (RANCÈRE, 1995, p.14)

Assim, Intensificando o caráter ficcional e ativando ao extremo o artificialismo da arte, o *Catatau* joga dados com a “verdadeira escrita”, pois assim o grau de descontrole do texto acende “a palavra livre do jogo mimético”. Mas é justamente este gesto o responsável por instaurar entre o texto e sua recepção a trama de verdades e simulações com muito mais intensidade, e que se transformam em textualidades amplas, desestabilizando a identidade dos pólos excludentes da verdade e do simulacro. Sendo ficção e autorizando-se socialmente como ficção (como pode ser visto no discurso da metalinguagem) a forma de presença de sua escrita - fragmentária, ainda que referencial – instaura a recusa e a ambivalência em suas trevas, enquanto realiza a mimese desviante dos gestos da comunidade.

Mas a leitura de um contexto político deve ser matizada pela singularidade da situação política da escrita de Leminski, ou seja, a de uma escrita gestualizada no interior de um ambiente autoritário nacional, que modifica incessantemente, senão de forma permanente, as relações de produção, circulação e recepção da obra.

Sendo política, na especificidade da condição de Leminski, notamos que a retração do sujeito na ordem do discurso, bem como o questionamento construtivo desta subjetividade coletiva, tem como uma de suas origens a violência do processo político local. Seu gesto, portanto, como gesto estético-político repõe o problema do sujeito e sua representação no âmbito do problema da interdição da voz. Nesse sentido, Rancière defende que: “A poética é, logo de saída, política. Ela o é pela conjunção entre certo tipo de personagem que se deve ou

não se deve imitar e certa posição da enunciação que convém ou não convém àquilo que deve ser o tom da cidade.” (RANCIÈRE, 1995, p.107). Isto afeta como o sujeito poeta se relaciona com o sujeito do poema, considerando como um se entranha no outro. O político, para Rancière, se aloja na modernidade justamente no não-representativo, associando subjetividade política com a gestualização coletiva. Compreende-se, pois, que Leminski no *Catatau* se propôs a investir no vazio de uma literatura não representativa e que não se deixou prender por qualquer controle político ou filosófico; esta textualidade seria uma experiência política do sensível, pois se confronta com uma ordenação sensível do político da qual deve se desviar, o que faz retraçando a linha da passagem que separa e reúne as palavras e as coisas. Como não há poética pura, o gesto da escrita, sendo um gesto que coloca em tensão o estatuto do poema com a verdade, também é um gesto em tensão com as leis que regem o tom e a gestualização de uma comunidade. O político, neste sentido compreendido, estaria no insignificante, no não-representado, pois aí está uma subversão da representação comunitária, um vaguear entre territórios. A poética, então, estaria no desvio das expectativas políticas, na subtração do dever de representação e a verdade do poema na dissimulação interna do sujeito. Neste sentido, a forma de representação difícil do *Catatau* pode ser considerada uma política ou poética da recusa, em que o poeta projeta subtrair nas expectativas da leitura aquilo que funcionaria no texto como reconhecimento para a comunidade. O lugar do sujeito no *Catatau*, neste sentido, é o lugar nenhum, o *nowhere* de que fala Deleuze²², no horizonte em que a utopia deste sujeito é seu plano imanente de realização, ou seja, no caso do *Catatau*, a utopia deste sujeito, sua gestualização política, é o texto presente como experiência de futuro, o imanente como impulso produtivo.

Não só a presença da obra em sua dimensão política deve ser considerada, como também os registros textuais que fazem referência à comunidade histórica que efetivamente

²² Ou ainda, considerando o universo cultural de Leminski, o “Nowhere man” de que falam Os Beatles em *Rubber Soul* (1965)

recebia a obra. A fala é fragmentada, mas os referencias ali estão: o regime de exceção de direitos, as cisões do seu presente, as questões cruciais de um tempo de impasses estão colocadas e a tensão e a violência de um processo “civilizatório”. Se o tom violento da “cidade” passa pelos laivos sonoros, pela estrutura do texto, pelas vias de acesso de leitura, pelas dicções sociais em jogo, este tom também se faz na semantização, porém o trabalho de leitura exige uma outra textualidade produtiva que reorganiza o texto segundo a formação de isotopias ou agenciamentos semânticos que irão sempre jogar com a própria dissolução de sentido, isto é, estabelecer um jogo de presença e ausência, discurso e contra-discurso, contensão e estilhaçamento.

Em vários momentos, neste sentido, o poeta, sempre explorando a ambigüidade histórica e a polissemia do signo, faz alusão à situação política vigente durante o período de escrita da obra. As indicações se referem ao golpe de estado de 1964 e tematizam a liberdade, como nos exemplos:

País e povo sofrem o golpe rude da prosperidade súbita. A decifração do estrusco. A dissipação das dúvidas [...] (2004, p.135)

[...] Atira e retira o tiro? Atra versa, monge com a mão na manga! Desenvalisa os ismos sítios. Essa eu não engulo! Gulp! Engole o golpe, duplo! Englupo!(2004, p.178)

Nestes trechos o poeta, através de Cartesius, mistura duas situações políticas vividas pelo país. Primeiramente, fala em “golpe rude”, evidentemente aludindo ao golpe militar; num segundo momento fala em “prosperidade súbita”, aludindo ao “milagre econômico” vivido pelo país durante o regime militar. “Milagre”, com todas as aspas, porque na verdade durante o regime militar a expansão econômica e o discurso megalomaníaco dos militares seria compreendido mais tarde como um falso desenvolvimento, já que a expansão econômica e material foi baseada em vultuosos empréstimos que endividariam o país durante

muitos anos. “Milagre”, também porque a propaganda da expansão brasileira, acompanhado de uma elaboração ufanista e nacionalista por setores conservadores da sociedade, na verdade mascarava a falta de liberdade, as dificuldades financeiras e políticas do país, além do agravamento das crises sociais.

No segundo exemplo aparece o caráter sorrateiro do texto, metaforizado pela ação de atirar “com a mão na manga”, isto é, escondendo a mão, o que quer dizer que o discurso é tratado como uma ação clandestina. Ainda, em certo momento do texto pergunta: “Até quando vai durar o eco deste golpe? Este aparelho o mede?” (2004, p.18).

Noutros trechos do livro o poeta alude ao “regime”, que na voz de Cartesius pode significar o regime do texto, sua lógica de composição, mas que metaforicamente aborda o regime de repressão política:

Vim até aqui atrás de uma idéia, devolvendo o desenvolvimento de um lapso, debaixo de um regime de amargar, entre dois intervalos, contra um óbice, a favor de uma facilidade [...] (2004, p.96)

[...] debaixo de um regime de amargar [...]

Noutros momentos, verificamos a recorrência do tema da censura e do silêncio, impostos aos discursos sociais contrários ao Estado “desconjuntado” vigente, que era patrocinado pelos “ministros da obediência e seus mandatos imperscrutáveis”, um Estado que “tampava a boca de muita gente boa”. Os “mandatos imperscrutáveis” aludem à situação não democrática do país, bem como à incapacidade de acompanhamento da situação política pela sociedade e pela imprensa, pois neste período era um país em que “tudo é segredo de estado”. Para Cartesius: “Ainda há patifes em Brasília”(2004, p.157), ficando a impressão, pelas referências à situação de época, que Brasília não só significa a origem latina da palavra Brasil, como também a capital político-administrativa de um Estado autoritário que exigia “silêncio”. Vejamos os exemplos:

reduzâmo-lo ao silêncio que se faz mister na atual desconjunção: aprendemos o emprego exato desse som com o povo vizinho que o utiliza o tempo todo para caracterizar adequadamente outra classe de fenômenos, a cujos méritos não temos assédio(2004, p.147)

[...] tudo em muita puridade que aqui quase tudo é segredo de estado” (2004, p.156)

Para que serve tanta hipocrisia? Tapar a boca de muita gente boa (2004, p.148)

[...] Quase que falar a portas fechadas, pensar de boca emparedada (2004. p.140)

[...] o segredo era lugar comum, quase proverbial, lugarejo comuneiro, , tão repetido e repensado que era verdade que a verdade era ele, ou era a mentira duvidando da certeza! Acaso por eixo e exemplo por sinal: a providência ministra sustento para os ministros da obediência de seus mandatos imperscrutáveis, vive desobrigado de molestos seres e pareceres! Primeiro, - os meus na minha, por que é que vou entrar na tua quando já estou com tudo o que vai ter?” (2004, p.54)

Em decorrência do golpe de 64, como se sabe, a tortura se tornou uma prática recorrente do aparelho militar. Centenas de pessoas foram torturadas ou desapareceram, a mando das “instituições do desaparecício”, neologismo que carrega a indicação de desaparecimento e homicídio. Tornou-se comum no Brasil, como referência às torturas, a expressão “nos porões da ditadura”, “onde tudo é segredo de estado” e onde “um secretário mandou fazer psiu de dentro da moita”. São porões que o poeta explora em “pelos poros, procurando um porão para passar”, expressão ainda que explore “poros” e “porão” como estratégia de aproximação semântica entre o torturado e o lugar da tortura. Na “ópera automática”, patrocinada pelo “estado-tampão”, o sujeito parece só poder responder, negativamente ou afirmativamente, por “sons e ademanos”:

Réis coaxam na caixa, um punhado, um punhal bem puxado, um murro acompanhado de gestos de esparsão, tudo em muita puridade que aqui

quase tudo é segredo de estado, segredou-se um secretário fazendo psiu de dentro da moita (2004, p.203)

[...] o desinistro leva tempo sastrando, estruturas se desincrustrando, alterações se alternando, relações se referindo religiosamente: as instituições do desaparecício pedem paisagem. (2004, p.52)

Falo como se tivesse uma faca no pescoço (2004, p.108)

A verdade vem saindo mais ampla que convinha. Tudo já era passado, não sei se me afobo. A todo preocupado, o seu cuidado: tortura, torturado (2004, p.111)

Atravessa trâmites trigêmeos, ópera automatária. Pelos poros, procurando um porão para passar, e pelo muito que lhe perguntam respondeu que sim afirmativamente, dando a entender por sons e ademanos que tal ato praticara e por mais não dizer foi-lhe pergun tado e quantas vezes ele respondeu também por sons e ademanos que não sabia dizer ao certo quantas vezes tal ato praticara pois com palavras e ademanos respondera que sim afirmativamente e disse sim e não negou negativamente mas declarou ter ato praticado e não sabia quantas vezes e respondeu sim positivamente e assim o entendemos todos pelo muito claro de seus sons e ademanos. Qual o modo mais simples para fazer o impossível. Um tempão, um estado-tampão! (2004, p.174)

Tenazes, alicates, torquesas e outros aperechos mecânicos, calham como luva para arrancar a verdade da alma através da dor do corpo, a prisão do ventre, o aperto de mão, a chave de braço, o estrangulamento. Causar espécie não faz meu gênero. Gostoso – agulha no nó deste nervo exposto. Se exagero, corrijam-me os corretores e serei tão justo quanto o corte de seus coletes. Um precipício virá nos salvar [...] (2004, p.244)

Outras referências abordam a temática do exílio político, fato ocorrido com uma série de personalidades consideradas subversivas, como podemos ver no exemplo:

Em tempos incertos, iam por vários rumos ... Que se melem e melequem-se (2004, p.180)

Considerando a citação, notamos que há um *continuum* se consideramos a justaposição dos fragmentos, formando blocos semânticos de composição com certa aproximação (não unidade) estética e ideológica. A leitura destes blocos indicaria algumas características do

sujeito, como determinadas propensões estéticas, críticas, posturas ideológicas. Como vimos no capítulo 3, estes agenciamentos semânticos delimitam o gesto do poeta frente às questões de seu presente. Porém neste *continuum* temático não significa que as questões políticas e estéticas, propriamente ditas, estejam solucionadas numa síntese conclusiva ou dialética. Pelo contrário, os agenciamentos semânticos evidenciados na junção dos fragmentos apenas delimitam o grau de tensão e inacabamento dos pensamentos e propostas do texto.

A fragmentação em que se encontram estes trechos, enquanto formam uma possível continuidade inteligível, coloca o sujeito numa relação estreita com a coletividade. Não estando em lugar nenhum e em todos ao mesmo tempo, consegue ter e não ter a comunidade, gestualizando parodicamente suas formas, tradições, estruturas de linguagem, valores. Estrategicamente, é um sujeito elidido, com uma completude ideológica em aberto, inacabada, porém podendo ser aglutinada numa espacialidade adversa, que se reconfigura constantemente. Na potencialização destas tensões e no inacabamento das idéias, Leminski apontaria para o futuro de sua poética.

Parece-nos necessário, neste sentido, no ponto em que se encontra a argumentação, recorrer à contribuição do estudo da fragmentariedade das obras literárias em contexto autoritário, efetuada por Jaime Ginzburg. A tese é a de que a constituição da nossa sociedade é repressiva, de que somos marcados por uma formação subjetiva com expectativas autoritárias e pelo impacto de acontecimentos violentos que estão instaurados como “traumas” sociais. Tais traumas, interiorizados pelas relações humanas e por um modo específico de acirramento do cerceamento subjetivo – que não consegue abarcar a totalidade produtiva das relações-, provocariam uma crise da representação, o que quer dizer que na arte moderna a fragmentação formal estaria ligada a um sintoma da violência do processo histórico. A violência real seria tamanha (um excesso) que não seria mais possível utilizar a representação tradicional, por isso sua fragmentação. Para Ginzburg, o conteúdo está na

forma e na leitura de toda uma historicidade político-social. A fragmentação da textualidade literária brasileira no século XX, para o autor, está ligada à “impossibilidade de atribuir sentido totalizado à matéria descrita”. No *Catatau* está impossibilidade se faz no confronto irresoluto de tensões históricas impossíveis de serem resolvidas naquele momento, já que a visão da totalidade, bem como a resposta aos impasses estéticos e políticos e culturais dos anos 60 e 70, estavam em aberto. Vejamos o que diz Ginzburg:

[...] no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária. Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se fragmenta, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentido, tanto no campo da forma estética, como no campo da experiência social? Por que é difícil constituir sentido na experiência social? Para dizer de forma breve, as representações da História, nesses escritores, resistem à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações, e se aproximando do que Benjamim propunha como uma representação da História como sucessão de catástrofes, como ruína [...] Representar a experiência da catástrofe em proporções tais como as que a História nos mostrou no séc. XX implica, necessariamente, uma renúncia aos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. O questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de renovação da expressão (GINZBURG, 2000, pp.44-7)

Sendo assim, podemos observar, no *Catatau*, os traços da degradação de uma lógica, de um sistema político e de uma estética, ou seja, a degradação (ruína, queda) do sujeito cartesiano e seu modo produtivo; a ruína do regime político ditatorial justaposto ao violento processo de modernização mundial e a ruína do concretismo, da literatura medida, das leis de identidade poéticas e da moda estruturalista. No *Catatau*, a fragmentação como recurso legítimo das tensões aponta, portanto, para o estado traumático de uma comunidade,

instaurando questões que estariam sempre colocadas de antemão na solicitação da escrita e no preâmbulo dos projetos estéticos em gestação. Do ponto de vista político, poderíamos dizer que, no *Catatau*, os grandes redemoinhos de sentido foram as ruínas repressivas da modernidade e a demolição paulatina dos dogmas formalistas da vanguarda concretista, bem como o questionamento da visão marxista dos escritores engajados, questões para as quais o poeta teve que se posicionar para dar margem ao sentido da travessia.

Portanto, entendemos a fragmentação como produto das tensões expostas no presente do autor (literalmente, no texto), quando um processo contínuo de dessacralização da arte e do autor é iniciado.

Sabemos que as respostas dadas a este contexto opressivo em termos textuais foram bastante diferentes. Se considerarmos a produção subjetiva em Graciliano Ramos, por exemplo, veremos as tramas sociais organizarem modelos realistas de sujeito marcados historicamente por uma angústia coletiva. Já em Jorge Amado, o realismo das condições sociais idealiza um sujeito ideologicamente apto a suplantar as condições vigentes. Seu sujeito é o da história socialista ou o dos sonhos dos miseráveis. Em Gabeira, de *O que é isso Companheiro?*, temos uma literatura de testemunho que mescla os gêneros ficcionais e confissionais numa amarração dada pela tonalidade que afeta os discursos ideológicos-partidários pelo humor. Outros romances, como *A Festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, são estruturalmente fragmentários, cada um a sua maneira, mas tendo em comum o diálogo textual com o discurso jornalístico. Em Antonio Callado, o discurso e a prática jornalista, somados à maestria dos processos retóricos ficcionais, acentuam o caráter direto do texto, quanto à referência ao contexto social imediato. O sujeito que depreendemos ali é emblemático e está situado em posições sociais definidas, embora passem pelos conflitos político-existenciais típicos do período. De todo modo, aborda diretamente a luta armada no Brasil e o embate entre a

liberdade e as forças repressivas. Já a produção subjetiva no *Catatau* parece não configurar o lugar de ação claramente, na medida em que se utiliza de uma sobreposição história – a do Brasil colônia de Nassau e o Brasil da ditadura militar pós-64 –, a fim de efetuar sua representação, o que dá a margem de ambigüidade necessária ao caráter móvel do texto. O sujeito estilhaçado entre fragmentos se abre a uma voz coletiva que parece se fazer plasmar no texto trazendo os conflitos fundamentais dos impasses estético-políticos experienciados. A referência ao momento político repressivo torna-se indireta, sibilina ou oblíqua, exigindo da leitura uma conformação estratégica ao objeto.

Questiona, assim, o lugar do poema, de sua poética, frente à sociedade (na questão do utilitarismo e da poesia como “inutensílio), bem como questiona o lugar de seu poema frente à tradição literária, como também questiona o caráter de seu texto, o estatuto de seu trabalho no interior do jogo de forças dos papéis sociais. Seu gesto, como o de Cartesius, é retraído, embora complexo. Age por vias de acesso pouco freqüentadas, mas vias em que o trânsito de elementos potencialmente abre fissuras de escape possíveis por entre as ruínas da tradição e da realidade.

Ao introduzir uma “desrepressão” (o termo é do poeta) em relação à tradição concretista, Leminski estaria apontando para o fim de uma geração em que os projetos coletivos eram consagrados pelos projetos estéticos. Figurando um Brasil decadente da invasão holandesa, como metáfora de origem da condição de seu tempo, também questiona o caráter modernista em torno das questões do “nacional” e do humanismo, isto porque ao abandonar as posições tradicionais do engajamento anti-repressão da esquerda literária, abandona, também, o racionalismo humanista que girou em torno da herança iluminista no mundo ocidental.

Questionando o lugar do poema, com efeito, bem como o valor da poesia na sociedade, o poeta estaria questionando os próprios critérios que recaem sobre o cânone modernista.

Como demonstramos, vemos na ordem do discurso e na retoricidade do texto do *Catatau* um caminho entre a retração e o posicionamento, dramatizando as tensões que atingem até mesmo os pressupostos em que se baseiam esteticamente o próprio texto.

Se não estava em condições de oferecer respostas às questões colocadas esteticamente no texto, o poeta também abria mão de pertencer a uma corrente determinada da poesia. Assim, enquanto o poeta figurava uma produção subjetiva heterogênea, incapaz de dar sentido pleno ao presente do sujeito, também assimilava a preocupação com a inevitável travessia a ser enfrentada até um “depois”.

Neste sentido, em carta à Régis Bonvicino, datada de 1977, dois anos após o lançamento do livro, o poeta ainda traduziria o momento criativo iniciado com o *Catatau*:

[...] talvez não haja mais tempo
 Para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS
 Como a poesia concreta foi
 a antropofagia foi
 a tropicália foi

agora é assim
 ninguém sabe
 as certezas evaporam

que a estátua da liberdade
 e a estátua do rigor

velem por nós
 (BONVICINO; LEMINSKI, 1999, p.50)

Na carta o poeta ainda falaria em liberdade e rigor, exatamente os dois pólos da tensão da escrita do *Catatau* e que acompanharia o poeta em toda sua produção (como em *Caprichos e relaxos*). Mostra, sobretudo, uma consciência de fim de uma etapa, de fim um

tempo dos gestos inaugurais, como se a morte de si mesmo e de certas verdades (“velem por nós”) já não dessem conta das solicitações de seu presente.

Poderíamos dizer que Leminski acentuou com singularidade a micropolítica do silêncio como índice de liberdade frente ao que verdadeiramente oprime o texto. Foi uma forma de deslocamento de qualquer território, uma luta pelo não-pertencimento, uma opção pelo “naufrágio”, por assim dizer, reconduzindo aqui uma fala de Cartesius: “no fundo todo naufrágio é novo em folha” (2004, p.185). Lembrando Nietzsche (1990), de Assim Falava Zaratustra: “aquele que quiser ser o primeiro, livre-se bem de não ser o último” (NIETZSCHE, 1988, p.243)

Micropolítica (e não política), porque escapa da facilidade ideológica para a tática do gesto multipontual; silenciosa, porque recusa a racionalidade dada pela obra, e que se aglutina em torno do modo de produção capitalista, que coopta a arte pelo mercado, ou seja: estar “fora dos holofotes”, fora do mercado, foi uma maneira de gestualizar uma subjetividade desreprimida que ainda assim não define no niilismo, pois sua ação negativa revela a dívida que mantém com seu antagonista²³. Mas a materialização da obra, a confiança num processo produtivo tão extenso e intenso, a luta por dar rosto ao informe, manteve acesa a possibilidade dos elementos postos em experiência converterem, pela artificialidade ou não, os impasses em soluções, no mínimo, permanentemente provisórias.

Se hoje tomamos a situação da poesia contemporânea como marcada pelo *impasse* (Cf. SISCAR, 2005) ou pelo *escoamento* (Cf. CAPELA, 2006), já entrevíamos este desenlace pós-anos 70 no *Catatau* de Leminski, discretamente (silenciosamente), em suas tensões, pois ali uma “cisma” já deslocava o poeta de um território nomeado; “escoamento”, porque na heterogeneidade dos registros, já estava o esboço da dessacralização da arte e do artista,

²³ Numa entrevista de dezembro de 2001 o poeta Carlito Azevedo atestaria esta vereda do silêncio e da “invisibilidade” acentuada no *Catatau*: “Penso mesmo que diante da sociedade do espetáculo – cuja lei máxima Debord exprimiu assim: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” –, o que a consciência mais exige dos poetas é seu silêncio. Mais do que nunca, as “artes da invisibilidade pública” são uma condição para a livre realização de nosso severo ofício ou esforço” (AZEVEDO, 2001, p.6)

característica acentuada na horizontalidade da cena poética contemporânea. Ali estavam postas as questões que superariam a própria obra, embora o poeta, no mais justo sentimento de impotência, figurasse um Cartesius querendo identificar em todo o livro um sentido para sua presença (e a do livro), de sua linguagem e de sua força por entre os fluxos sociais presentes que o regiam. Se as marcas da cisão na produção contemporânea estão centradas no ecletismo de procedimentos, na heterogeneidade de registros, sendo matizadas por ideologias flutuantes entre o individualismo e o apelo coletivo, temos o momento histórico desta cisão no *Catatau* (anos 60 e 70) como um campo fértil de estudo para a compreensão de nosso presente.

Artyschewsky chegou bêbado, nada respondeu ao sujeito ali em pânico, frente às contradições. Como seria possível encontrar resposta a partir de uma figura que tinha sua grafia transmutada a cada registro no livro: Artyschewsky? Articzwski? Artizvski? Arstixoff? Artizewski? Artixzvski? Artixzffski? Quem mesmo daria a resposta? Como uma metáfora do debate poético, a resposta ao sentido da narrativa, do sentido do contemporâneo, da atualidade poética para Leminski, nunca chega, porque é uma resposta esperada de uma questão que deve ser superada, como deveriam ser superados os critérios de avaliação da poesia.

Se Leminski se prende ao passado ao imaginar uma Poética-mãe, ou ainda imaginar uma poesia que, de tão objetiva, representasse a imersão transcendente do signo como representante da totalidade, por outro lado, deixa em aberto o sentido do texto quando esboça dentro da obra toda uma força antagônica, uma força que irá combater, paradoxalmente, o cartesianismo por entre estratégias cartesianas do signo. Dos discursos sociais diversos, extensamente parodiados, o que fica realmente registrado é uma textualidade, ela mesma, parodiada, corroída, isto é, a grande paródia do livro incide sobre a linguagem poética, ironizada efetivamente em seu estatuto. A figura que sobressai desta disputa, exemplarmente figurada pela posse das figuras da luneta e do cachimbo, é Cartesius:

perseguido, atormentado, no fluxo das línguas, sem posição fixa. Um sujeito que, nutrido do rigor da tradição, sofre o mal-estar do inacabamento, da inaptidão, que sucumbe porque atravessa e, assim, vai sendo deglutido pelas próprias ambivalências até apontar a dessacralização daquilo que lhe é mais caro, política e esteticamente: a literatura.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS DO AUTOR

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta clic's de Curitiba. Poesia e fotografia*. Curitiba: Etecetera, 1976.

_____. *Polonaises*. Curitiba: Ed. do Autor, 1980.

_____. *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase*. Curitiba: Zap, 1980.

_____. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, P.; RUIZ, Alice. *Hai Tropikais*. Ouro Preto: Fundo Cultural de Ouro Preto, 1985.

_____. *Guerra dentro da Gente*. São Paulo: Scipione, 1986.

_____. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Catatau*. Porto Alegre: Editora Sulinas, 1989.

_____. *Poesia: paixão da linguagem*. In: Os sentidos da paixão. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

_____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990b.

_____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

_____. *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Winterverno*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994b.

_____. *Descartes com lentes*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

_____. *Ex-estranho*. Organizado por Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Organização de Régis Bonvicino, com a colaboração de Tarso de M. De Melo. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *La vie em close*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

_____. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

_____. *Arte in-útil, arte livre*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL1.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007a.

_____. *Inutensílio*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL2.htm>>. Acesso em 15 de jan de 2007b.

_____. *Corpo não mente*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL3.htm>>. Acesso em 15 de jan de 2007c.

_____. *Numa floresta de letras*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL4.htm>>. Acesso em 15 de jan de 2007d.

_____. *Bonsai: niponização e miniaturização da poesia brasileira*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL5.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007e.

_____. *Mais que apenas mais um*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL6.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007f.

_____. *Forma é poder*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL7.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007g.

_____. *Disparates do Duarte*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL8.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007h.

_____. *Quem foi Edgar Allan Poe*. Disponível em:

<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaioPL9.htm>. Acesso em: 15 de jan de 2007i.

SOBRE O AUTOR

ASSUNÇÃO, Ademir. *Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas*. Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio7.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

_____. *Leminski: o bandido que sabia latim*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio15.htm>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2007b.

BARBOSA, Federico. *Elogio da hipérbole*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio8.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

BONVICINO, Régis. *Com quantos paus de faz um Catatau*. In: *Catatau*. Porto Alegre: Sulinas, 1989.

_____. *50 anos*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio19.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

COSTA, Ivan da. *A literatura destronada (a literatura reconstruída)*. In: *Catatau*. Porto Alegre: Sulinas, 1989.

CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas cartesianas. Em três ensaios de quase filosofia*. Natal: Sebo vermelho, 2001.

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski, (des)cordenadas cartesianas*. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Uma leminskiáda barrocodélica*. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. *Notas sobre a história do haikai no Brasil: excerto*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio3.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

FRANCO, Renato. *O romance de resistência dos anos 70*. In:
<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/FRANCO.PDF>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

GUEDES, Tatiane Fernandes. *Tradução de poema de Paulo Leminski*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio13.htm>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2007.

JIMÉNEZ, Reynaldo. *Paulo Leminski o ex-estranho*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio11.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

KASPCCHAK, C. *Descartes maconheiro?*. Disponível em
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio35.htm>>. Acesso em 15 janeiro de 2007.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

_____. *Talvez leve a nada*. Disponível em :
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio12.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007b.

_____. *As cartas de Leminski*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio10.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007c.

LOPES, Rodrigo Garcia. *O Ex-estranho explora presença e ausência: o livro do poeta lançado recentemente é um paradoxo em si*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio6.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MELO, Tarso M. de. *Leminski e as gerações futuras*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio1.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007a.

_____. *Tradução da tradição: anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio2.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007b.

_____. *Qualigrafeira: sobre o Catatau, de Paulo Leminski*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/qualigraf.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007c.

MENDONÇA, Maurício Arruda. *Catatau: um gabinete de raridades*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio9.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Leminski Tal que em Si Mesmo*. Revista USP n 3. São Paulo, p. 99-100, set/nov de 1989.

REBUZZI, Solange. *Leminski: guerreiro da linguagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Um Catatau. Felizmente*. In: Catatau. Porto Alegre: Sulinas, 1989.

RISÉRIO, Antonio. *Catatau: Cartesanato*. In: Catatau. Porto Alegre: Sulinas, 1989.

_____. *Leminski e as vanguardas*. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio5.htm>>. Acesso em 15 de jan de 2007.

SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ-Fapesp, 2000.

SANDMANN, Marcelo. *Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas*

de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. In: *Revista Letras*. n.52, p.121-141, jul-dez. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

SANTANA, Ivan Justen. *Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução*. 179 p. Trabalho de conclusão de mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SILVA, Sirley José Mendes da. *Paulo Leminski: os caminhos de uma poesia*. 187 p. Trabalho de conclusão de doutorado em literatura brasileira. Universidade de São Paulo: São Paulo, 1998.

TOLEDO, Paulo de. *Catatau no ar*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio16.htm>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2007a.

TOLEDO, P. *Catatau: o estandarte da insubordinação*. Disponível em de. <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio30.htm>. Acesso em 15 de janeiro de 2007b.

VERÇOSA, Carlos. *Paulo Leminski, a cigarra: excerto do livro Oku: viajando com Bashô*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio4.htm>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

GERAL

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *James Joyce e a política*. In: Bloomsday: comemoração do livro *Ulisses*, de James Joyce, realizado pela UFSC. Florianópolis: 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores)

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Manuel Bandeira: Paixão, Humildade e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASENSI, Manuel (org.). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, 1990.

AZEVEDO, Carlito. *Entrevista a Heitor Ferraz*. Revista Cult, São Paulo, n.53, p. 5-9, 2001.

BADIOU, Alan. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A Leitura do Intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre Arte*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *O Ser e o tempo na Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOSI, Viviana. *Cinco pontas de uma estrela*. Revista Cult. São Paulo, p. 44-49, maio de 2006.

CÁMARA, Mario. Óptica y trópico, uma mirada al *Catatau* de Leminski: In: *Poéticas do Olhar e outras leituras de poesia*. (orgs.) Celia Pedrosa e Maria Lucia de Barros Camargo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Concretismo no Brasil*. Disponível em <http://www.artbr.com.br/casa/noigand/>. Acesso em: 10 de maio de 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.ª Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. - (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmith. Entre estentores, estertores e extertores da poesia, um agora. In: *Poéticas do Olhar e outras leituras de poesia*. PEDROSA, C.; CAMARGO, M.L.B. (orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAPISTRANO, Pablo. *Descoordenadas cartesianas: em três ensaios de quase filosofia*. Natal: Sebo Vermelho, 2001.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo, Ática, 1997.

CHAVES, Eduardo. *A filosofia moderna e Descartes*. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/moderna.htm>. Acesso em 15 de jan de 2007.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1998.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor – O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DANTAS, Vinicius. *A nova poesia brasileira e a poesia*. Revista Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, v. 16, pp. 40-53, dez 1986.

_____. *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *Regras para a direção do espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Discurso do Método. In: *Os Pensadores*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1976.

_____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992b.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

_____. *A Voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *Salvo o nome*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DESCARTES. *Discurso do método*. In: Os Pensadores. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2000.

_____. *As paixões da alma*. In: Os Pensadores. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2000.

_____. *Meditações*. In: Os Pensadores. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 2000.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESTEVES, Antônio R.. O novo romance histórico brasileiro. In: *Estudos de literatura e lingüística*. Letizia Zini Antunes (org.). São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Curso de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998.

FERRAZ, Heitor. *A Poesia Necessária*. Revista Cult, p.23-31, 1997.

FERRAZ, Maria Nelida Sampaio. *Um novo sujeito para um novo espaço*. Disponível em: <http://www.revistaconecta.com/conectados/nelida_sujeito.htm>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

FERRAZ, Paulo Rogério. *Depois de tudo - a poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*. 284 p. Trabalho de conclusão do Curso de Mestrado Teoria Literária e Literatura Comparada – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Sem Local: Editora Passagens, sem data.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, R. *Foucault, a literatura e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Texto da conferência pronunciada por Foucault nas Facultés Universitaires Saint-Louis, de Bruxelas, nos dias 18 e 19 de

março de 1964.)

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. (Prefácio de antologia da poesia brasileira contemporânea a ser publicada em Portugal). 2007. No Prelo.

FRANCO, Renato. *O romance de resistência dos anos 70*. Disponível: <<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GENEINER, Conceição Neves. *Linguagem e ser: o lugar do mistério*. Disponível em: www.rubedo.psc.br. Acesso em : 30 setembro 2001.

GILSON, Etienne. *A filosofia na idade média*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Jaime. *Autoritarismo e literatura: a história como trauma*. In: VIDYA. Santa Maria, v. 33, p. 43-52, Jan/junho 2000.

_____. *Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia*. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 43, p. 57-70. 2003.

_____. *Idealismo e consciência política em teoria da literatura*. *Rev. ANPOLL*, n. 13, p. 51-71, jul/dez. 2002.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios sobre Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *A máquina do mundo [Camões]*. In: *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo. Companhia das Letras, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*. In: Os pensadores. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *El habla*. Disponível em : personales.ciudad.com.ar/m_heidegger. Acesso em: 30 setembro 2001.

- HENZENBERGER, Hans Magnus. *Eu falo dos que não falam*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- HERÁCLITO. *Fragments*. In: Os pensadores. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1996.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses Poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze – pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOBIN, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Civilização brasileira, sem data.
- _____. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligências – O futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIMA, Luis Costa. *O Estruturalismo*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- _____. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *O Controle do Imaginário razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *Pensando no trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. *O movimento concreto em sua primeira década. Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, n. 8, set de 2004.

- LOBO, Luiza. Leitor. In: JOSÉ LUIS JOBIN (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MEDEIROS, Sérgio. *Joyce, o escritor que gargalhava*. In: Bloomsday: comemoração de *Ulisses*, de James Joyce, realizado pela UFSC. Florianópolis: 2006.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada – guerra e açúcar no Nordeste, 1630/1654*. Rio Janeiro: Forense Universitária, 1975.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- _____. *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura*. Trad. Eliane Fittipaldi; Kátia Maria Orberg. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.
- MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MONTEIRO, André. *A poesia marginal como potência do espontâneo*. Disponível em: http://www.revistaetcetera.com.br/17/poesia_marginal/index.html. Acesso em: 20 de fev de 2007.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001.
- NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Derivas v. 3)
- NEME, Mário. *Fórmulas políticas no Brasil holandês*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.
- NETO, Alcino Leite. *O cadáver das vanguardas*. Folha de São Paulo, São Paulo, 28, agosto, 1994. MAIS!, p. 7-8.

- NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e Composição*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Hemus Editora, 1976.
- _____. *Assim Falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- _____. *Nietzsche – Coleção Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *A Crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Passagem para o Poético: Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- PAGÈS, Frédéric. *Descartes e a maconha: por que partir para a Holanda?* Trad. Bernard Marcel Crochet e Eduardo José Crochet. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *A outra voz*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- PEDROSA, Célia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. *Poéticas do olhar na contemporaneidade*. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 82-103. 2005.
- PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (org.). *Poesia e Contemporaneidade: leituras do presente*. Chapécó: Argos, 2001.
- _____. *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Manifestações culturais nos anos 60: um destaque à problemática da palavra na poesia concreta*. <http://www.uepg.br/rhr/v6n1/pelegrini.pdf>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

PERLOFF, Marjorie. *Depois da poesia da linguagem: a inovação e seus descontentes*. Literatura e Sociedade, São Paulo, v. 8, p. 190-211. 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

_____. *Leminski Tal que em si mesmo*. Seção Homenagem – Paulo Leminski, n.3, pp99-100, set-nov. São Paulo, 1989.

PESSANHA, José Américo da Motta. *Descartes: vida e obra*. In: Descartes (col. Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PETERSON, Michel; NEIS, Ignacio Antonio (org.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

POESIA SEMPRE. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Ano 12, v. 18, Set de 2004. Trimestral.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos [por] Ezra Pound*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

PUCHEO, Alberto (org.). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da escrita*. Trad. De Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia*. São Paulo: Paulinas, 1990, Vol.I-II.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

RIOS, Julian. *Larva: babel de uma noite de San Juan*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1994.

ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*. v. 1;2, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de Drummond. *O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia Editor Instituto Nacional do livro/ MEC, 1972.

_____. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *Ficção moderna e política: leitor e cidadania*. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/legislat.html>. Acesso em: 15 de jan de 2007.

SANTOS, Alcides Cardoso. *Leitura, Luto e Espectralidade na poesia de e. e. cummings*. In: GEL, XLIX, 2001, Marília.

- SCHNAÍDERMAN, Boris. *Em torno a um romance enfeitado*. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio21.htm>. Acesso: 15 de jan de 2007.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-personagem*. São Paulo: Olho d'Água, 1978.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond : Uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*. Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, v. 55, p. 27-37, 1999.
- _____. *Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*. Novos Estudos, CEBRAP, v. 26, p. 120-140, 1990.
- _____. *Poesia ruim, sociedade pior*. Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, v. 12, p. 48-61, 1985.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SISCAR, Marcos A. *O precedente*. Inimigo Rumor, v. 6, 1999.
- _____. *A cisma da poesia brasileira*. Sibila Revista de Poesia e Cultura, Ateliê Editorial - São Paulo, v. 8-9, p. 41-60, 2005.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1984.
- SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 60-81. 2005.
- _____. *Desconstrução, literatura e pintura: Jacques Derrida e o comparativismo*. NASCIMENTO, Evando; GRENADEL, Paula (Org.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. *Ficção moderna e política: leitor e cidadania*. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/legislat.html>. Acesso em: 15 de jan de 2007.
- _____. *O narrador pós-moderno*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/narrador.htm>. Acesso em: 15 de jan de 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?*. São Paulo, Ática, 1989.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa : Signo e Sentimento*. São Paulo, Ática, 1982.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação*

dos principais poemas, manifestos, prefácio e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1982.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo.* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

TSE, Lao. *Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude.* Trad. Wu Jyh Cherng. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 14 de maio de 2007

DANIEL ABRÃO

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)