

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

***Catatau: literatura de obstrução em país bloqueado***

**Cláudio R. Sousa**

Tese apresentada com vistas à obtenção do Título de

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivone Daré Rabello

USP

São Paulo

2008

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

## COMISSÃO JULGADORA

---

---

---

---

## **DEDICATÓRIA**

**Andréa L. Harada Sousa, companheira diligente e amorosa**

**Helena Sousa, meu primeiro alumbramento**

**Miguel Sousa, fonte de afeto inesgotável**

**Ivone Daré Rabello, um saber sob o signo do rigor e do desvelo**

**Familiares, amigos e camaradas: forças de que me abasteço**

## **AGRADECIMENTOS**

**Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Paula Sá e Souza Pacheco**

**Prof. Dr. Edu Teruki Otsuca**

**Prof. Dr. Fábio R. de Souza Andrade**

**Prof. Dr. Fernando Segolin**

**Prof. Dr. José Amálio Pinheiro**

**Prof. Dr. Omar Khouri**

**Prof. Dr. Valentim Faccioli**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Viviana Bosi**

## RESUMO

Aqui neste espaço, a que comumente se destina o resumo, bem poderíamos chamá-lo advertência. Talvez deixasse no leitor a impressão mais forte de que não se trata simplesmente da apresentação geral daquilo que deve vir nas páginas posteriores; mas uma censura leve aos desavisados.

Sejamos breve. Menos que mapa, só um roteiro.

Ao longo do texto tentamos demonstrar por que escolhemos *Catatau*, e não outro romance talvez melhor acabado ou que fosse sinônimo redondo da literatura praticada no Brasil dos anos de 1970. Nosso ponto de vista: *Catatau*, enquanto objeto artístico, permanece um óbice ao enquadramento da produção literária de um período e ao mesmo tempo formaliza o impasse artístico e social brasileiro na década de 1970.

Lemos *Catatau* como um ponto privilegiado de onde se pode apreender uma interpretação do Brasil a partir do envolvimento de Paulo Leminski na dinâmica de correspondências entre sua aspiração vanguardista e a impossibilidade dessa constituição em um ambiente de fechamento.

*Catatau*, enigma até certo ponto impenetrável em suas qualidades, nos valeu mais por suas possíveis e prováveis irregularidades.

Um desafio acima das forças exige armas. Nesse sentido, fomos procurar as mais adequadas para o enfrentamento: uma abordagem crítica que, como procedimento metodológico e também tomada de posição frente ao texto e à vida, possibilitasse o alargamento seguro do campo de visão. Assim, elementos da Teoria Crítica nos pareceram ser precisos ao deixar o alvo mais vulnerável a nossas investidas.

Ao alcançarmos um distanciamento justo, tentamos enfrentar o *Catatau* como problema literário não resolvido. Dessa maneira, é possível achar em um canto ou outro deste trabalho as tentativas de solucioná-lo. Mas nunca as fizemos de forma direta, demos algumas voltas em torno da atividade artística de Paulo Leminski, contudo sempre a partir dos momentos cruciais da elaboração de *Catatau* estendendo-se até sua recepção no ambiente conturbado dos anos de chumbo.

Uma categoria que se nos apresentou feito um flanco aberto foi a do narrador. Cartesius, produto da estratégia autoral, ao abrir mão de truques e artifícios do realismo formal, rasga os véus da representação. De maneira discreta no conto *Descartes com Lentes* e de forma mais ostensiva em *Catatau*, em que o espírito vanguardista, sobretudo sua atitude derrisória, habita o corpo do texto.

O riso leminskiano hesita entre a autopreservação e o ataque. O resultado desse movimento é o impasse. Esse encontra correspondência na imagem de Occam, o lado obscuro do nosso atraso que neutraliza a razão cartesiana, bem como na de Articzewski, que é esperado por Cartesius. Para nós, a visão alegórica desta sobreposição de impasses é a encenação de Renatus Cartesius oscilando entre o uso da erva e o da luneta. Enquanto a desrazão e a espera alimentam o impasse, o imobilismo que nos caracteriza emite maus sinais.

## ABSTRACT

These lines, along which one usually unfolds an abstract, might as well be termed as warning. Perhaps it would allow the reader a more vivid impression, once it consists not in a general presentation of the following pages, but rather an advice to the rash ones.

One shall be brief. Not a map, just a script.

On the course of this text one has tried to show why *Catatau* was chosen, instead of a maybe better finished novel or some acknowledged sample of what was typically written in Brazil during the 1970s. The present point of view: *Catatau*, as an art object, remains an impediment to the framing of a period's literary production and, at the same time, formalizes Brazilian artistic and social impasse over the decade.

One reads *Catatau* as a privileged locus from which it is possible to apprehend an interpretation of Brazil through Paulo Leminski's correspondence dynamics between his avant-garde aspiration and its impossibility under an enclosing environment.

*Catatau*, an enigma up to a certain point inscrutable in its qualities, derives its importance mainly from its possible and probable irregularities.

A challenge beyond one's forces demands weaponry. In this sense, one has searched for the most adequate one to combat: a critical approach which, as methodological procedure and assumed position in text and life, would safely enlarge the visual array. Therefore, elements derived from the Critical Theory seemed precise as they made the target more vulnerable under one's assault.

After reaching a just distance, one has tried to assail *Catatau* as a non-resolved literary problem. In this way it is possible to find, here and there along

the work, attempts to solve it. However, this was never done straightforwardly; one has besieged Paulo Leminski's artistic activity, always departing from crucial moments in *Catatau's* conception following to its reception during the turbulent lead-years.

A category presented itself as a weak flank, the narrator's. The authorial strategy product, Cartesius - given up formal realism's tricks and devices - tears the representational veils: discretely in the short story *Descartes com Lentas*, and yet more ostensively in *Catatau*, where avant-garde's spirit, especially in its derisory vein, inhabits the text's own body.

Leminski's laughter oscillates between self-preservation and attack. Impasse is the result of such movement. The later echoes in Occam's image, the obscure side of our delay neutralizes the Cartesian reason, as well as in Articzewski's, who Cartesius awaits. The allegoric vision seems us the portrayal of Renatus Cartesius oscillating between the weed and the lunette. While the unreason and the attendance support the impasse, our characteristic steadiness affords bad omens.

## ÍNDICE

Introdução-----	10
<b>1. Percurso – de Paulo Leminski Filho a p. leminski</b>	
1.1. Da impostura ao impasse-----	17
1.2. Do impasse à incerteza-----	29
1.3. Relicário de resíduos – Paulo Leminski, um autor de vanguarda depois das vanguardas-----	39
<b>2. Máscara – do visível ao invisível</b>	
2.1. Da transgressão à submissão – de conto a romance: <i>Descartes com Lentes a Catatau</i> .-----	59
2.2. Da incerteza à disjunção – a arbitrariedade pendular da função mediadora-----	76
2.3. Do siso ao riso – a blague leminskiana-----	87
<b>3. Nomes – seres e não-ser</b>	
3.1. Occam: da modernização do atraso ao carunchamento do moderno-----	118
3.2. Cartesius entre a erva e a luneta-----	143
3.3. Articzewski – da espera ao inesperado-----	162
<b>Conclusão-----</b>	<b>190</b>
<b>Bibliografia-----</b>	<b>197</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é um desdobramento de outro iniciado em 1999, ao redigirmos uma dissertação de mestrado, em que tratamos de *Catatau* posto ao lado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Superada a proposta daquele trabalho mais antigo, menos por esgotamento do assunto que por necessidade, restaram-nos questões que, sob a têmpera do tempo, deixaram de compor uma forte impressão para se aglutinar no seguinte ponto de vista: *Catatau*, enquanto objeto artístico, permanecia um óbice ao enquadramento da produção literária de um período e ao mesmo tempo era formalização do impasse literário e social brasileiro na década de 1970. Portanto, uma leitura mais atenta do texto, para além do rigor formalista, seria uma maneira privilegiada de apreender uma interpretação do Brasil.

Não temos a pretensão de produzir um estudo enciclopédico sobre o *Catatau*, não nos interessa este mapeamento. O que queremos é a construção de um olhar mais duradouro sobre o romance, principalmente no que concerne à dinâmica das correspondências entre a aspiração vanguardista de Paulo Leminski, ao publicar esta narrativa experimental e inventiva cujos desdobramentos ainda ecoam, e a impossibilidade de sua constituição em um momento em que o ciclo histórico das vanguardas está encerrado.

Ser crítico sem ser condescendente é atitude difícil diante de uma obra e de um autor cultuados como enigmáticos. O movimento deste trabalho – nosso olhar em princípio está dirigido pela fortuna crítica deixada pelo próprio autor e só depois se torna livre – mostra a dificuldade do descolamento do crítico em relação ao objeto. Ainda que armado com um instrumental teórico sofisticado

(mérito de quem orientou este estudo) podemos pouco ante um enigma até certo ponto impenetrável. Então devemos alertar o leitor, antecipadamente, para possíveis e prováveis erros. Temos consciência de que em algumas partes deste estudo corremos o risco de lealdade à obra e de anularmos a crítica que é nossa função.

Analisar a linguagem vibrante construída em *Catatau* é uma sedução que já nos envolveu, sobretudo pela força impactante da experimentação e da inventividade articulada em um rigor compositivo que daria inveja a Cartesius. Porém, para nós, não é mais um desafio. Neste sentido, nosso trabalho crítico arrisca outros caminhos e conclusões, a propósito das análises que fizemos, e isto se nos afigura desafiador, pois não pretendemos repetir as respeitáveis conclusões de outros, o que nos parece pouco produtivo.

Para acelerar esta introdução, nos cabe explicar como será desenvolvido este trabalho.

Um problema inicial foi a busca de uma fundamentação teórica e crítica que nos permitisse dialogar com *Catatau* sem obscurecê-lo em seus defeitos nem iluminar suas inúmeras proezas. Uma abordagem crítica que possibilitasse o alargamento do campo de visão para que enxergássemos o texto com algum distanciamento seguro. Nesse sentido, elementos da Teoria Crítica nos pareceram ser possíveis por não procurar a anulação daquilo que a obra tem de falho e irregular, mas, ao contrário, trabalhar para que se torne visível. Nossa preocupação sempre foi pensar o *Catatau* como problema literário não resolvido tanto pelos que o desprezam, quanto pelos que o cultuam.

Nenhum extremo nos convenceu do resultado de suas observações críticas. E tudo indicava que o romance ia se prendendo a um invólucro folclórico que neutralizava sua força crítica, como literatura de oposição, não só

ao fazer literário dominante de um período, como também ao modelo ideológico conservador imposto na base da violência.

Sentimos que por pouco não levamos estas idéias às últimas conseqüências. Nossa preocupação talvez não tenha sido materializada de modo tão produtivo quanto a imaginamos. Pois tivemos de renunciar a tantas idéias que só nos sobraram escolhas aparentemente simples. A estatura do crítico diminuiu bastante nestes últimos quatro anos por se saber um administrador de problemas escondidos face ao valor mais alto e muitas vezes insondável da obra analisada.

O que aconteceu, em suma, foi que o desenvolvimento da idéia inicial ficou definitivamente comprometido, o que abre um parentesco com um dos temas principais de *Catatau*, que é o fracasso da razão diante do inexpugnável.

Dessa maneira, é possível achar em um canto ou outro deste trabalho as tentativas frustradas de grandes saltos. Mas também se percebe o esforço ingente praticado ostensivamente: muito mais força que jeito, bem o sabemos.

Os capítulos que compõem este trabalho são menos armação crítica que eventos, porque nos servimos mais da facilidade da escrita do que dos apuros do pensamento.

O primeiro capítulo tenta reconstituir o traçado irregular da atividade literária de Paulo Leminski, sempre a partir da elaboração de *Catatau* ou, no mais distante, até o surgimento do conto *Descartes com Lentes* como possibilidade de ponto de partida para algum rumo.

Essa trajetória perpassa a segunda metade dos anos de 1960 e alcança seu auge no ano de 1975. Publicação de *Catatau*. Uma visão de mundo a partir da província, com a vantagem do distanciamento, e que pretende significar um conjunto complexo de manifestações de rebeldia camuflado de

exigências precisas que nascem daquilo a que se quer dar fim. Mas são reivindicações de significados muitas vezes dobrados pelo sabor dos ventos, amarrados com outras forças que também se manifestam até ficarem imobilizadas em um impasse, o qual tentamos parcialmente dizer de onde vem.

Ainda neste capítulo, discorreremos também sobre a incerteza na produção de um romance sem leitores e ainda sobre a dúvida de Paulo Leminski no contexto de sua formação artística e intelectual embotada pelos ares da ditadura militar, a qual se choca com a constituição da liberdade descontrolada e criativa de um autor, cujo centro de valor, de onde parte o discurso de rebeldia, não tem mais energia para outro *Catatau*.<sup>1</sup> A partir de então, como se pode verificar na flutuação entre altos e baixos da produção de Leminski tanto em poesia quanto em prosa, foi preciso impregnar-se com a sujeira do mundo.

Muitas vozes ecoam no peito leminskiano contra a ditadura da forma: “o conto é o soneto de hoje”, disse nosso autor. Mas dentre elas há uma de sereia: “a luta se dá na trincheira da linguagem”, “é necessário abolir a realidade na arte”. Canto de encantamento para ouvidos de marinheiros de primeira viagem. Porém, quando Paulo Leminski se pergunta de onde vem, já foi.

No segundo capítulo, vamos cruzar a ponte entre realidade e ficção: partimos de Paulo Leminski e chegamos a Cartesius de onde sai o discurso que mancha a máscara do narrador com marcas do criador, sem sutilezas. Forma econômica, diria Leminski: eu. A mediação feita pelo narrador em primeira pessoa fica desequilibrada, oscila na medida transgressora que provoca exasperação a quem está habituado à tradição da técnica mais

---

<sup>1</sup>A esse respeito é reveladora a afirmação de Leminski em uma entrevista concedida na Biblioteca Pública do Paraná, quando se refere ao aspecto da incompreensibilidade em um texto de vanguarda: *É, esse momento meu foi o Catatau. Vivi um momento de incompreensibilidade, mas não pretendo repeti-lo. Não vou passar a vida inteira a fazer outros catataus.* Paulo Leminski. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 1985, p. 34.

ilusionista em narrativa. O narrador, Cartesius, ao abrir mão de truques e artifícios do realismo formal rasga os véus da representação.

No terceiro capítulo, abordamos, na obra de Leminski, a presença de William de Ockham. Para gastar o latim, Occam: construção discursiva de Cartesius para liberar a monstruosidade que a razão produz frente a um mundo que não se curva ao verbo. Todavia, Occam é só o verbo, criatura nutrida pela impossibilidade de comunicação entre os homens. Ele emerge em trechos ao estalar da palavra mágica *monstro*, trazendo consigo o lado obscuro do nosso atraso sobre a luz das idéias claras de Cartesius, tentando demonstrar que, no mundo tropical, é muito mais familiar que a razão instrumental.

Occam atua como interlocutor do atraso representado no texto por seres e coisas inalcançáveis pelas meditações de Cartesius, que está disposto a transformá-las em mercadorias lucrativas para o empreendimento de Nassau. Por meio de uma língua impronunciável, Occam, ao promover o desconcerto da razão, ilustra como se dá a construção da ordem capitalista moderna em um país periférico.

Mas a língua, que a razão cartesiana inventa sob o calor dos trópicos, é tão desvalorizada quanto o objeto de sua descrição, pois, ao mesmo tempo em que nomeia para significar, aprisiona o sentido no incomunicável. Uma língua de pouco prestígio econômico para nomear mercadoria sem valor. E Articzewski que poderia explicar a opacidade deste mundo não vem, não chega. A esta espera correspondem as suspensões de sentido, um inacabamento perdurável, na direção do inesperado.

Sem garantias preventivas, mas como chave de leitura alegórica do texto, podemos notar a oscilação de Cartesius durante todo o romance, em movimento de encenação constante da erva à luneta e desta para aquela, experimentando intensamente as contradições, sem perspectiva de síntese, e

transitando pela barbárie sem enviar sinais de que há um outro destino para esta terra.

Por fim, podemos afirmar que *Catatau* dialoga com certa tradição, sobretudo a do riso vanguardista, por meio de uma linguagem chistosa, girando no entorno do humor e atravessando as margens do cômico. Cartesius é um bufão da praça pública e imagem das impossibilidades que ela representa no Brasil, pois está interdita na sobreposição alegórica de duas temporalidades: séculos XVII e XX.

## **Capítulo I**

### **1. Percurso – de Paulo Leminski Filho a p. Leminski**

## 1.1. DA IMPOSTURA AO IMPASSE

O *Catatau*<sup>2</sup> vem a público em dezembro de 1975. Com direito a lançamento na livraria Ghignone em Curitiba, tiragem de 2000 exemplares por conta de Paulo Leminski e alguns cartazes para a divulgação do evento. Tais cartazes traziam o autor nu, sem a pretensão da estatuária grega, mas como disposição crua do que parecia apenas despojamento hippie e contracultural (*enfim,/nu,/como vim*)<sup>3</sup> e também atitude provocativa isomórfica à matéria do livro.

E mais. Um modo indireto de resgatar valores primitivos de contorno antropofágico: um jovem nu como uma oferenda ritualística. Na fotografia, Leminski tem algo de “Abapuru” e “Negra”, de Tarsila do Amaral, dado o ângulo da imagem que o mostra sentado, posição adotada por seu personagem Cartesius no romance. Nestes cartazes também se lia a advertência: *Prepare-se, o Catatau vem aí*. Ressaltava-se, assim, a finalidade de expor, por meio do choque e da ameaça, a relação conflituosa entre autor e público sem o mascaramento da indumentária .

Mas a história de *Catatau* começa um pouco antes: em 1968. Ao longo de oito anos o romance-ideia torna-se perspectiva de vida, acúmulo, adensamento de matéria artística e medida poética para Paulo Leminski. Nada que o escritor faça depois poderá desabonar impunemente o grau de elaboração aplicado em *Catatau*.

---

<sup>2</sup> Paulo Leminski. *Catatau*. Grafipar: Curitiba, 1975. Todas as citações do romance referem-se a esta edição.

<sup>3</sup> Paulo Leminski. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Esse seria em princípio seu primeiro e último livro, como o autor fazia questão de dizer nas entrevistas que concedia para promoção do romance. Simples bravata vanguardista, como o tempo pôde nos mostrar. Entretanto, não há como negar que *Catatau* se tornou baliza para praticamente toda a produção de Leminski, curiosamente mais em seus livros de poemas, nos quais ecoa fortemente, do que em suas incursões no mundo ficcional: a experiência limítrofe aplicada à narrativa de *Catatau* não se repetirá em nenhum de seus livros de prosa.

A origem do romance é bastante prosaica. Ao ministrar uma aula de História do Brasil, em curso pré-vestibular, na cidade de Curitiba, na década de 1960, sobre a ocupação holandesa no Recife, Leminski desperta para o mote ficcional de *Catatau*: a possível vinda de René Descartes para o Brasil na corte de Maurício de Nassau e a presença real do coronel polonês Crestofle d'Artischau Arciszewski nas forças militares holandesas. Do embate entre o factual e o ficcional, resulta uma “ficção borgeana”, conforme expressão empregada por Antônio Risério. Abaixo temos uma referência à mais uma chegada das embarcações holandesas a serviço da Companhia das Índias Ocidentais, já sob a lente do narrador criado por Leminski:

*Nos navios de carreira do triplo périplo, veio de batávia a estas partes, entre ovelhas e perdizes, um pato destinado aos apetitológicos dum potentado aquisitício, um majorengo qualquer da Batavina, um pato, insisto, que suscitou celeuma indelindável na Alfândega de Vrijburg. Contestou-se a conveniência de trazê-los, aos palmípedes, para cá. Invocaram-se leis suntuárias, anteriores à própria assinatura da Companhia. (p. 153)*

De posse da hipótese fabular, acrescenta a presença do filósofo medieval Occam (Guilherme de Ockham, filósofo nominalista medieval) na função de antagonista e ao mesmo tempo como estratégia discursiva de Cartesius. (Cartesius é Descartes latinizado, hábito que o filósofo praticava em vida, mas que no contexto de *Catatau* ganha uma outra graça, já que a mudança do nome também acarreta deslocamento e alteração de identidade e de comportamento, além de nos sugerir uma certa liquefação sonora, com vogais abertas e um “s” chiado ao final. Este aspecto voluptuoso seria efeito das forças solares incidindo sobre a vida nos trópicos?)

Mas *Catatau* não nasce *Catatau*. Primeiro surge na forma de um conto que viria a se chamar *Descartes com lentes*<sup>4</sup>, iniciado em 1966, e que assim é inscrito no I Concurso de Contos do Paraná, em 1968. O conto de Leminski não sairia vencedor, conforme um dos jurados, Fausto Cunha, revelaria dezenove anos depois, por um erro na decodificação do pseudônimo do autor (confundiu-se Kung, Paulo Leminski, com Kurt, outro escritor).

No entanto, Leminski, frustrado e provocado, sabe que naquele texto há uma decantação de seus escritos, acredita nesta potencialidade e decide expandi-lo em um ato de trituração dos gêneros. Isto é, o que em princípio tinha o formato de uma narrativa curta, cuja linearidade ainda persistia, passou a ser um texto de cunho romanesco, experimental, saltando de, aproximadamente, vinte páginas para duzentas, sustentado em linguagem poética e de teor ensaístico: menos ação e mais conversa. Estava ali o *Monturo*, forma discursiva tentacular, que mais tarde, em definitivo, desdobrou-se em poesia, *não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase*<sup>5</sup> e em prosa, *Catatau*.

---

<sup>4</sup> Paulo Leminski. *Descartes com Lentes*. Curitiba: Ed. Ócios do Ofício, 1993.

<sup>5</sup> Paulo Leminski. *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase (80 poemas)*. Curitiba: Zap, 1980.

Torna-se evidente o momento de radicalização e de tomada de posição do autor diante daquele momento de produção cultural brasileira, numa reação sintomática de resistência ao “vazio literário” que se instaurou na época, tal como era pensada e pode ser percebida na correspondência entre Torquato Neto e Hélio Oiticica sobre literatura: (...) *poesia sem poesia, papo furado, ninguém está em jogo, uma droga. Tudo parado. Odeio*<sup>6</sup>. Para o Leminski desse período, a força de criação ainda vinha do tropicalismo e da poesia concreta, embora essa já se encontrasse no limite da superação.<sup>7</sup> Concomitantemente, também é resistência ao endurecimento do regime autoritário, iconizado na publicação do nefasto AI-5 anunciado pelo ministro da Justiça, Luiz Antônio da Gama e Silva em uma noite que atirou o país nas trevas.

Somadas uma coisa e outra, numa síntese pretensiosa, Paulo Leminski tenta superar o impasse que é ver despontar o esboroamento dos projetos coletivos de neovanguarda, a eclosão do tropicalismo e a euforia da agitação revolucionária frente ao crescimento da onda conservadora proveniente da opressão política promovida pela ditadura militar, que reconhecia publicamente a existência de guerra revolucionária no Brasil. Então, 1968 é mais que uma data, é emblema do esforço que se fez para levar o mundo, principalmente o que se denominava Terceiro Mundo, para o caminho dos projetos coletivos de sociedade. É desta circunstância histórica incandescente que se fez o *Catatau*.

A impossibilidade da comunicação fluente, censura nos jornais e proibição de reuniões públicas, na realidade social do Brasil bloqueado pós 1968, passa a ser pauta do dia para os artistas. A incomunicabilidade torna-se

---

<sup>6</sup> Torquato Neto. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. (Org.) Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 233.

<sup>7</sup> Vale a pena lembrar o quão sintomática é a força de influência destes dois movimentos, Poesia Concreta e Tropicalismo, na formação de Leminski, ao pensarmos nos títulos de seus livros de poemas subsequentes a *Catatau: Caprichos e Relaxos e Distraídos Venceremos*.

evidente, pois não se pode mesmo acreditar no que é comunicável, seja porque a imprensa está controlada, seja porque a linguagem nos parâmetros da normalidade não dá conta do real difuso. Leminski traz o tema para dentro de *Catatau*, mas em outra chave. Transforma-o em ilegibilidade elevada ao plano da língua, da linguagem e do entrecho, ao não permitir nem mesmo que o narrador-personagem, Cartesius, possa explicar o que acontece consigo, apesar de ele possuir instrumentos ópticos capazes de facilitar a visão e por extensão a leitura.

Cartesius vive à espera de outro personagem, Arciszewski, para que lhe explique o que é sua desventura na natureza devoradora de um Brasil seiscentista. No entanto, a espera engendra o inesperado: o impasse e a obstrução. O coronel polonês parece adaptado ao meio, já estaria no país há dez anos, pois caminha pela mata com a gente da terra, apresenta tatuagens pelo corpo e se encontra bêbado (antípoda da imagem de militares dos “anos de chumbo”), “inútil para a razão” cartesiana, e, sobretudo, modo particular de abandonar a bagagem civilizatória adquirida na Europa.

Sem a intervenção amenizadora do narrador confiável, já que Cartesius está delirando devido às tragadas de uma erva nativa, vinga no texto uma linguagem libertária e insurgente contra qualquer tipo de realismo de fachada. O fluxo da consciência, ajuste da temporalidade que mescla discurso e enredo, segue livremente e somos lançados de chofre num turbilhão de pensamentos, frases, palavras e sonoridades, recolhidos oswaldianamente tanto da cultura erudita, quanto da popular, fragmentadamente montados sem que haja mediação entre o mundo do leitor e o mundo narrado a fim de que se possa

visualizar claramente a sucessão de ações, de tempo e de espaço<sup>8</sup>. Vejamos o trecho, a título de exemplo:

*Aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos hábitos deste mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de Articzewski aut artixevski vel Artixeffski sive Artixoff scilicet articzewski et Artixevski ac Artixeffski atque Arsti xoff Artizewsque. (p. 2)*

Essa ilegibilidade está diretamente associada à incapacidade de Cartesius armar a matéria bruta da narrativa, da própria vivência do narrador, porque ele está sob efeito do delírio, formando, pois, para nós, imagem alegórica da crise da narrativa, do homem, do país e da História. O narrador, localizado no mesmo nível do que narra, em primeira pessoa, torna-se insciente, num monólogo que puxa o mundo para dentro de uma individualidade estilhaçada, dividido entre a Europa e a América, inserido em um presente histórico contínuo, que diminui o espaço entre si e o que narra, ao mesmo tempo em que lança o leitor na mesma posição de ignorância em relação ao devir, mas com vantagens: lhe concede o benefício do riso.

Isto ocorre não como fruto de simples exercício de técnica narrativa – um eixo de *Catatau* sustenta a falência do pensamento racional/iluminista nos trópicos – mas como sintoma da condição alienante do sujeito diante da irracionalidade de que o mundo contemporâneo é composto. Cartesius, imbuído de um racionalismo cartesiano esburacado mas esperançoso de que

---

<sup>8</sup> A. A. Mendilow chama nossa atenção para este procedimento como sendo típico de escritores modernos. *Confrontados com a futilidade “do esforço irritante para alcançar o fato e a razão”, forçados a se descartarem da visão conceitual da vida em termos de estase, então, ao invés, adotando a visão perceptiva da vida em termos de fluir. Exploram as possibilidades de ilusão lingüística para contrabalançar a descontinuidade da atenção, do pensamento e da expressão convencional. Rompem e reformulam os padrões de linguagem com repetições e elipses, palavras provenientes da combinação arbitrária de outras e novas invenções, alusões meio percebidas, palavras emotivas, imagens evocativas; atordoam-nos, hipnotizam-nos, jogam-nos para fora dos canais da lógica formal, e assim, tentam induzir em nós a recriação, através da intuição, do fluxo original de sensações e percepções que inunda sem pausa nossa mente. O tempo e o romance.* Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 171.

Artyschewski (a grafia do nome do coronel polonês muda constantemente, numa possível referência indireta à situação instável da língua portuguesa no Brasil, segundo comentários do próprio Leminski) retorne para lhe explicar as particularidades locais, insiste em moldar a natureza à sua óptica, mesmo que isso o leve ao fracasso, ao impasse e à obstrução, já que não há palavras que vistam seu pensamento; a linguagem não dá conta da realidade, conforme podemos notar nos dois fragmentos seguintes :

*Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, melhora a marca, olho cresce lente sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais, onde faz o deserto chamam paz... Um nome escrito no céu – isolado, contemporizo, alarme na espessura, multiplico explicações complicando o implícito. (p.4)*

*AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHIEWSKI. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewski bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (p. 206)*

Entretanto, este Leminski controverso de *Catatau* não deve ser tomado como modelo ou parâmetro da prosa dos anos de 1970, já que sua impostura, quase todo vanguardista externamente assim se apresenta em relação à arte, o faz renunciar parcialmente a um tipo de tradição literária, passando a executar trabalhos na área de publicidade e dedicando-se a estudar música. Paulo Leminski não admite o futuro de escritor profissional que, quiçá a contragosto, vai se delineando, ainda que o tempo posterior nos mostre sua adesão ao mercado, trabalhando sob encomenda para grandes editoras.

Poderíamos dizer que ele está no contrafluxo das tendências majoritárias dos autores deste período; ou, mais especificamente, que Leminski

procura, mas não encontra o lugar desejado como autor de vanguarda depois das vanguardas. Uma das evidências disso é o abandono quase completo do conto, como uma luta contra o estilo dominante em literatura, num momento em que este gênero estava em alta, conforme perceberia Antonio Candido, no fim dos anos de mil novecentos e setenta: *Segundo opinião bastante difundida, o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas.*<sup>9</sup>

Embora não nos interesse neste momento discutir a questão de gêneros narrativos, não há como evitar uma breve referência ao conto no ambiente dos anos de 1970, pois a obra analisada por nós deriva deste tipo textual que esteve em evidência no período. O conto era uma “novidade” alvissareira na mão dos editores; possibilitava, para o bem ou para o mal, o aparecimento de muitos escritores e estava de acordo com a dinâmica conservadora, tanto na literatura, pela maturidade dos autores da geração de 45 e pelo academicismo que defendiam, salvo exceções deste grupo como Guimarães Rosa, João Cabral e Clarice Lispector, quanto na vida social, em que se acentuou a desigualdade sócio-econômica por meio da força e do silêncio compulsivos. Lembre-se, a título de exemplo, da incontestável e desgastada metáfora delfiniana do “bolo” que deveria crescer para que fosse dividido mais tarde; antes disso quem ousasse tocá-lo, sem autorização, corria o risco da mutilação. O conto, nos parece, em literatura, era ingrediente fundamental para o crescimento deste bolo.

Tudo isso faz girar a roda da literatura sob o braço armado do Estado, imposto pelo governo militar, e reflete a anuência das grandes editoras

---

<sup>9</sup> Antonio Candido. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 210.

interessadas em manter seus nichos num mercado ainda incipiente. Como ponta de lança desta suposta modernização, que expõe trejeitos de marionete da nossa condição periférica, temos o plano MEC/USAID sustentando a massificação da educação, “o Brasil é o país do futuro”, e gerando uma demanda represada de leitores, mas com pouco senso crítico, como prova o esforço de remover qualquer vestígio dos trabalhos de Paulo Freire realizados no MEC durante a gestão de Goulart e a sua substituição pelo Mobral, forma conservadora de alfabetização, no governo militar.<sup>10</sup>

Por um lado, o conto tinha a velocidade e o tempo ideal para a leitura como entretenimento, além de responder à necessidade da imprensa escrita de apropriar-se de uma fatura literária que combinasse com o formato do jornal, quanto ao espaço e ao tempo da leitura. Por outro, correspondia às dimensões das inúmeras revistas literárias daquele momento (projetos coletivos para propostas individuais, em sua maioria, antiacadêmicas, pretensamente de vanguarda e produzidas por jovens artistas).

Todavia não podemos desconsiderar que havia um certo interesse de parte do público por uma literatura figurativa mais próxima ao traço mimético da representação e de fácil entendimento. Como diria Leminski, em carta a Régis Bonvicino, diante daquela conjuntura: “o conto é o Volkswagen da classe média”. Poderíamos ainda acrescentar uma mudança no gosto deste público por conta do surgimento da televisão e sua capacidade de representar a realidade de maneira mais direta e instantânea. Tudo isso faria do conto o tipo textual mais apreciado naquele contexto<sup>11</sup>, confirmando o patamar de

<sup>10</sup> Para um entendimento mais fundo da relação entre leitura, leitores, cultura, política e o papel desempenhado por Paulo Freire no início dos anos de sessenta, ler o ensaio de Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>11</sup> No prefácio de *Gozo Fabuloso* (São Paulo: Editora DBA, 2004), livro póstumo de contos escritos por Paulo Leminski, Alice Ruiz nos lembra da ojeriza de nosso autor por esse tipo textual, quando nos conta um evento em que Leminski protesta contra o conto, portando um cartaz com a frase: *O conto é o soneto de hoje*.

mercadoria atingido pela literatura, sobretudo a prosa, por meio do surto contista que caminhava paralelo ao surto do desenvolvimento econômico do pós-guerra e ensejava a possibilidade de superar nosso atraso sócio-cultural-econômico. Mais uma faceta do “milagre brasileiro”?

Entretanto, não há mais como fugir do mercado editorial, e ao longo dos anos de 1970 haverá uma produção intensa também de romances. Só no biênio 1975-76 (o lançamento de *Catatau* ocorre em dezembro de 75) foram publicados: *Os que bebem como cães*, Assis Brasil, *Pilatos*, Carlos H. Cony, *Os sinos da agonia*, Autran Dourado, *Cabeça de papel*, Paulo Francis, *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar, *Quatro olhos*, Renato Pompeu, *A república dos assassinos*, Aguinaldo Silva, *Armadilha para Lamartine*, Carlos & C. Sussekind, *As meninas*, Lígia F. Telles, *Zero*, Inácio de L Brandão, *A Festa*, Ivan Ângelo, e outros que poderiam inchar a lista de mais vendidos da recém-criada revista *Veja*, alguns durante meses.

Esses romances trazem as marcas históricas de suas condições de produção incrustadas na temática da repressão política ora de modo explícito, ora enviesado, sobretudo de 1975 em diante, por ser um momento de início do processo de abertura do regime militar, como percebera Leminski em sua correspondência com Régis Bonvicino: “este ar de abertura desafogando a respiração”. Era fim do governo Médici, tempo de maior promiscuidade entre forças armadas, polícia e banditismo e começo do governo Geisel, tentativa de higienizar as mãos dos militares após as atrocidades cometidas nos porões da ditadura. Entre raízes e minérios, a literatura deste período podia respirar, em intervalos de asfixia, o ar impuro de uma abertura distante.

Todavia não se pode subentender que na fase anterior, de 1964 a 1974, a literatura tivesse olvidado o tema da repressão, *Quarup*, de Antônio Callado, em 1967, inaugura a reflexão em torno do golpe militar. Para recortar um

exemplo que nos interessa diretamente, temos Chico Buarque e Ruy Guerra que, em 1973, escrevem e montam, mas não estreiam, a peça *Calabar*. Seria coincidência que tanto esses, quanto Leminski, retomassem a ocupação holandesa para expressar uma crítica ao regime militar e ao nacionalismo ancorado na Lei de Segurança Nacional? Ou esse fato histórico ainda marca uma fissura na formação de nossa identidade como nação?

Retomando o contexto específico da arte, a partir de 1975 há de certa maneira um amadurecimento da literatura pós 64 e uma volumosa produção literária, acima de tudo na prosa, marcadamente preocupada com a denúncia das arbitrariedades do regime repressivo. Todavia, não custa repetir mais uma vez que é justamente nesse contexto que *Catatau* é gestado e, ainda assim, não encontra lugar na produção do período. Leminski decididamente não é o cronista dos anos de 1970, mas está sintonizado com aqueles por quem demonstra admiração, conforme registraria mais tarde em versos no livro *Caprichos e relaxos*:

*dia/ daí me/ a sabedoria do Caetano/ nunca ler jornais/ a loucura de  
Glauber/ tem sempre uma cabeça cortada a mais/ a fúria de Décio/ nunca  
fazer versinhos normais*

Leitor confesso também de Torquato Neto, Leminski o tem como referencial na produção de *Catatau* ao incorporar os princípios da tropicália - *Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido.*<sup>12</sup>

Em princípio, *Catatau* seria dedicado a Caetano Veloso e Gilberto Gil. Plano abandonado, índice da tutela a que estava submetido, o livro é

---

<sup>12</sup> Torquato Neto. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. p. 59.

consagrado a Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Mas o tropicalismo é parâmetro para Leminski, isto muita gente sabe; o que talvez não se saiba é que o contrário também é verdadeiro. Em 1970, quatro anos após a produção do conto *Descartes com lentes*, Capinan e Gilberto Gil compõem “Zooilógico”, canção cujo refrão é “Zoológico/ Ilógico/ Logo, sou”, nada mais, nada menos que o *cogito* cartesiano parodiado por um “eu” enlouquecido localizado nos trópicos.

A influência do tropicalismo, como se sabe, atinge apenas alguns escritores. Para os demais, a literatura é entretenimento ou veículo de denúncia para o público leitor, dentro da sutileza da linguagem literária e de suas formas de mediação, já que os meios de comunicação estão sob a mira direta dos censores. Isto porque havia pouca habilidade de leitura da parte dos censores; o que não se entendia talvez passasse... A isso soma-se uma demanda crescente de textos a serem publicados; vivia-se um *boom* literário, dando o efeito de tolerância/indiferença por parte da censura em relação aos romances que se referiam à situação do país de maneira indireta, já que o público leitor era bastante limitado.

Durante a década de 1970, em literatura a premência é resistir documentando, o que hoje podemos dizer que foi justo, compreensível e admirável no que tange à militância política. Contudo, esse movimento de escritores, críticos e intelectuais está em conflito aberto com outras correntes artísticas que promovem a experimentação da linguagem em diferentes patamares, sobretudo as formais. Deste embate, resulta uma hesitação crescente quanto ao futuro da literatura. Neste sentido, as experiências vanguardistas dos anos de 1950, a poesia marginal, a migração dos poetas para a música e o cinema são testemunhos complexos desse impasse.

## 1.2. DO IMPASSE À INCERTEZA

*Catatau* é produzido neste ambiente de indecidibilidade na literatura, em meio a uma onda de cristalização de valores literários e rivalidades estéticas e ideológicas irreconciliáveis. Desde a década de 1950 há um embate duro entre duas linhas da crítica literária, majoritariamente paulista, advindos das revistas *Clima* e *Noigandres*. Nos anos de 1970 a tensão aumenta, acirrando o conflito entre as duas visões, de onde se pretendem efetivar duas histórias da literatura brasileira, a partir de um Brasil que já não pode ser o mesmo.

Neste caso, Leminski está sob a influência direta da poesia concreta, principalmente no que este movimento tem de resgate e superação pretendida do projeto modernista, bancado pelo grupo *Noigandres*, ao qual faz constantes referências. Reconhece os créditos e tem a necessidade e a grandeza de assumir a influência, mas, ao mesmo tempo, não esconde a vontade de superar os limites dessa estética, até porque os integrantes do grupo, como Décio Pignatari, declaravam abertamente que seria necessária uma renovação da produção artística naquele momento, convocando diretamente os jovens talentos para esta empreitada: *a última vez q estive com decio/ aí no riso (Antônio Risério)/ nós todos na sala/ quando decio me disse: – é preciso acabar com o concretismo, e quem pode fazer isso são vocês,*<sup>13</sup> conforme carta de Leminski a Régis Bonvicino.

Embora esteja sob a irradiação da poesia concreta, *Catatau* conquista sua identidade própria, ainda que provisória, pois seria necessário superar um modelo sem saber exatamente aonde chegaria. Leminski insistia com

---

<sup>13</sup> Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. 2ª ed., São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 43.

freqüência na idéia de que sua obra não poderia ser investigada sob a lupa do “plano piloto”, não porque Décio Pignatari visse neste manifesto sinais de envelhecimento, mas porque há tempos nosso autor percebera o ponto de esgotamento a que chegara o movimento da poesia concreta e tomou para si a tarefa de manter as conquistas, mas abolir, gradualmente, as marcas da luta inicial por espaço.

Em *Catatau*, ao submeter a linguagem a um método de compressão, em lance de resgate explícito do que fizera Oswald em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* – embora muitos críticos prefiram deixá-lo abandonado à sombra de Joyce – Leminski põe em questão o tipo de prosa figurativa que se fazia na década de 1970 no Brasil, sem negar-lhe o direito de existência, e ao mesmo tempo coloca o dedo cirúrgico no ponto fraco da recém-nascida literatura de consumo. A bandeira leminskiana, apesar de tremular quase ao nível do chão, chicoteava forte contra o caráter representativo da realidade; a instituição da opinião corrente; a razão instrumental; a segurança da leitura inteligível; a verossimilhança; o automatismo das identificações imediatas do significado ou seu contrário; a ambigüidade do significado para a proeza interpretativa do crítico. Lema leminskiano: *repugnatio benevolentiae* – *virem-se*.

Não é gratuito que alguns escritores e críticos tenham se levantado contra sua concepção de romance, a ponto de crerem na lenda de que *Catatau* nunca sairia do âmbito de promessa, pois o tempo passava e a obra não era concluída. Leminski era visto quase sempre com um volumoso maço de folhas sob o braço, um início da mitificação que sofreria mais tarde, daí surgirem comentários, até certo ponto irônicos, como: “Lá vem o Leminski com aquele *catatau*”. Visto, porém, que *catatau*, coisa grande e volumosa, se materializara em *Catatau* e se elevou à categoria de bandeira do inconformismo artístico de

um autor de vanguarda sem vanguarda, talvez por isso tenha pago o preço do ostracismo. Não restava outra opção a não ser ofuscá-lo, quando era comparado a *Ulisses* e *Finnegans wake*, ou simplesmente ignorá-lo.

Entretanto, diante da maneira como *Catatau* põe em perspectiva crítica a situação do Brasil (procedimento acentuadamente antropofágico, *Um escritor desprovido de uma interpretação do Brasil pessoal e original nunca chegou a produzir uma grande obra literária*, Oswald de Andrade), num plano que remonta ao século XVII e faz ecoar incertezas e irresoluções da história de nossa formação como povo e nação até o século XX, acaba afastando para segundo plano essas influências européias, segundo nosso julgamento, sem, no entanto, ignorarmos que Leminski fazia questão de mencioná-las como régua e compasso para sua produção artística.

Até porque, um projeto calculado, como os que eram elaborados por Joyce, um caso exemplar de autor de vanguarda sem pertencer a um movimento de vanguarda, não tem correspondência em *Catatau*. Nesse, o método ganha em flexibilidade ao configurar-se como disposição de acolhimento do alheio, segundo a oscilação pendular de construção-destruição que movimenta a composição e materializa a inconstância da função mediadora exercida por Cartesius.

Ademais, entendemos o traço difuso do procedimento leminskiano, em contraste com o rigor joyceano, como dimensão de quanto se rejeita o pensamento logocêntrico (mote central do *romance-idéia*, subtítulo acrescido para a impressão da segunda edição de *Catatau*) e, ao mesmo tempo, como apontamento para uma particularidade da circunstância precária da produção literária no Brasil, fazendo ver não só nossa falta de chão histórico, mas também a fragilidade e o autoritarismo da tradição literária, a qual proporciona, à maioria de nossos escritores, poucas energias para irem além de um

impasse paralisante especialmente para a geração de Paulo Leminski que está condenada a ser vanguarda, portanto transitória, como disse Antonio Candido<sup>14</sup>. De nossa parte, preferimos aproximar *Catatau* à linhagem da prosa modernista brasileira, fortemente inventiva, sobretudo de orientação antropofágica (*Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo*, disse Oswald), daí insistirmos em referenciais como *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Macunaíma*, *Serafim Ponte Grande*.

Sem pretender comparar a fineza do gênio marioandrado e oswaldiano à impostura leminskiana, podemos afirmar que *Catatau* é, em outros tempos e com diferentes perspectivas um recado do projeto modernista aos que se deixaram levar pelo realismo requeitado, pelo beletrismo da geração de 45 e pela excentricidade frívola e desgastada do experimentalismo de novas mídias. A fatura literária de Paulo Leminski não nega o universal nem o local, não exalta nossos males, mas antes dialoga com eles tão de perto a ponto de não copiá-los e, por isso, encontra espaço para alcançar o patamar de texto que resgata, assimila e renova a linhagem modernista e, concomitantemente, dispensa o tom heróico daquela para substituí-lo por um tom acentuadamente cético, ainda que positivado.

*Catatau* está em contraste direto com o perfil dominante do romance-retrato dos anos de 1970. Há outras poucas exceções que arriscam menos: *Me segura que eu vou dar um troço* de Waly Salomão, *Os últimos dias de paupéria* de Torquato Neto e *Panamérica* de José Agripino de Paula. O experimentalismo de Leminski não é feito de deslumbramento ante a “modernagem”; afinal de contas o autor tem consciência de que os grandes romancistas do final do século XIX já o haviam executado. Se *Catatau* surge

---

<sup>14</sup> Antonio Candido. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002, p. 214.

como obstáculo aos padrões da tipologia textual do romance, isso ocorre devido ao impasse em que se encontra grande parte da prosa desta fase: *Catatau* era um tipo de livro contra e a favor da mercantilização da arte naquele momento.

Dividida entre a experimentação e a denúncia – o salto participante da poesia concreta não atingira a marca, e o ideário naturalista regredira ao jornalismo literário – a geração de Leminski opta de forma excludente por uma ou por outra, revelando, de um lado, aspectos conservadores em uma espécie de experimentação cosmética – arte igual à mercadoria –, a novidade pela novidade sem o risco do erro; de outro, na impossibilidade de seguir em frente, há um recuo conservador às técnicas narrativas desgastadas pela média dos escritores regionalistas dos anos de 1930 e 1940, porém avalizadas pela academia.

Nesse sentido, entendemos *Catatau* tanto como tentativa de abrir novos horizontes para além do encurralamento a que a prosa esteve submetida tanto pela pressão radical do neovanguardismo, *fase da vanguarda devorada pela vanguarda*, como constatava Antonio Candido, em seu ensaio *A nova narrativa*, quanto pela falta de propostas dos que o combatiam. No plano narrativo da obra em juízo podemos observar quanto seu narrador-personagem Cartesius é emblemático, pois, se de um lado, representa a crise do pensamento moderno/capitalista e, desta forma, alinha-se ao pensamento esquerdizante; de outro, revela a impossibilidade de armar a matéria narrativa sem o suporte de uma linguagem renovada, em franco contraste com o didatismo jornalístico da literatura de denúncia.

Leminski talvez soubesse, quiçá tenha intuído, que uma literatura que reflete a sociedade seja igual a ela, por isso seu romance se nega o papel de espelho. Não destitui a realidade, porém; reconfigura-a e a seqüestra, porque

pretende denunciá-la, não como imagem duplicada de sua superfície, mas como lente aguda que expõe as rachaduras ocultadas nas dobras, como se mostrasse as irregularidades da cicatriz por fora e por dentro da pele por meio de um linguagem antimercantil. Quanto mais o regime autoritário prega ordem e progresso, mais a obra se reveste do desvario da linguagem e da desobediência à norma – especialmente a partir da intervenção de Occam, extensão discursiva de Cartesius e espécie de “inimigo interno”. Desvario e desobediência que se transformam em rota de fuga para uma mediação entre a barbárie do sistema (a tortura, o assassinato, os conflitos armados) e seu aparente controle (Censura, Lei de Segurança Nacional, Deops e outros).

*Catatau*, para nós, é mimese moderna da experiência incerta, instável e difusa da situação política do país sem tentar ordená-la, tornando-se um decalque irregular de um Brasil subterrâneo (*Verzuymt Brasilien*, vertido do holandês leminskiano para o português, Brasil perdido para sempre). A falência do pensamento cartesiano-iluminista, representada pelo aturdimento delirante de Cartesius, é mostrada de forma dialética, já que, por meio do destronamento da personagem, se alcança uma possibilidade privilegiada de ler o Brasil, porque seria impossível lê-lo sob a ótica de um receituário ideológico vulgar ou ignorá-lo em troca da última novidade poética globalizada. Desse modo, o martírio no percurso de Cartesius, fora de seu controle, faz a ponte entre a torre dos sábios de Nassau e a terra devoradora e inóspita; interliga negros, índios, nativos e europeus; integra os cientistas à fauna e flora, harmonizando provisoriamente os contrários, sem congelar a tensão dos conflitos que compõem o país. Porém, não se rende à reconciliação – é literatura feita por um artista herdeiro da vanguarda – nem ensaia uma tentativa de superar o impasse do estrangeiro inadaptado aos trópicos.

Para o Leminski desta fase, o posicionamento crítico frente às circunstâncias históricas do país não se dá no plano da língua, mas no meio e na linguagem em que opera: *forma revolucionária equivale à arte revolucionária*, conhecido bordão das vanguardas, ainda que dois anos depois diga resignado: *A revolução é sempre no plano pragmático da mensagem*<sup>15</sup>.

No entanto, pelo fato de Leminski estar vinculado a segmentos literários mais afeitos aos problemas formais da experimentação de novas linguagens poéticas, ele mesmo dizia, em carta a Régis Bonvicino: *A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari): eles não começaram concretos, eu comecei...* Portanto, nosso autor estava fora do foco dos críticos interessados, mais dogmaticamente, nas questões sociais, políticas, históricas e na mítica nacional. O romance-idéia passa ao largo da crítica institucionalizada (o lado positivo disso é que a obra se mantém como enigma a ser decifrado e, assim, foge da neutralização operada pelo trabalho crítico na constituição de agrupamento) a não ser os poucos e conhecidos que tecem comentários favoráveis, ligeiros e de impressões pessoais, embasados em depoimentos do próprio autor ao longo da produção de *Catatau*, em ocasiões que distribuía fragmentos por amostragem e divulgava sua empreitada.

Deste material de recepção crítica, devemos destacar o texto de Antônio Risério: *Catatau: Cartesinato*, primeira leitura analítica e interpretativa do objeto, sem a preocupação da profundidade, provável marca de quem se prende às correlações formais, mas com mérito de mapeamento da obra. O próprio Leminski, em mais uma carta a Régis Bonvicino, comenta o relativo silêncio daqueles a quem dedicou o livro: *a reação dos patriarcas em relação*

---

<sup>15</sup> Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. p. 48.

ao *Catatau* foi curiosa... Não sei se eles gostaram ou não... Augusto nunca foi muito claro comigo acerca do q ele achou do *Catatau* produto final... Décio se refere ao *Catatau* falando em “monólito”, “é uma boa”, coisa assim... Haroldo, de Haroldo nunca ouvi uma palavra...<sup>16</sup>

O esquecimento do romance de Paulo Leminski também se deve a outros fatores como os que já citamos inicialmente: produção independente, o autor pagou a edição de 2 mil exemplares do próprio bolso por não querer apoio oficial ou a produção de uma editora vinculada ao mercado (*Catatau* é sua primeira obra editada). Por fim, ele estava fora do eixo político-cultural Rio-São Paulo - Minas naquele período.<sup>17</sup>

Contudo, nos causa estranhamento o fato de até hoje *Catatau* não aparecer nas pesquisas de história da literatura sobre a década de 1970. Em pretensos balanços desse período, aqueles a que tivemos acesso, há apenas menções ligeiras à obra por parte de Flora Sussekind<sup>18</sup> em *Literatura e vida literária* e mais recentemente, por parte de Roberto Ventura, na revista *Literatura e Sociedade*(Contemporânea), número 8. Há um silêncio perturbador em torno do romance-ideia que nos faz pensar em quê essa fatura literária tocara para levar os pesquisadores a ignorá-la, embora soubessem que era manifestação artística legítima de um autor claramente reconhecido pelos pares e pelo público.

---

<sup>16</sup> Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Op. cit.*, p.44.

<sup>17</sup> Haroldo de Campos escreveria na década de 1980 um ensaio sobre *Catatau* intitulado “Leminskiada barrocódica”, publicado originalmente no *Folhetim*, encarte literário da *Folha de S. Paulo*, e posteriormente incluído na obra *Metalinguagem e outras Metas*. Décio Pignatari foi o responsável pelo projeto de revisão crítica de *Catatau* em 2005, em virtude da comemoração dos trinta anos de publicação e de sua terceira edição realizada pela Travessa Editores.

<sup>18</sup> Flora Sussekind publicaria em 2007, “Hagiografias”, um texto mais abrangente da produção de Paulo Leminski, com atenção especial ao *Catatau*, incluído em *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporânea*. Organizada por Florência Garramuño, Gonzalo Aguilar e Luciana di Leone. Publicado por Beatriz Viterbo Editora.

Enfim, não poderíamos esperar reação muito distante da que constatamos acima, pois a obra é portadora de uma complexidade – instigadora para uns, mas repulsiva para outros – que, ao mesmo tempo, vela e desvela, na instabilidade da função mediadora do narrador, Cartesius, uma fronteira móvel entre realidade e linguagem, em que a última está impossibilitada de reter a primeira, configurando o impasse e a incerteza como senha para o Brasil dos anos de 1970: literatura de obstrução para país bloqueado. Talvez esteja na incapacidade de decodificar esta senha a origem da dificuldade em considerar *Catatau* um dos vetores da produção artística do período, cujo horizonte ideológico estava limitado pela violência tão próxima.

Entretanto, *Catatau* é, para nós, uma tentativa de equilíbrio oscilante entre: interpretação do Brasil<sup>19</sup> outrora e agora e fato produtivo de poética da forma. Mas, se é possível constatar este lineamento multifacetado levantado até aqui, devemos isto à ousadia de Paulo Leminski, (*Somos os últimos concretistas e os primeiros não sei o que lá...*, conforme registrado em carta a Régis Bonvicino), pois nosso autor soube construir uma meada que até hoje não se pôde desatar e, tudo isto, numa estética de expressão individual levada a cabo no seu romance-idéia ao longo de oito anos sob um regime político de violência e intolerância.

Enfim, o fracasso de público e de crítica<sup>20</sup> de *Catatau* parece-nos uma forma de imantar o impasse e o trauma histórico no Brasil, na dupla

---

<sup>19</sup>Leminski faz referência a esta possibilidade de ler o romance como se fosse o país em uma entrevista concedida a Almir Feijó e publicada na revista QUEM, em 21 de maio de 1980, pp.28, 29, 30, 31. Nas palavras do autor: *Então Descartes termina com a frustração e aquele mundo continua de leitura impossível para ele. Ora, aquele mundo de leitura impossível, que é o Brasil, é o próprio texto do Catatau. Então em lugar de dizer isso, eu fiz isso. O Catatau, como tal, é a própria imagem da impossibilidade da compreensão do Brasil novo...*

<sup>20</sup>O problema aí sugerido ainda não superou a fase de decantação, mas está pensado em consequência de uma afirmação de Adorno, ainda não bem compreendida por mim, em *Teoria Estética. A arte nova, com a sua fraqueza, as suas manchas, a sua falibilidade, é a crítica da tradição...* p. 180.

temporalidade, séculos XVII e XX, em que a obra se baseia, que surgiria primeiro na pós-restauração portuguesa em 1640, tentativa salvacionista de reposicionar Portugal no cenário internacional por meio da busca obsessiva do ouro como única saída, e segundo, quando retorna, como seqüela da lógica redutiva e intolerante que regia as estratégias da guerra-fria para as áreas periféricas, no golpe de 1964. Recuperar as invasões holandesas como recalque histórico da infância do país, retirá-las do contexto pitoresco a que foram submetidas e apresentá-las num mesmo lance, em alegoria com o golpe militar de 1964, como situação não concluída, condição de nosso inacabamento perdurável, dá sinal de um obstáculo ao pensamento conservador que apontava o Brasil como país do futuro.

### 1.3. RELICÁRIO DE RESÍDUOS: PAULO LEMINSKI, UM AUTOR DE VANGUARDA DEPOIS DAS VANGUARDAS

Não sentimos a necessidade de se buscar a origem da palavra vanguarda, porque a esta altura não se pode ignorar a idéia de que a coisa já não coincide com o nome e que, aceitemos ou não, as palavras se emancipam daquilo que designam. A vanguarda artística, em seus primórdios, decorrente da Comuna de Paris, não coincide com a de Baudelaire em *Mon coeur mis à nu* que, apesar de inaugurar a modernidade, também não é a mesma dos artistas modernistas do início do século vinte.

Objetivamente, como falamos de Paulo Leminski (palavras dele: *Poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra “vanguarda”*), principalmente o da fase de *Catatau*, rebelde e indisciplinado, fique claro que a vanguarda, antes de ser artística, já é comportamental e política<sup>21</sup>. Não com a força e a convicção do argumento de Lênin ao debater sobre o papel de vanguarda do partido frente ao processo revolucionário; nem com a debilidade e a incerteza da postura dos poetas malditos embriagados pela negação e destruição da velha ordem. Não. Para a sensibilidade de um artista feito Leminski, a manifestação política no corpo de sua obra é assintomática.

Quando *Catatau* é lançado, não há mais espaço para vanguardas nem neovanguardas, como afirma o próprio Leminski: *talvez não haja mais tempo/*

---

<sup>21</sup>Na opinião do próprio Paulo Leminski: *vanguarda é uma atitude essencialmente política. É uma atitude contra um status quo de formas. Contra um parque de formas estanque e aceito, que são imediatamente reconhecidos (sic) pelo sistema e premiados com cheques, com favores de toda sorte. E pra mim há uma luta de guerrilha cultural, que é lutar contra essas formas, dissolvê-las.* Revista QUEM, maio de 1980, p. 31.

*para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS/ como a poesia concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi/ agora é tudo assim/ ninguém sabe/ as certezas evaporaram/ que a estátua da liberdade e a estátua do rigor/ velem por todos nós*<sup>22</sup>. As bases materiais da sociedade que deu origem, por exemplo, à poesia concreta, não são exatamente as mesmas, embora semelhantes às da produção de *Catatau*<sup>23</sup>. No entanto, houve tentativas sucessivas de inserir ou diluir o romance e seu autor no projeto da poesia concreta, o que, em última instância, significa um retrocesso obscurantista. A neutralização da obra de vanguarda, àquela altura, foi cuidadosamente conduzida pela indústria cultural – como, em outro contexto, já o demonstrou Enzensberger<sup>24</sup>– sistematicamente atacada por seus opositores, completamente ignorada pela maioria dos brasileiros e irresponsavelmente praticada por aventureiros.

Em decorrência desse tratamento, naquele contexto, a poesia concreta, a despeito do rigor compositivo e lógico-formal característicos, passava a assumir uma adaptabilidade positiva ao quadro cultural. De certo modo tinha cumprido, nos anos de 1960 principalmente, um dos objetivos de seu projeto de vanguarda, que era a busca de uma linguagem que poderemos chamar de

---

<sup>22</sup> Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976 – 1981)*. p. 44.

<sup>23</sup> Em 1975, quando *Catatau* surge, sobra apenas o ambiente de impasse político e cultural. As condições materiais, sociais e culturais para o surgimento ou a manutenção de uma vanguarda estão saturadas e só se podia acreditar que existissem por uma ilusão negativa. Segundo Gonzalo Aguilar [em diálogo com Peter Bürger, acerca da existência de projetos de vanguarda]: *Isto significa que as relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias: em primeiro lugar, é necessária a conjunção de profundas transformações tecnológicas, a existência de um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo de disputa cultural e política. Em segundo lugar, no domínio do artístico, as relações vanguardistas implicam sempre um questionamento do estatuto da obra, porque é sua legitimidade como forma que está em jogo. Poesia concreta brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 32.

<sup>24</sup> Hans M. Enzensberger. “Aporias da vanguarda”. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: jan/março jan/março, 1971, pp. 26 e 27.

reconciliada<sup>25</sup>. Talvez por isto, Leminski advertiu mais de uma vez que *Catatau* não poderia ser lido por meio do “plano piloto”. O mundo difuso que empreendera neste romance não cabe no rigor matemático do projeto concretista e traz a marca da não-reconciliação por meio de uma linguagem convulsionada e agressiva.

Mas a acomodação da poesia concreta, resultado, entre outros fatores, da força que possuía, instaurou um paradoxo previsível. O experimentalismo e a inovação frenética da linguagem levaram-na ao limite de suas possibilidades como elemento de mediação formal entre a arte e a vida, e, portanto, à possibilidade de anulação de sua própria existência e função. Os últimos experimentalismos dos anos de 1950 executados pela poesia concreta atingem o desgaste e a diluição fácil em nome da “modernagem” e dos truques publicitários que foram reforçando a eliminação gradativa da mediação artística crítica até sua inexistência, não como um “que fazer?” poético, mas tornando as supostas obras de vanguarda uma fria mercadoria reprodutora da ideologia dominante.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Entenda-se por linguagem reconciliada o princípio das vanguardas que tentam reencontrar na manifestação artística uma forma de mediação da realidade social. Esse princípio sugere o resgate dos signos que freqüentam a vida cotidiana para um tratamento artístico que os devolva à realidade dos homens em uma dimensão estética. O estranhamento, assim, se torna reconhecimento.

<sup>26</sup> A positivação do termo vanguarda pela ideologia liberal faz da mercadoria um simulacro da obra de arte. Sobre este efeito contraditório, Philadelpho Menezes diz o seguinte: *Pela sua vinculação histórica às novidades, a palavra ao poucos foi sendo assimilada pelo circuito do mercado e se tornou forte chamariz publicitário que, não raras vezes, entra em franca contradição com os princípios de não adaptação ao sistema mercadológico que faziam parte fundamental dos movimentos estéticos desde o início do século.* ( *A crise do passado – modernidade, vanguarda e metamodernidade.* São Paulo: Experimento, 1994, p. 83). De maneira mais contundente, Roberto Schwarz, a partir de uma entrevista de músicos e compositores de vanguarda, assinala o passo largo que se dava na direção de integrar arte de vanguarda e mercadoria: (...) *é cancelada a diferença entre a produção artística e a produção geral de mercadorias, e o compositor de vanguarda estará, espera-se, “consumindo e produzindo como qualquer outro setor profissional”.* *A ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista.* Roberto Schwarz. “Nota sobre vanguarda e conformismo” In: *O pai de família e outros estudos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.50.

No entanto, até os anos de 1970, Leminski, ao compor o *Catatau*, ainda é um autor de vanguarda operando no limo<sup>27</sup> deixado pela poesia concreta. O momento ainda é de formação para o artista, e a pouca autonomia intelectual não favorece a originalidade na atitude e no procedimento artísticos. A opção por atuar em grupo, um círculo de jovens artistas girando feito satélite em torno de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, apaga a identidade, mas potencializa o projeto de experimentações. As revistas de invenção, freqüentadas intensamente por Paulo Leminski nos anos de 1970, faziam a apologia de uma coletivização do aparecer, de uma militância diária, em cujas dobras se operava uma calorosa politização implícita. O resultado desse trabalho era mais que um jornal, menos que um livro. Nomes sem fotografia assinavam a eleição do provisório, anunciando a renúncia e o repúdio ao clássico e ao eterno. *Deriva daí que, com a anulação do estilo, o experimentalismo das vanguardas evita e impossibilita o surgimento das “grandes obras” como decorrência da inexistência de “grandes autores”. A grande obra das vanguardas é o conjunto da produção impessoal de todo o movimento.*<sup>28</sup>

Era essa a posição de Leminski. Ele repete a poesia concreta que é acusada de repetir os procedimentos das vanguardas do início do século<sup>29</sup>. A

---

<sup>27</sup> A palavra “limo” empregada no texto pretende indicar a base inicial de referências vanguardistas em que irá germinar a arte de Leminski. Porém, não se pode olvidar que há um descompasso entre um tempo de sementeira e outro de colheita. Roberto Schwarz percebe esta incompatibilidade temporal ainda nos anos de 1970. O autor se refere nos seguintes termos à geração de artistas à qual pertence Paulo Leminski: *Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios da luta armada no país.* “Cultura e Política – 1964 - 1969”. In: *Op. cit.* p. 106.

<sup>28</sup> Philadelpho Menezes. *Op. cit.* p. 110.

<sup>29</sup> O fenômeno, decerto, não é peculiar ao caso brasileiro. Analisando as neo-vanguardas européias, Hans M. Enzensberger afirma: *Todas as vanguardas de hoje não são senão repetição, embuste com as outras ou consigo mesma. O movimento, que como grupo unido a uma doutrina, nascido há cinquenta ou trinta*

repetição não se dá no vazio, mas em chave de releitura, cuja força cria um princípio de identidade vanguardista supostamente atemporal que se sustenta no preceito da criação de uma linguagem como expressão do presente da modernidade que permita à obra uma interferência direta na realidade. Tudo isto associado a uma promessa utópica de futuro que é aproximado e repellido para revitalizar e cancelar radicalmente o passado. Assim é que a acusação de *repetidores* apontada anteriormente parece verdadeira; todavia o movimento da poesia concreta necessitava resgatar<sup>30</sup> as experimentações passadas para, *muito mais no espírito que na letra*, balizar sua tradição, afastá-la de volta a seu âmbito histórico, e, imunizada pelo modernismo mais radical, suplantar o conservadorismo da geração de 45<sup>31</sup> para, finalmente, instaurar sua práxis.

Quando Leminski se aproximou da poesia concreta, aos dezenove anos (em um momento em que *o país estava irreconhecivelmente inteligente*, na expressão de Roberto Schwarz), não o fez movido por interesse vanguardista; é concretista quase por inércia. Isso porque, diante do quadro geral da literatura nos anos de 1960, sentia necessidade de tomar partido na luta por um espaço que considerava mais arejado no campo das artes. O gesto do jovem poeta manifesta a necessidade de agrupamento e enraizamento, uma tentativa de inserção comunitária, uma procura de identidade grupal que a

---

*anos com o propósito de romper com a resistência que uma sociedade compacta oferecia à arte moderna, não sobreviveu às condições históricas que o tornaram possível. Conspirar em nome das artes não é possível senão onde elas sofrem opressão.* “Aporias da vanguarda”, In: *Op. cit.* p.112.

<sup>30</sup> Gonzalo Aguilar diz da seguinte maneira: *As vanguardas não negam a tradição, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial.* *Op. cit.* p. 40.

<sup>31</sup> Ferreira Gullar reafirma esta idéia em *Vanguarda e subdesenvolvimento – Ensaios sobre arte* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 31): *O concretismo é, como já procuramos demonstrar anteriormente, a tentativa de responder ao impasse criado pelo desenvolvimento do formalismo que se manifesta na poesia brasileira a partir de 1945.*

poesia concreta viria a satisfazer temporariamente. Ficava assim resolvida a asfixia de uma identidade.

Paulo Leminski mal se adaptara à poesia concreta, quando, na década de 1970, Décio Pignatari alertara os jovens escritores para a necessidade de superá-la. Leminski pretende tomar para si a tarefa, em diálogo constante com o grupo de poetas de que faz parte, mais detidamente com Régis Bonvicino. Sua resposta a este desafio estava parcialmente elaborada no conto *Descartes com Lentes*. Porém ganhará consistência oito anos mais tarde, quando será capaz de afrouxar parcialmente a camisa-de-força da poesia concreta para que sua autonomia artística possa falar mais alto.

Em *Catatau*, em um dentre inúmeros fragmentos em que o monólogo interior do narrador permite perceber o pensamento do autor a respeito do peso da influência dos mestres, Leminski fura a máscara do narrador para dizer através da voz de Cartesius:

*Mas um discípulo, tido como incapaz, tirou a máscara e abanou-se com ela, a muitos ventos abandonado, - desafiatlux! A arte está sempre certa, por isso os mestres são teimosos. Tudo feito, nada dito; estamos feitos. (p. 45)*

O gesto transgressivo do autor/narrador/discípulo dá o grau de ebulição libertária aplicada neste romance, construído em resíduos de línguas, e isto já era um lance de dar as costas para a linhagem construtiva do grupo paulista, mas não de modo definitivo. Paulo Leminski ainda não consegue imunizar totalmente seu pensamento do “sarampão” contagiante das vanguardas, cujos sintomas são o exclusivismo, a luta pela hegemonia, a idéia fixa de uma visão

estética particular que precisa ser aceita por todos, em qualquer lugar e para sempre.

Ao fazer a defesa pública destas posições, mantém o que pretendia destruir. Ficou a imagem de um sujeito arrogante, mas sua recompensa imediata era a sensação de pertencimento (o que contraditoriamente neutralizava a força de seu trabalho) ao grupo da poesia concreta, que representava, em sua óptica, o novo; isso era narcotizante para poetas da geração de Leminski afinados com o projeto.

Como pudemos notar anteriormente, a força vanguardista de Leminski ainda não é suficiente para romper com a tradição ou o *paideuma* da poesia concreta. As influências artísticas do grupo paulista formam um repertório comum de procedimentos e gosto para parte dos artistas daquele momento. Entretanto, a progressão ascendente de nosso autor caminha em movimento oposto ao da poesia concreta que, no fim dos anos de 1970, já não exerce, com tanta intensidade, função balizadora e aglutinadora para os novos poetas. Se, de um lado, Leminski surge para literatura na fase ortodoxa da poesia concreta; de outro, sua melhor produção coincide com o fechamento de ciclo desse movimento.

Mais autônomo, Leminski passa a ter uma produção literária individualizada, recebe reconhecimento público por seu talento de poeta e letrista, participa cada vez menos de publicações coletivas (em boa medida, as publicações de revistas, que buscavam a formação de um poder coletivo, em torno do qual se aglutinavam os participantes do movimento e serviam como armas de confronto e provocação, cedem lugar às publicações individuais por meio de editoras comerciais). Paulo Leminski imprime um estilo pessoal a

seus trabalhos, porém esta produção perde significativamente certo rigor formal e formalista da composição aos moldes praticados pelo grupo *Noigandres*.

Como disse Caetano Veloso na apresentação de *Envie meu dicionário: decisões caprichosas de relaxar*. Ele atinge o patamar de escritor profissional inserido no mercado editorial, assume uma postura mais concessiva e, ao mesmo tempo, torna-se popular.<sup>32</sup> Fez-se diferente a partir de *Catatau*, porque conquistou sua independência artística e pôde negar a tutela, ao recusar as palavras de ordem da poesia concreta.

A atitude de afastamento gradual de Leminski frente à poesia concreta está diretamente ligada ao desgaste e à institucionalização de procedimentos, meios e materiais explorados então, após vinte anos, de maneira requentada. Mas o fim do movimento de vanguarda não significa a impossibilidade de um escritor de vanguarda. Paulo Leminski mantém o desvio em relação aos modelos literários e aposta no enfrentamento artístico, idéia que está em Benjamin na sua defesa das vanguardas, atuando no limite do esfacelamento da sintaxe, apostando no cancelamento da cadeia semântica (o isolamento de frases e palavras confere mais força a sua significação, e a desfiguração sintática potencializa seu empobrecimento no contexto), trabalhando diretamente os signos enquanto manifestação física da própria realidade e cultivando a dissipação da imagem – todavia estas atitudes encontradas em Leminski ficaram restritas a sua poesia<sup>33</sup>, aparentemente uma diluição da prosa

---

<sup>32</sup>Fred Góes e Álvaro Marins, na introdução do livro *Melhores poemas de Paulo Leminski*, comentam o desejo de Paulo Leminski de ser reconhecido pelo grande público por meio das parcerias musicais que realizou nos anos de 1980. As letras de música funcionariam como estratégia para divulgação do Leminski poeta.

<sup>33</sup> Para a literatura feita por Paulo Leminski, os gêneros tradicionais poesia e prosa só prevalecem para efeito de referência didática, mas em muitos de seus trabalhos estas categorias se abolem, perdem o caráter de compartimentos, o que, decerto, não lhe é específico. Na concepção leminskiana, no que tange aos objetivos da experimentação, toda sua produção artística repousa sob o conceito de texto.

de *Catatau* – como respostas adequadas de uma consciência criadora às voltas com as inadequações de relacionamento entre artista e sociedade.

No território da prosa posterior a *Catatau*, a produção de Leminski oscila menos para o experimental, diga-se claramente, no sentido específico de ser portadora permanente da crise da linguagem, e se desloca abertamente para a clareza da comunicação ao gosto do mercado editorial. O romance *Agora é que são elas*, uma encomenda “bem” remunerada da editora Brasiliense, dá a dimensão do nível de arrefecimento desta tensão e aponta para uma outra posição que o escritor atingiu<sup>34</sup>. Afastou-se do risco – que cultivou e assumiu em *Catatau*, em que recorreu ao método experimental para se reportar ao objeto diretamente, ao contrário de como opera o tradicional. Isso ocorre de maneira muito emblemática na figura de Cartesius, que vê através das lentes deformadas de um saber conservador e autoritário. Aproximou-se, depois, da estabilidade assentada no gosto médio do público.

Paulo Leminski, porém, não abandona de todo o procedimento experimental em *Agora é que são elas*, mas à consciência aguda da obstrução existente entre ele e a realidade interpõe-se ainda o problema da própria

---

<sup>34</sup>Para se ter a dimensão desta mudança de posição, transcrevemos aqui um trecho de reportagem publicada no jornal Estado do Paraná, em 03 de junho de 1984: (Caio Graco Prado, editor da Brasiliense) *Quanto você quer, por mês, para se dedicar, até setembro, a escrever um romance destinado à coleção “Cantadas Literárias”?*... (Leminski) *fez os cálculos de quanto gasta por mês em sua casa no bairro da Cruz do Pilarzinho, projetou a inflação e deu uma soma a Caio. Negócio fechado, respondeu o editor. Ao viajar de retorno a Curitiba, Paulo começou a delinear os personagens e desde a última quinta-feira está fechado em sua biblioteca, datilografando páginas e mais páginas de um romance que terá ao redor de 150 páginas, suficientemente moderno para se encaixar no espírito jovem da Brasiliense, especialmente da coleção “Cantadas Literárias” – mas sem vanguardismos que tranquem sua compreensão pelos não iniciados em segredos de literatura. Um obra de encomenda, com advanced do editor, escrita dentro do prazo marcado e com um fim específico não é comum acontecer no Brasil. Ainda mais para um escritor que até há poucos anos era identificado como sinônimo de hermetismo e vanguarda, devido ao seu Catatau...*

estrutura da linguagem – suas possibilidades e seus limites – que não pretende mais enfrentar.

Então, podemos observar que opta por se ater à minúcia da posição vanguardista. O humor e a metalinguagem, que não deixa de ser um resíduo da arte clássica, empregados em *Agora é que são elas* muitas vezes atravessam para o terreno da auto-ironia, que parece retirar do próprio escritor a tarefa das grandes elaborações e dos grandes temas.

Como disse o próprio Leminski em entrevista à revista *Nicolau*: *Agora é que são elas é um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance*. Não se pense que este paradoxo seja marca individual de Leminski. Mas tome-se por princípio que, naquela circunstância, a posição de escritor de vanguarda sem movimento exigia recuo: dois passos atrás para ganhar distância da linha divisória do presente para em seguida realizar um salto à frente em cuja aterrissagem problemática se percebe o calcanhar de Aquiles.

Este refluxo do experimental gera expectativas e hostilidades. A respeito de *Agora é que são elas* estas conseqüências são límpidas. Os artistas que se acercavam de Leminski aguardavam por um novo *Catatau* que desse continuidade aos princípios vanguardistas por meio da criação de novas palavras, pela busca também de uma língua e de uma linguagem que não pudessem ou se recusassem a representar a realidade imediata, e que correspondessem ao monstruoso, ao antfigurativo, como atitude de desagravo ao perfil do *naturalismo* dominante da literatura dos anos de 1970, quase sempre colada ao real dos romancistas embrulhados pelo jornal de ontem.

Antonio Risério pedira em carta um novo *Catatau*. A resposta de Leminski dá o tom de sua disposição: *é muito no cu de um só*. Se, de um lado, Leminski se tornou livre e autônomo para a o exercício da arte com o sucesso de estima do *Catatau*, pois este deu condições materiais para fazer uso desta liberdade e autonomia; de outro, passou a ser criatura de sua obra, transformada em totem vanguardista.

Aqueles que se opunham às realizações anteriores de Paulo Leminski, especialmente de *Catatau*, apostavam em mais um palavrório desmedido repleto de *cultura livresca ou de almanaque e deslumbramentos provincianos* encadernado com a capa dura e lustrosa da poesia concreta.

Frustração dos amigos e regozijo dos adversários. *Agora é que são elas* não obteve sucesso de público, nem de estima. Foi adormecer entre as experiências fracassadas de um artista que deixa a marginalização para se profissionalizar, mas se vê vulnerável e preso às amarras intestinais da sua arte. O texto estigmatizado despertou somente sob a proteção generosa de Boris Schnaiderman, cinco anos após a publicação, em virtude do falecimento de Paulo Leminski, num artigo melancólico e despretensioso em torno da rejeição do romance: *E é nesta perspectiva que leio Agora é que são elas, este objeto fascinante e perturbador e que adquire nova dimensão quando penso no amigo morto e na sua trajetória.*<sup>35</sup>

À altura da publicação de *Agora é que são elas*, nos anos de 1980, Leminski tinha consciência de que estava encerrado o ciclo vital do movimento de vanguarda.<sup>36</sup> Parafraseando Barthes, é sabido que a vanguarda não é mais

<sup>35</sup>Boris Schnaiderman. “Em torno de um romance enjeitado”. In: Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. 2ª edição, São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 256.

<sup>36</sup> Para notar a maturidade de Paulo Leminski em relação às vanguardas, é esclarecedor o texto, “Cenas de vanguarda explícita”, por ele publicado na *Folha de S.Paulo*, de 04 de dezembro de 1985, em

do que um modo de cantar a morte burguesa, porque a sua morte pertence ainda à burguesia. Enfim, a morte anunciada se presentifica: *A poesia concreta está morta, viva a poesia concreta*, diria Décio Pignatari. Mas este cadáver insepulto não deixa de rondar a produção de nosso autor. Como se manter um artista de vanguarda sem vanguarda? A quem caberia o papel de farol? Onde poderia acender uma luz qualquer? Que linha resistiria à força das possibilidades de uma esquina? Nenhuma resposta. *Quem olhar para trás, corre o risco de virar Ferreira Gullar.*<sup>37</sup> Era Leminski diante do refluxo inevitável.

O fim destes movimentos de vanguardas poéticas não deixa de ser sintoma de desintegração gradual da energia dos sistemas culturais (como afirma Roberto Schwarz) ainda nos anos de 1950 e 1960. Uma década depois, as forças finais dessas vanguardas são estilhaços culturais e sociais que iluminam o painel da decadência e da crise dos valores conservadores de uma

---

manifestação crítica acerca da posição de Philadelpho Menezes em texto introdutório do catálogo elaborado para a exposição *Poesia Intersignos*. A título de ilustração, seguem alguns excertos: *Poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra vanguarda. (...) vi nela a epítome da arte, quase o sinônimo redondo de poesia. O que não era de vanguarda, para mim, a bem dizer, mal e mal existia. (...) Menezes, você é inteligente pacas. Mas sai dessa vida. Isso é infantilismo de vanguarda. (...) Hoje, sei. Vanguarda é coisa que pode estar em toda parte. (...) O novo não é tudo, digo eu com meus buttons.*

<sup>37</sup> A frase de Leminski se refere ao que considera um retrocesso na produção e no pensamento artístico de Ferreira Gullar (isto não significa que Leminski desprezasse a obra do poeta, pois afirmou várias vezes ser um admirador da genialidade e da força da poesia de Gullar), ao optar por um caminho “populista”, fazendo literatura de cordel e mais tarde atuando no grupo “Violão de rua”, de onde saíram, na década de oitenta, artistas de extração quercista em São Paulo. Assim como ocorrera no modernismo, a vanguarda concretista e as correntes derivadas de sua implosão receberam em suas fileiras indivíduos cuja iconoclastia se dirigiu, em diversos momentos posteriores, à restauração de uma ordem ainda anterior àquela contra a qual o movimento inicial se insurgiu. A título de exemplo da guinada de Gullar que desagradou a Paulo Leminski, segue um trecho: *A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação – aquela que é realmente revolucionária e conseqüente, na sociedade como na arte – resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar.* Ferreira Gullar. *Op. cit.* p.61.

sociedade burguesa e militarizada. Diante do bloqueio intransponível daquela realidade, a linguagem empregada, a exemplo do que se faz em *Catatau*, também é violentada, sofre mutilações semânticas, sintáticas, morfológicas (o isolamento da frase para isolar a palavra e da palavra para isolar o material fonético; tudo para eliminar a coerência), e, desta maneira, gera refrações múltiplas de significados hipertrofiados, que, no geral, terminam destituídos de significação, indo alimentar o processo de esvaziamento semântico.

Não deixa de ser curioso que, justamente no ocaso do movimento, a prática dos artistas atinja um grau elevadíssimo de violência e não-conciliação, características sempre atribuídas aos primeiros atos de uma vanguarda. Este comportamento conflituoso é mais que violência de artistas atirada contra eles e seus detratores; é a tentativa desesperada de se criar uma espécie de purificação no interior da própria sociedade: espécie de mimese da falta de sentido que chega à incomunicabilidade como pressuposto de rebeldia radical.

O sufoco vivido nos anos de 1970 seria a pá de cal nos projetos coletivos, fossem eles artísticos ou políticos. Sendo assim, podemos notar que a representação da realidade nos estertores das vanguardas é fotográfica, direta, quando as intermediações construtivas de uma nova escritura não aparecem com frequência nem como regra. Mas uma liberdade truncada pedia mais que uma literatura de obstrução. Neste contexto, *Catatau* é esta literatura no campo experimental, com toda a força que têm as coisas ruins; é o sinal de esvaziamento do projeto utópico dos anos de 1960, frustrado com violência nos anos de 1970. Sem perspectiva utópica na arte e na luta política, não há projeto de vanguarda.

A tentativa de resistência de artistas como Leminski provoca, na circulação dos produtos, o efeito oposto aos princípios da vanguarda, isto é, agora o fato de se tornar popular ou marginal não impede que o mercado editorial crie um público específico; ao contrário, facilita a localização de um nicho mercadológico. A editora Brasiliense descobre uma faixa de consumidores interessados sobremaneira na literatura dita “marginal”. A recepção imediata de Leminski, Ana Cristina César, Roberto Piva e Chacal, para ficar somente com alguns brasileiros, promove a inclusão destes artistas no mercado livreiro e gera uma dose poderosa de neutralização ideológica que, por seu turno, faz com que os escritores se dispersem, que encontrem no isolamento o espaço necessário para construção de um estilo individual, já que o coletivo fora subtraído em função dos projetos pessoais orientados pela demanda represada do consumo de produtos culturais.

Paulo Leminski não ignora tal propósito, mas sua perspectiva é outra: ele vê a possibilidade de se recolocar no sistema justamente na assimilação desse conjunto de novidades e na compreensão da interferência delas na sensibilidade, no comportamento e nas formas de pensamento sobre uma nova etapa para a literatura.<sup>38</sup>

Todavia, prevalece a visão comercial e não há como evitar o refluxo a que esteve submetida a geração de Leminski. As antologias de poetas novos e antigos não param de chegar às prateleiras para atender uma demanda represada por quase vinte anos. Em seu livro de poemas *la vie en close*,

---

<sup>38</sup> A mudança de postura, que positiva a obra como mercadoria, *produssumo*, conceito criado por Décio Pignatari, nos faz lembrar da leitura de Edoardo Sanguineti sobre os dois movimentos básicos da vanguarda e sua diluição: o heróico/patético e o cínico. No primeiro, o produto artístico tenta fugir, ou finge que o faz, do jogo da oferta e da procura; no segundo, o produto artístico assume sua existência própria, natural e efetiva de mercadoria, entra na concorrência com outras mercadorias e, por fim, se descobre neutralizado. Cf.: *Ideologia e Linguagem*. Porto: Portucalense, 1972.

publicação póstuma de material acumulado ao longo de uma década, Paulo Leminski registrou de maneira irônica o saldo de sua produção após vinte anos de militância poética:

*MOTIM DE MIM*

*(1968-1988)*

*XX anos de xis,  
XX anos de xerox,  
XX de xadrez,  
não busquei o sucesso,  
não busquei o fracasso,  
busquei o acaso,  
esse deus que eu desfaço.*

Na mesma perspectiva, oferece-se, então, a oportunidade de realização de pequenos balanços sobre a produção literária dos artistas mais jovens. Nesse sentido, não é possível subestimar as influências da poesia concreta. Trinta anos após o lançamento da arte concreta, quinze depois do anúncio do fim, o seu legado ainda move os adversários.<sup>39</sup> O repertório elevado e a produtividade de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos infiltram-se liquidamente na arte feita no Brasil dos últimos cinquenta anos. As idéias que “emparedaram a poesia” também o fizeram com a arte de modo geral. Ainda

---

<sup>39</sup> Veja-se, por exemplo, um dos *fronts* do ataque: *A mística das vanguardas poética, narrativa e crítica, está contribuindo para atomizar a consciência literária. A realidade essencial do homem se torna uma realidade estranha a ele mesmo. A obra literária vem sendo tratada como um jogo frívolo, dentro da mecânica de tornar o necessário em contingente e de fazer da aparência uma essência...* Fabio Lucas, *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985. p.28.

que os opositores a vejam como obra falhada, (o experimental traz os componentes mal realizados, quando vistos pela lente de outra tradição, e isso nos lembra que a produção de Oswald de Andrade também fora vítima de tal julgamento), a poesia concreta tinha levado a cabo um projeto que reforçava a opinião de que o Brasil não passa de uma idéia, talvez menos – um nome. Após a poesia concreta, este é um mérito, ninguém mais tem o monopólio da literatura. O que há são brasis, de cujo calor se aquecem ou se chamuscam todos.

Aos artistas e críticos que circundam este problema chamado Brasil, sobra a vontade de comprometer a literatura com os incidentes do presente. Não que a literatura brasileira antes estivesse descompromissada; mas a questão é mudá-la de ponto de vista. Para isto, o problema da identidade nacional vem a ser o principal viés crítico aplicado à literatura. Espécie de identidade sem projeto, a mítica nacional não interessa a Leminski de modo direto; para ele, a presença do nacional numa obra de arte é um fenômeno, não uma regra – sua ausência pode muito bem preencher uma lacuna. Esta atitude de resistência se deve em longa medida ao empenho dos escritores, seus contemporâneos, salvo exceções já apontadas neste trabalho, pelo tema.

Esses querem comprometer a literatura com a causa política imediata. Os textos, biográficos ou autobiográficos, de qualidade estética muitas vezes duvidosa, no período da ditadura, vão acumulando força para uma tradição memorialista que chega a criar de memória um país que nunca existiu como se queria neste tipo de ficção. O mundo real era bem pior, violento e caótico, e não cabia em narrativas sem arestas, embasadas em um realismo de fachada, piores que ele.

Mas Paulo Leminski, a seu modo, também pretende comprometer a literatura. Depois de *Catatau*, nada em sua prosa se aproxima de um projeto audacioso. Em *Metaformoses*, publicação póstuma, ainda se percebe um resíduo utópico de dimensão crítica. Mas é pouco.

Assim, por um lado, vai se confirmando a idéia de que em ficção (estamos nos referindo à média dos escritores que formam uma literatura) o teor formalista, depois dos modernistas Oswald e Mário de Andrade, pelo menos no Brasil, foi sempre mais baixo, apresentando um retorno incansável aos parâmetros do texto em prosa que não se desloca, quase nunca, do quadro referencial. Por outro, confrontada, desgastada e confinada, a prática experimental denuncia o grau de dificuldade dos autores de vanguarda para formalizar a representação da realidade (o chamado *salto participante* proposto pela poesia concreta) que ultrapasse os limites dos fenômenos da linguagem artística. Impotente diante deste quadro, o ímpeto vanguardista de Leminski se dissolve na falta de combate, e o desencanto encontra amparo no haikai/fábula leminskiano:

*acabou a farra*

*formigas mascam*

*restos da cigarra*

Ao baixar a guarda, Paulo Leminski segue avante em direção à profissionalização da carreira de escritor.<sup>40</sup> Não escreve memórias, mas

---

<sup>40</sup> Em um ano, 1983, Paulo Leminski publica de uma só vez três livros pela editora Brasiliense. *Cruz e Sousa – O Negro Branco; Bashô – A Lágrima do Peixe; Caprichos e Relaxos*. Este último foi reeditado

compromete a literatura com biografias ao estilo de professor diletante. Estava encerrado para ele o período de confronto explícito com os literatos, não havia mais espaço para a impostura inicial (*se, fora das fronteiras de sua disciplina, o vanguardista não deixa de ser um artista, em seu interior age sempre como um forasteiro*, afirma Gonzalo Aguilar<sup>41</sup>). Agora não se justificava a necessidade de escandalizar a literatura e/ou o círculo dos letrados. A porta estava aberta para uma nova tradição que alimentava a velha; porém o que fazer com a vontade persistente e incontrolada de pôr a porta abaixo no peito e aos berros?

A irascibilidade, a implicância e a rebeldia de Leminski eram contagiantes, *um eterno ministro-sem-pasta da marginália*, como ele mesmo se definiu em entrevista ao jornal Diário do Paraná, porque ainda havia motivos para acreditar que a linguagem, a violência e a alienação na sociedade capitalista não deixaram de ser absurdas de uma hora para outra. Porém, os projetos mais comerciais de Leminski atestam o conflito entre o autor profissionalizado e o artista rebelde. No entanto, o absurdo Brasil se mostrava mais. Chega-se então ao ápice do “vazio literário” para uma geração. Nosso autor o registra assim em *la vie en close*:

*vazio agudo*

*ando meio*

*cheio de tudo*

A polêmica não movia inteligências criativas. A tradição de poetas/críticos, inserida no país pela poesia concreta, não tinha espaço para se revigorar na produção de Leminski. Seus dois livros de ensaios sobre arte e

---

seguidas vezes, inclusive pela editora, acentuadamente comercial, Círculo do Livro.

<sup>41</sup> Gonzalo Aguilar. *Op. cit.* p. 37.

literatura<sup>42</sup> não ultrapassam os limites da observação ligeira de uma inteligência crispada. As informações ficam sempre do lado de cá do muro. Vai ficando muito claro que tudo que apareça com o nome, *p. leminski*, ou marca, é mercadoria vendável, independentemente de se verificar seu teor estético ou crítico, indissociavelmente ligados ao teor de verdade, barateando-se, assim, a própria menção à produção da mercadoria e ao que ela oculta.

A convicção dos que acreditavam que a mediação em literatura – entendida aqui como manejo consciente e programado dos materiais para limitar a reprodução do sistema dominante – a fazia uma mercadoria melhor do que outra qualquer, fica abalada definitivamente pela indústria cultural, a qual deseja publicar comercialmente o que esteve engavetado durante os momentos decisivos no campo político e cultural dos anos de 1960 e 1970. Para tanto, não resta dúvida de que outros autores são desalojados de seu lugar inicial, sobretudo porque houve também um redirecionamento para a apreciação crítica e estética dos novos materiais. À falta de um projeto artístico sólido para se defender ou atacar, sobrepõe-se o apelo da força publicitária do silêncio tornado tagarelice. A autocrítica irônica de Paulo Leminski dá o tom:

*POESIA: 1970*

*Tudo o que eu faço*

*alguém em mim que eu desprezo*

*sempre acha o máximo.*

*Mal rabisco,*

*não dá mais pra mudar nada.*

*Já é um clássico.*

---

<sup>42</sup>*Ensaios e anseios crípticos.* (Curitiba: Pólo Editorial do Paraná,1997) *Anseios Crípticos 2.* (Curitiba: Ed. Criar, 2001).

## **Capítulo II**

### **2. Máscara – por trás do texto**

## 2.1. DA TRANSGRESSÃO À SUBMISSÃO – DE CONTO A ROMANCE

### *DESCARTES COM LENTES E CATATAU*

Em *Descartes com Lentes*<sup>43</sup>, encontramos as marcas textuais específicas de uma narrativa em expansão, como que condenada a um inchamento. Talvez efeito direto da arbitragem, executada através das lentes produzidas na Europa, entre as coisas do Brasil e o pensamento de Cartesius, ou tão só descartes: monturo de mercadoria exótica e sem valor. Tudo no conto incha sob o sol dos trópicos, mamão, bichos, palavras, pensamentos e , claro, o riso: *Elefantíase do meu cogito* (p. 15), diria Cartesius. Neste sentido, em consonância com a matéria narrada, o texto torna-se uma espécie de hipoconto.<sup>44</sup>

Durante a leitura vamos percebendo elementos estruturais de uma matriz narrativa que se expande, superando os limites formais de um conto e que, ao mesmo tempo, não chega a ser romance, mas apresenta potencialidade para vir a ser, na medida em que ocorre um adensamento em sua malha narrativa, cuja forma ainda comporta dilatações e inchamentos.

Estranho aos parâmetros da contística, sobretudo aqueles derivados da metalinguagem de Edgar Allan Poe, Paulo Leminski produz um texto que parece irregular ou mal realizado, porque subverteu, segundo a práxis experimental, ou, conforme a lente da tradição, não *compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua “intensidade como acontecimento puro”, isto é, que todo comentário em si (e que em forma de descrições preparatórias,*

<sup>43</sup> Paulo Leminski. *Descartes com Lentes*. Curitiba: Buquinista, 1993. Todas as citações feitas por nós no corpo do texto foram retiradas desta edição.

<sup>44</sup> Denominação empregada vagamente por Décio Pignatari, em uma entrevista que nos concedeu em 1996, quando fazíamos um estudo de sua narrativa. Pignatari se referiu a hipoconto para definir um de seus contos, Frasca, do livro *O rosto da memória*.

*diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido... Um conto é uma verdadeira máquina de criar interesse.*<sup>45</sup> A matriz narrativa é contística em *Descartes com Lentes*, porém com execução e perícia experimentais, que o tornariam talvez um conto “ruim”, ou um “ruim estranho”. Dada a disponibilidade de crescimento da malha narrativa, porém, chega-se próximo ao corpo de romance, ou, como Leminski classificará mais tarde, denunciando a intencionalidade: romance-idéia.

Dada a exploração dos procedimentos artísticos operados por nosso autor, uma fricção excessiva de material alógeno – tamanduá, Apolo, tatu, La Flèche, preguiça, Narciso, cobra, indígenas, gotas do Dilúvio, Dédalo, zoológico, labirinto, lente, maconha... – constrói um princípio de proliferação expansiva de coisas, palavras, pensamentos, idéias e seres:

*Tatu é convento, rochedo e bastião: disfarçado de pedra, gela com elas e crescem árvores, repousando enquanto pensa seus juízos irrefutáveis.* (p. 4)

Tudo isto será submetido, mais tarde, a um processo de compressão radical da linguagem, ao longo de oito anos, e resultará no romance *Catatau*.

Em princípio, é um conto; porém um texto curto que não se contenta em apenas flagrar um *instante depurado*, como se costuma definir a matéria do conto, e desce a níveis mais fundos onde encontra camadas intransponíveis, expondo a linguagem a um esforço ingente para abranger um real difuso. Isto se dá porque os pontos que ligam Cartesius à Europa estão cortados.

---

<sup>45</sup>Julio Cortázar. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 122 e 123.

*Já lá vão três anos que deixei a Europa e a gente civil... (p. 3)*

A consequência é que das observações de Cartesius não surgirá nenhum *Discurso do Método*, mas um livro só de *ilustrações e iluminuras*: ou simplesmente descartes. Cartesius não pode ser senhor desta natureza impermeável à razão. Do massificado cogito cartesiano, *Penso, logo existo*, ficam apenas impressões melancólicas inscritas de forma antitética: (...) *já não creio no que penso...*(harmonia dos contrários, crença e razão). *Já duvido se existo; exito. Se existe este tamanduá, eu não existo.* (p.10) A partir de então se dá início ao movimento incessante de transgressão (como se pode notar na afronta ortográfica em “exito”) e submissão (a fragilidade identitária não resiste a um animal que se ponha de pé).

Cartesius, de modo menos intenso no conto e mais no romance-ideia, na ânsia de produzir informação nova, extraída de um novo mundo, gera redundância e comunicação falhada. *Perdido neste labirinto de enganos*, conforme sua fala, excede-se em *enormidade de palavras*, se retrai em pormenores de plantas e bichos que o lançam em uma situação difícil de que parece impossível uma saída favorável.

*Este mundo é o lugar do desvario e a justa razão aqui se delira.* (p. 8)

Suplantar lentamente a razão instrumental é maneira pela qual o Brasil se arma em defesa contra o intruso, como se procurasse ocultar algo de precioso que ficará inacessível, já que deste labirinto deleitável, à maneira borgeana, não haverá retorno para Cartesius, mas somente dispersão.

Desta forma, outras marcas clássicas do conto, *unidade e intensidade*, por exemplo, surgem sob nova roupagem, pois a incapacidade da comunicação limpa resulta num processo de proliferação de vocábulos vernáculos, empréstimos lingüísticos, neologismos, idéias esparsas, teorias, conceitos vagos, pensamentos em processo de colagens/montagens, expressões latinas e macarrônicas. E, na tentativa de aproximar o leitor da descrição a que se propõe, de se fazer claro como devem ser os cronistas da colonização, termina por obter afastamento. Quanto mais informação, mais ruído, menos comunicação, mais redundância e menos informação. Cartesius transgredie momentaneamente para se submeter de modo perene aos desígnios da natureza e da linguagem.

Imerso no caldo vanguardista, Paulo Leminski opera por meio da linguagem um deslocamento da *unidade de efeito*, colocando-a em outra chave de leitura. Tal fenômeno ocorre no momento em que vemos Cartesius, narrador e personagem, fazer a narrativa girar sobre o próprio eixo:

*Fico feito Sísifo rolando rochas de cogitações que escorregam de volta no seu próprio peso. (p. 9)*

Num moto contínuo: uma palavra tira outra da cartola: *Atrapalhos e trambolhões. Trabalhos de Hércules. (p. 9)* Assim, segue de modo muito arbitrário o princípio de que *o conto requer uma redução do campo narrativo análoga ao estreitamento da consciência que acompanha as idéias fixas.*<sup>46</sup> A idéia fixa de Cartesius, que é a busca da verdade, não tem amparo no

---

<sup>46</sup> Mario Lancelotti. *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento*. 2ª ed., Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968. p. 11, tradução minha.

estreitamento da consciência; ao contrário, esta sofre expansão por conta do efeito do cigarro de maconha que está fumando,

*Ah, quando verei meu pensar e meu entendimento – fênix – renascer das cinzas deste cigarro de maconha? (p. 27)*

Em decorrência há uma acomodação conflituosa entre a consciência expandida e a idéia fixa:

*“Credo ut intellegam”, sim, mas já não creio no que penso... Pensar é uma esponja? Tamanduá não é verdade; eu quero a verdade (p.10)*

Um conto, de acordo com Poe, também tem como princípio formal a indagação de uma *verdade*. Contudo, em *Descartes com Lentes*, fracasso duplo: não há mais conto, nem verdade cartesiana na *canícula* tropical.

O leitor segue as tentativas de meditações realizadas por Cartesius à espera de informação nova; recebe redundância. Entretanto, essa redundância resulta em um princípio de repetição que passa a ser chave identitária de procedimento estilístico. O que se repete no conto aspira a uma condição de identidade, gera um princípio de reconhecimento, pois vai sedimentando significados e normatizando comportamentos até atingir certa estabilidade de relação dialética em que a submissão passa a exigir transgressão, e daí mais uma vez é restabelecida a submissão em outro patamar de onde emana a necessidade nova de transgredir.

O giro discursivo em *Descartes com Lentes* desce ao patamar de cada signo verbal e depois sobe ao nível do texto todo mantido em dois blocos: no primeiro, ocorre a troca de parágrafos segundo a mudança de assunto; no

segundo, após a simulação de um diálogo em eco, em parágrafo único até o fim do texto. Esta ampliação em camadas sobrepostas espacializa o tempo,

*Esta alimária levando eternidades para nada é o relógio deste meu estar fracassado: o bicho mede-me o tempo do intenso. (p. 4)*

neutraliza a ação,

*Com esse sono pesado, estou ancorado no presente, acordado neste pensar (ou pesar?) permanente... Artissef me levantará do chão e de minhas dúvidas. (p.15)*

fragmenta o discurso,

*Vim com as naus de Nassau para expor meu método às tentações deste mundo, para prová-lo nesta pedra-de-toque, mas meu pensar bate nessa pedra – e o eco é pleonasma, é tautologia, eco a mesmice; reflete, devolve e recusa: siso de Narciso. (p. 8)*

e dispara o pensamento,

*A jibóia, python que Apolo não matou, abre todo seu ser em engolir; engloba antas, capivaras, veados,— de que deixa fora das goelas os chifres, - como uma árvore caída com galhos —, até que apodreça em seu bucho; então cospe os chifres e come outro. Exorbitantes, vivem séculos, diz Marcgrav. Certamente vivem séculos. Crias? Qual não será filhote? Cada vez maiores, a mãe delas todas acabará por engolir o orbe. Não,*

*esse pensamento não é corrupção dos climas, é inchação do calor em minha cabeça. Que se passa comigo? (p. 14)*

O descontrole da dúvida desloca o pensamento de Cartesius, prepara o terreno para a aparição de um tipo textual híbrido e também para a inclusão de Occam, que aparece no conto de modo indireto, como se pode perceber na fala de Cartesius ainda em *Descartes com Lentes – Mas que digo! Alguém está pensando no meu entendimento...* –, e que assumirá papel central no romance-idéia.

Para atingir a categoria de híbrido, confluência de relato, diário, memórias, catálogo e aforismos, *Descartes com Lentes* traz, em sua tessitura narrativa, organizações frasais sincopadas, rompendo com a contigüidade inerente à estruturação sintática da língua, gerando um texto assentado na ossatura magra da parataxe. Tal procedimento enceta o desenho de uma sintaxe recortada, espécie de colagem de fragmentos, na qual as relações de contigüidade são quebradas, e Leminski elabora uma escritura rarefeita, segundo uma seleção muito particular de detalhes ou motivos, reordenando-os e estabelecendo novas relações de organização. Em um princípio de economia, tudo se passa em torno apenas de um *eu* todo inchado/personagem/narrador.

A partir da técnica utilizada na produção de *Descartes com Lentes* e, posteriormente, amplificada em *Catatau*, verificamos uma força magnética de atração/repulsão inevitáveis gerada em cada camada de sua composição e que, por isso, não se deixa prender por classificações estanques, tais como conto ou romance simplesmente, já que do procedimento experimental aplicado deriva um material artístico assimétrico e, assim, esgarça os conceitos

e os faz caminharem desalinhados até que sejam abandonados mais adiante, na medida em que vamos lendo os textos leminskianos.

Em plena metamorfose de *Descartes com lentes/Catatau*, a tipologia torna-se casulo deixado pelo caminho. E aqui está o problema de Paulo Leminski quando vê no conto derrotado no concurso<sup>47</sup> a potencialidade expansiva de texto não esgotada, pois esta narrativa seria o acúmulo e a consolidação de sua produção em prosa até aquele momento. Mas o autor inebriado pela necessidade de uma ação vanguardista – a poesia concreta, de cuja influência não pode fugir – termina preso na malha textual. Então, a criatura faz sucumbir o criador. Talvez *Descartes com Lentes* seja o caso da lagarta que é mais interessante que a borboleta, embora essa seja mais vistosa e sedutora.

O procedimento artístico na composição de *Descartes com Lentes* permite uma nova abertura de possibilidades para se compreender a ruptura do gênero narrativo que culmina no romance-idéia *Catatau*. Isto porque a organização do conto está apoiada em princípios e técnicas de composição que trabalham para a rarefação das estruturas narrativas e que, por seu turno, plasmam a ambivalência entre alucinação imaginativa e rigor compositivo.

Esta amálgama de componentes disjuntivos corresponde perfeitamente ao desfazimento da linearidade figurativa e também aos mecanismos de economia na forma. Assim, *Descartes com Lentes* se situa esteticamente em conformidade com o projeto de prosa sugerido pelo preceito da poesia concreta, porém o ultrapassa quando vem a ser *Catatau*, fatura literária em que Paulo Leminski arrisca um texto de quase duzentas páginas, cuja problemática é o país visto por estrangeiros, Cartesius, Occam e Articzewski, em momento

---

<sup>47</sup>Já nos referimos a este assunto no início do trabalho. Conforme se sabe pelas cartas publicadas de Paulo Leminski, o conto *Descartes com Lentes* fica em segundo lugar no I Concurso de contos do Paraná, em 1968.

histórico singular para a formação de nossa identidade. Cartesius, no conto e no romance, fica posicionado, no plano geométrico, em ângulo vivo com Pietro Pietra de *Macunaíma*. Aliás, já no conto, a frustração e o fracasso de Cartesius guardam fortes ressonâncias da tristeza que toma conta do final da rapsódia de Mario de Andrade.

Em *Descartes com Lentes*, a ação se faz inteira, porque se reduz a uma espera moribunda fecundada pelos dias solares dos trópicos:

*Já lá vão três anos que deixei a Europa e a gente civil: lá presumo morrer à sombra de meus castelos e esferas armilares, jazendo na ordem de meus antepassados. (p.7)*

Cartesius, habitando um mundo ou um tempo antagônicos a sua ordem, espera por Articzewski,

*Hei de abrir meu coração a Articzewski e saberá esclarecer essa treva que me envolve. Virá. Articzewski virá. Nossas manhãs de fala fazem-me falta. Quanto falta para que chegue? Um papagaio pegou meu pensamento, diz palavras em polono, imitando Articzewski. (p. 5)*

Entretanto, quando o texto passa a *Catatau*, essa espera se torna intumescida e o problema sobe definitivamente para o nível da linguagem em crise, promovendo uma busca incessante de identificação entre pensamento, palavra e coisa. Aí a própria linguagem se torna exuberante num princípio de reprodução do real imediato, resultando na tentativa de identidade entre texto e realidade. Mas palavra e coisa neste romance não oferecem valor de troca nem de uso: tornam-se exóticas e, ao mesmo tempo, inúteis. Ainda assim, cada

fragmento de palavra ou de sentença cobra um preço elevadíssimo desde sua formação no pensamento até se tornar som quase impronunciável na boca de Cartesius, assim como cada espécie exige empenho enorme para ser classificada inutilmente em virtude da metamorfose que se opera nos elementos da natureza. Contudo, as forças são desiguais: na tentativa de seqüestrar a realidade no cativeiro da linguagem, o texto termina por fazer a linguagem se calar. Exilada do terreno da comunicação, transforma-se em uma espécie de dragão que se entretém enquanto engole a própria cauda. A língua fala, mas não significa. Cartesius só sabe que espera, *enquanto o real cheio de cáries vem aí*. (p. 24)

Movido pela obsessão do novo<sup>48</sup>, Leminski, *prefiro o novo ao belo*, faz da experimentação vetor em *Descartes com Lentes* até chegar a *Catatau*. Trata-se, então, de obra que – além de trazer em seu cerne um tipo de auto-indefinição – ignora supostas barreiras e cria relação/dependência com outras linguagens para pôr o gênero em crise. Porém, essa configuração inapreensível se mostra como porta de entrada para a aventura de Leminski, levando-o a crer que o conto suportaria o peso de um romance, ainda que fosse elaborado sob o ponto de vista da transgressão e da experimentação.

*Catatau, como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da totalidade. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em menor ou maior grau, as impressões do livro...*<sup>49</sup> Isto que para Poe, por meio de Cortázar, como acabamos de ver, é defeito; para Leminski, sob a lente subversiva do experimental, é mérito. Em *Catatau* a tensão narrativa cede, a

<sup>48</sup> Entenda-se aqui por “novo” a renovação de temas, motivos e processos artísticos estabelecidos pelas artes desde as vanguardas históricas. No caso de Paulo Leminski, as vanguardas estão sendo absorvidas sob o filtro da poesia concreta, como já ficou dito. Essa categoria do novo é uma maneira de produzir e direcionar a hostilidade do que esteve reprimido contra a tradição artística e a sociedade burguesa.

<sup>49</sup> Julio Cortázar. *Op. cit.* p.121.

língua fala, mas não comunica. Cartesius submerge em paramentos de presságio:

*Um dia a selva desmorona em cima de Mauristadt e a afunda na lama e no calor. (p.5)*

A ruptura dos gêneros era assunto que já não causaria surpresa nenhuma aos leitores de Leminski. Nos anos de mil novecentos e setenta já não há quem postule uma compreensão dos gêneros como algo dado, imutável e rígido. É uma luta que vem do romantismo até atingir a vitória definitiva no modernismo. A norma, para a geração de Leminski, aliás, é transgredir. *Descartes com Lentes* é o tipo de narrativa que não aceita ponto final; ao contrário, tem no inconcluso a possibilidade de demonstrar a falta de sentido da experiência de Cartesius, já que de sua aventura não resultará conhecimento ou sabedoria, nenhum livro, nem ao menos uma conversa com Articzewski. Mais para o fim, surge uma dúvida anticartesiana no que restou de pensamento ao narrador:

*Aumento o telescópio; na subida, lá vem Artyxovsky... Mas como? Vem bêbado... Artyszesky bêbado... Bêbado como polaco que é... Bêbado? Quem me compreenderá? (p. 18)*

Todavia, na concepção artística de nosso autor, o hibridismo dos gêneros não pode ser relegado a uma condição de coisa em si, procedimento frio e massificado, algo indiscutível; tampouco pode se tornar experimentalismo requentado. Paulo Leminski apostava na ruptura dos gêneros como aspecto positivo para gerar obras de envergadura vanguardista. Esta hibridização,

como um sistema aberto, está repleta de pontos obscuros que reclamam fundas investigações para o artista. O Leminski de 1968 certamente os pensou. O reconhecimento do gênero, e a mobilidade ambivalente que contorna suas fronteiras, é quase uma condição elementar à interpretação de textos, daí ter imaginado uma superioridade na forma do romance para o achado que tinha em mãos.

Neste sentido, a disposição vanguardista de Paulo Leminski potencializa o traço mutante dos gêneros que, como se sabe, é indissociável das transformações ideológicas e sócio-econômicas dos contextos em que estão inseridos. Mais especificamente, sabemos o caso do romance e do conto que só se efetivaram como gênero depois da consolidação dos parâmetros burgueses após a Revolução Industrial. Sem a implementação de uma comunicação sustentada na imprensa escrita, seria pouco provável a edificação destes dois tipos de texto, isto é, a popularização do romance se deve basicamente ao atrelamento de seus capítulos aos chamados folhetins. Mas o meio não pode determinar a forma definitivamente. Então, desse choque entre literatura e mídia, originaram-se, por exemplo, descobertas criativas de Joyce e Poe influenciados pelo teor fragmentário do jornal e por seu caráter “popular”.

No Brasil de 1970, com o conto não é diferente. A brevidade, característica marcante deste tipo textual, corrobora os pressupostos da mentalidade burguesa de que *tempo é dinheiro*, além de se adaptar perfeitamente ao espaço exíguo da página de jornal. E, deste modo, subtrai o espaço já vago do romance na imprensa escrita e passa a ser o tipo de texto mais recorrente de nossa literatura, pois se podia condensar o enredo e oferecer ao leitor uma história compacta e completa para ser lida em uma assentada – mais que uma informação, menos que uma vida.

Alguns escritores deste período passaram a fazer uma prosa jornalística, cedendo aos encantos da linguagem midiática, presos à informação e ao didatismo, olvidando o refinamento e os procedimentos de Joyce ou Poe citados anteriormente. O problema oferecia um desafio estimulante a outros, como Leminski, que viam nisto um *que fazer* artístico que requeria uma ação dialética para interferir na relação entre modo e produção de linguagem. Este é o terreno em que se circunscreve a metamorfose de *Descartes com Lentes* a *Catatau*, porque a diluição daquela relação entre modo e produção, brevidade e extensão, intensificou certa indiferenciação entre conto e romance: para a vanguarda tudo é texto. Aliás, fazia tempo, Cortázar dizia que o problema estava colocado no tratamento do material.

Para alcançar uma explicação à disposição de Paulo Leminski em fazer um texto longo, quando a diretriz da poesia concreta apostava em textos para serem lidos em uma assentada, sem a pretensão de fixar regras, hoje é possível vislumbrar que ali estava a possibilidade de nosso autor firmar sua independência e autonomia artística em relação ao grupo paulista. Ademais, o próprio Leminski afirmou, em carta a Régis Bonvicino que (...) *passsei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo/para o grupo Noigandres/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.*<sup>50</sup> Para tanto, Leminski tinha em mãos um bom material artístico que comportava atitude radical para preencher uma matriz narrativa, possibilitava a transição intergêneros do conto ao romance e, de quebra, viria a ocupar um vazio no campo concretista: até aquele momento não havia um texto em prosa feito por algum integrante do grupo paulista.

---

<sup>50</sup>Paulo Leminski. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. p. 44.

Esse processo de amplificação do material, vínculo indissociável entre linguagem e estrutura, nos auxilia no trabalho de delimitar os contornos das operações por que passou o conto até atingir um ponto de liquefação do gênero e que, ao gerar uma cortina de fumaça, nos embaça os óculos e não nos deixa saber se passou ou não a ser romance no contexto da prosa contemporânea. Porque *Descartes com Lentes* é um projeto sólido e não pode ser visto apenas como um embrião do romance-idéia *Catatau*. Do contrário, aceitaremos a idéia academicista de que o conto, como se dizia num passado recente, é um esboço para o romance, o qual seria uma forma literária superior: “ é possível que a estrutura hermética do conto tenha sido menos pródiga que outras formas para refletir a influência dos desníveis sociais.”<sup>51</sup> Todavia, só podemos fazer esta afirmação hoje, anos após a publicação dos dois textos. Leminski não; ele tinha conhecimento do risco que corria, e mesmo assim resolveu amplificar *Descartes com Lentes* em *Catatau*.

Tal comportamento revelava da parte de nosso autor uma visão limitada da trama narrativa do texto que havia produzido, porque ignorava a margem de segurança do recurso de amplificação como matriz geradora de uma fatura literária que já não é conto, porém, tipologia inominável até aquele momento, simplesmente texto. Preso ainda à idéia de que o conto fosse laboratório de romance, índice menor das contradições de nosso autor, Leminski não pôde ver em sua fatura uma vida autônoma, o conto nem mesmo foi publicado nos padrões editoriais do conjunto de sua obra. Prova disso é que, mesmo depois de atingir o estágio de romance, como quis Paulo Leminski, *Descartes com Lentes*, isoladamente, não perdeu sua força, não ficou em desvantagem em relação ao romance. Não era objeto de treinamento e exercícios de um escritor talentoso. Para nós, na releitura do conto, o texto se fortalece e se atualiza. É

---

<sup>51</sup> Mario Lancelotti. *Op. cit.* p. 18, tradução minha.

ainda capaz de nos mostrar uma etapa importante da construção e da formação de um escritor em trânsito. Mas não foi o que Leminski e os críticos de *Catatau* puderam perceber. Decerto, não notaram o princípio organizativo subversão/submissão já presente em *Descartes com Lentes* e tecem elogios ao romance-idéia, quando o texto inicial realiza de modo muito mais sintético o mesmo procedimento, apesar de se mostrar muito menos arriscado na experimentação.

No entanto, cabe ressaltar que delimitar com precisão a diferença entre *Descartes com Lentes* e *Catatau* é tarefa difícil de se cumprir, excetuando-se a evidente transgressão da linguagem, dado o traço movediço desta criação literária (produção por proliferação, enumeração excessiva que forma teias de relação). Em termos gerais, as classificações tipológicas de conto e de romance são suficientes para diferenciá-los no atacado, porém este caso exige um olhar mais atento, posto que não se enquadra em categorias abrangentes.

Para tanto, vemos, no processo radical de amplificação do conto, a atitude artística geradora de uma matriz narrativa capaz de operar na linguagem um sistema que dilata as fronteiras entre gêneros, para balizar o procedimento de proliferação e evidenciar, desta forma, que o problema de conto/romance no contexto de um autor de vanguarda definitivamente não se limita à extensão de páginas, à unidade de sentido ou à manutenção do foco em um instante depurado; em verdade, o trabalho de Paulo Leminski extrapola o nível da linguagem para se tornar experimentação de alto risco, em que se sujam vida e obra.

Habitado a transgressões, (*vezes sem conta tenho vontade/de que nada mude/meiavoltavolver/mudar é tudo que pude*), Leminski, leitor de altas literaturas, não se sente satisfeito em ter de diferenciar conto de romance pelos

critérios elencados acima; também não se deixa convencer pelo contraste de profundidade psicológica das personagens, nem sequer aceita a unicidade ou a multiplicidade do epílogo como marcas indeléveis do conto. O despojamento do jovem Leminski resulta em mobilidade construtiva aplicada a *Descartes com Lentes*, e depois, em *Catatau*, fortalece o propósito de chocar os leitores, tivessem ou não senso crítico e estético peneirado pela tradição. A aposta na reação de estranhamento, com o tempo, torna-se aceitável, porque o leitor pode perceber que o processo de amplificação fez as categorias típicas do romance e do conto migrarem de um gênero para outro com certa freqüência, sem se mostrarem inadequadas em contextos que não são originariamente seus. Todavia, cabe ressaltar que esta corrente migratória teve, até agora, um sentido vetorial itinerante do conto ao romance.

Para que essa ocupação de espaços alheios se efetive nestas duas obras, é necessário que elas aspirem a uma condição de inominável, assumindo, às vezes, segundo os critérios da tradição literária, arremedos de enredo e feições de histórias incompletas carentes de sentido. Se não levarmos em conta essa possibilidade de mutação, continuaremos a classificar estes textos genericamente como conto e romance, e deixaremos de percebê-los como sintoma de autonomia artística de Paulo Leminski frente ao impasse em que sua geração estava inserida com o fim das vanguardas e com o retorno a uma literatura acentuadamente referencial praticada por seus contemporâneos.

Por fim, *Descartes com Lentes* contribui para o alargamento do horizonte literário da prosa brasileira, porque proporcionou a Paulo Leminski um problema artístico relevante e demarcou o limite claro de adensamento da sua experiência com o texto em prosa. Interessou-nos muito identificar o processo

de subversão ao qual o texto foi submetido e ver o surgimento do romance-  
idéia *Catatau* como resultante de um pensamento experimental, dialógico e  
dialético, que tem por tradição insuflar os atos de contestação contra modelos  
aceitos e digeridos com facilidade pelas camadas médias para, mais adiante,  
percebê-lo como problema artístico, cujo limite era o impasse entre se  
submeter à escolha de uma literatura de conscientização ou transgredir a linha  
de choque em um país bloqueado, para apostar em uma literatura de  
problematização.

## 2.2. DA INCERTEZA À DISJUNÇÃO

### A ARBITRARIEDADE PENDULAR DA FUNÇÃO MEDIADORA

O narrador está morto, ou quase, ou tão. No entanto, cabe ressaltar que nos dirigimos a um narrador específico: aquele objetivo e impessoal que se cristalizara a partir do século XIX, ao mesmo tempo em que entrou em crise, e que teve por finalidade a pretensão de estabelecer uma ponte entre a realidade e o mundo narrado. Superado o trauma da morte, ou menos, ou tanto, encontramos inúmeras evidências de outro tipo de narrador não menos autoritário, pois não se autocensura, bônus de quem já não responde pelo outro, e, verborrágico, ônus da imanência. Feito um pequeno deus coxo, ameaça céus e terra. Entre nós, a demonstração deste estado da matéria pode encontrar força em *Catatau*.

Entretanto, mais que narrador, nos interessa saber em que condições se exerce sua função mediadora, que, no caso de *Catatau*, sofre constantes ataques, por vezes, fica desaparecida no romance, no qual se pode flagrar claramente o fim da posição privilegiada ocupada pelo narrador<sup>52</sup>, pois essa não faz mais sentido, já que está superada pela dinâmica dos conflitos existenciais de Cartesius e porque *a identidade da experiência, a vida articulada e contínua em si mesma, que só a postura do narrador permite*<sup>53</sup> não encontra amparo na tensão móvel entre linguagem e realidade, evidenciando a incapacidade do indivíduo de manipular esta por meio daquela com o objetivo

<sup>52</sup> A.A. Mendilow nos diz o seguinte: *Romancistas mais antigos examinavam os mundos que haviam criado desde as alturas olímpicas; oniscientes e onipresentes, viam tudo o que faziam tal como era, e todas as pessoas tal como eram. Os romancistas modernos renunciaram a esses poderes que haviam imposto a si mesmos para entrar na mente do personagem e ver a vida filtrada através da percepção desse mesmo personagem. O tempo e o romance.* Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 249.

<sup>53</sup> Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de Literatura I*, p.56.

de dizer algo realmente significativo: articular para entender minimamente o que vive. Veja o apuro de Cartesius, narrador e personagem, diante da natureza, no continuum de vivência, em que se destaca o fingimento de não-distância entre o dito e o vivido:

*A vida daqui vira via. Monstros adulteram as vias a poder de rasuras. Os bichos zombam dos sábios: montam uma peça mais perfeita que o laboratório da torre de cujas efemérides é a réplica em efígie. (p. 24)*

Diante da dificuldade apresentada pelas rasuras cometidas por meio de desvario e gênio da fauna local, o que impossibilita o relato da experiência, Cartesius se sente no mesmo patamar ou inferior aos bichos tropicais e perde a linha narrativa sem se incomodar com as lacunas de seu percurso alienante e, ao mesmo tempo, evidencia por meio do contraste que a mediação ancorada no princípio do realismo (na média, recurso recorrente em parte dos romances dos anos de mil novecentos e setenta, como já apontamos anteriormente) revela-se ingenuidade útil ou posicionamento ideológico diante do paradoxo: *não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração.*<sup>54</sup> Ingenuidade, quando o autor de entretenimento esteve vinculado ao mercado editorial e criava um narrador, geralmente em terceira pessoa, insistente na montagem de um ilusionismo particular. Este tipo de narrador, bastante apurado tecnicamente, às vezes recorrendo à incapacidade de narrar como truque de retórica, uma insciência forjada, tinha por objetivo nos fazer acreditar que a experiência relatada fosse de fato verdadeira – embora não se identificasse com ela – e que podia enxergar algo só revelado a ele, porque possuiria uma espécie de visão divina. Ideológico, porque, apesar de

---

<sup>54</sup> *Idem, Op. cit., p. 55.*

reconhecer que a relação homem/mundo se tornou reificada *pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice*<sup>55</sup>, uma relação quase que de objeto para objeto, muitas vezes antagônicos, ainda assim, certos autores da geração de Leminski, ao optar por este grau elevado de onisciência, pretendiam repetir o ilusionismo realista como totalidade ordenada.

Agindo desta maneira, parte significativa dos autores de prosa nos anos de 1970 torna explícita a meta de seu trabalho, salvo exceções de têmpera mais aguda neste grupo, que, de um lado, é veicular seu posicionamento ideológico numa mensagem política de função referencial dominante, o que põe em causa o projeto artístico; de outro, ocasionar momentos de entretenimento aos leitores menos exigentes por meio de seu texto. Muitos não ignoram que o mundo só se nos apresenta em fragmentos, limitando-nos a uma visão parcial da realidade, tanto assim que a composição de certos romances, *A festa*, por exemplo, incorpora o fragmentário na disposição dos capítulos; não obstante, realiza-o de maneira artificial, acomodação do novo no velho, trazendo à tona o caráter já massificado e de expressão morna da técnica colagista. Como afirmaria Antonio Candido, em uma reflexão sobre os limites da inovação na década de setenta, *Dentro desta luta contra a pressa e o esquecimento rápido, exageram-se os recursos, e eles acabam virando clichês aguçados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda.*<sup>56</sup>

De outro modo, o autor consciente da situação aporética do ato de narrar, que consideramos ser o caso de Paulo Leminski, assimila as fraturas da mediação em suas obras, por isso narra em primeira pessoa, no tempo do aqui-agora, e aponta para uma posição mais problematizada de seu narrador, como se pode notar em *Cartesius*, o qual se sabe no mesmo patamar do

---

<sup>55</sup> *Idem, Op. cit.*, p.56.

<sup>56</sup> Antonio Candido. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. p. 214.

mundo narrado e nega que isso tem a ver com a temporalidade, ao permanecer imerso em suas dificuldades mais elementares, já que não é possível a visão geral do mundo, nem o distanciamento que permita extrair o significado do vivido e muito menos o domínio de seu funcionamento. Em consequência, não é raro depararmos com o narrador de *Catatau* perdido em pequenos cálculos diante da complexidade da vida:

*Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe?* (p. 14)

A dificuldade em se reconhecer diante da alteridade, ainda que seja um tamanduá, ou talvez exatamente por ser, ilumina as rachaduras de que se compõe o sujeito e projeta o processo irreversível de dissolução das amarras de um universo unitário que consistia *em extrair do mundo real, da riqueza de seus fenômenos passageiros, um objeto substancial, independente e necessário, para o exprimir em termos épicos*<sup>57</sup> e que em seu percurso, do épico ao romance, projeta a fragmentação da vida contemporânea. Perante qualquer fenômeno, Cartesius é sugado pela instabilidade do terreno narrativo de cuja profundidade emergem texto e leitor em contato áspero e direto.

A falta de um lugar mais alto e firme, de onde poderia pôr a cabeça acima da massa narrativa informe, criando a ilusão da perspectiva, faz Cartesius se prender à contemplação de pequenos fenômenos sem ter condição de reintegrá-los ao todo, posto que deste contato, parafraseando Anatol Rosenfeld<sup>58</sup>, ou o mundo se perde na consciência do indivíduo, ou a consciência do indivíduo é tragada pelo mundo, ainda que seja possível uma

---

<sup>57</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Hegel – Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 571.

<sup>58</sup>Anatol Rosenfeld. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

reversibilidade nesse fluxo do mundo para a consciência, ou dessa para aquele, sem, todavia, ocorrer a dominância efetiva do ser em relação ao mundo. Para Cartesius, inserido até o pescoço na malha narrativa, este fluxo está inteiramente localizado na polarização entre o uso da luneta, que faz perder o mundo na consciência, e a aspiração da erva, que faz perder a consciência no mundo.

Cartesius tenta explicar os fenômenos, os bichos e as plantas tropicais a partir de sua capacidade intelectual de observar e analisar o real sob a ótica do racionalismo; entretanto, a natureza não aceita o papel de passividade diante do olhar estrangeiro<sup>59</sup> do colonizador, e reage porque conhece a brutalidade, a agressividade e o sadismo que o caracterizaram desde os primórdios da colonização, e, logo, desfere uma pancada no instrumental analítico da personagem, evidenciando, em contragolpe, as insuficiências da máquina do pensamento cartesiano, ao lançá-lo na paralisia da confusão mental, conforme podemos observar nos fragmentos abaixo:

*Não, esse pensamento, não, – é sístoles do clima e sintoma do calor em minha cabeça. Penso, mas não compensa: a sibila me belisca, a pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra. (p. 2)*

*Vim até aqui atrás de uma idéia, devolvendo o desenvulto de um lapso, debaixo de um regime de amargar, entre dois intervalos, contra um*

---

<sup>59</sup>Cartesius, como estrangeiro, no sentido de que está no país como resultado de um empreendimento comercial externo, não possui vínculos com o chão local e por isto é repellido. Servindo-nos das idéias de Georg Simmel, diríamos que *não apenas no sentido físico de terra, mas também no sentido figurado de uma substância vital que é fixa, se não em um ponto do espaço, ao menos num ponto ideal do ambiente social.* “O estrangeiro” In: *Georg Simmel: sociologia.* Evaristo de Moraes Filho (Org.). Trad. de Carlos Alberto Pavaneli e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Ática, 1983, p. 184.

*óbice, a favor de uma facilidade, massiganhado e estrepidificado, só sobrou no final uma vaga impressão. (p. 91)*

Assim, restando da intentona apenas “*no final uma vaga impressão*”, Cartesius, frente à paralisia e à fixidez de que é tomado, vê, diante da natureza de um país incontornável, realçarem-se as separações, as inadequações e as contradições em que vive, sobressaindo-se o fracasso de toda tentativa de resistir e instaurar a linearidade, a significação e a correspondência entre o mundo narrado e o vivido. Impossibilitado de reagrupar o que fragmentara, Cartesius dramatiza, em corpo, linguagem e pensamento, a alienação, o conflito e a dor. Neste sentido, a língua entra em movimento, forçando a linguagem de que se compõe o texto a denunciar a limitação do aparato lógico por meio de fissuras em palavras e idéias e de torturas ortográficas sustentadas por silêncios sintáticos.

Paulo Leminski amplifica em Cartesius, de certa forma, a representação do sujeito moderno; não por acaso Cartesius é o duplo de Descartes, ícone da modernidade, ao iluminar as limitações para interpretar a realidade que cerca a personagem. Esta caracterização evidencia o mal-estar do indivíduo no mundo e nega a ilusão de totalidade, que a todo instante ameaça desintegrar-se, mas só o faz por ser, como disseram Adorno e Horkheimer, em outro contexto: *considerado ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão*<sup>60</sup>, como ocorre tipicamente na sociedade contemporânea.

---

<sup>60</sup> Teodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 144.

Em decorrência desta dificuldade de Cartesius, podemos visualizar o abandono parcial da mediação, as separações, as inadequações, as contradições, o choque e a fragmentação como elementos constituintes da forma literária de *Catatau*. Mas não só de *Catatau*. Estes procedimentos também eram comuns a outros escritores, como assinala Antonio Candido, no mesmo ano de publicação do romance em questão, *A primeira característica que eu veria na literatura de nosso tempo, no Brasil e em outros lugares, é o que se poderia chamar a supressão ou ocultamento dos nexos sintáticos, quer dizer, a passagem de um discurso contínuo para um discurso descontínuo*.<sup>61</sup> Deste modo, Paulo Leminski estaria no mesmo ambiente artístico e sob as mesmas influências dos demais. Contudo, o viés experimental aplicado ao *Catatau* nos conduz ao limite desses procedimentos – afastando-o inclusive da poesia concreta – ao gerar um material anômalo, difuso, cuja nota diferencial é a exploração potente da disjunção.

Da disjunção aplicada à linguagem, faz-se a força crítica que pouco a pouco torna mais acessíveis as encruzilhadas e os caminhos que nos levam a um ponto de observação singular, de onde se pode notar não o fim da mediação, como em princípio acreditávamos, ilusão de quem habita o conforto da conjunção, mas a arbitrariedade pendular da mediação, oscilando de modo motivado para uma posição mais controlada ou menos.

Cartesius dá voz a Brasília, a cidade do século XX (e a natureza local do século XVII), dobra histórica em que a obra opera, e então percebemos que a frase se regulariza em sintaxe e ortografia, conforme a língua padrão:

*Sou a imensa pergunta. Respondam, resposta vobis. Faço questão, respaldo não! Melhor não correspondo a nenhuma das descrições do*

---

<sup>61</sup> Antonio Candido. “Vanguarda: renovar ou permanecer”. In: *Textos de intervenção*, cit., p. 215.

*eterno, feitas de cabeça. Quem me entende, não me desconfia. Não tive o prazer, tive a aflição. Descrevo um dia: toda a eternidade para falar e ouvir... (p. 86)*

Brasília, esfinge devoradora de homens que não se reconhecem, congela o tempo na eternidade de um dia, como um relógio que mostra os ponteiros no mesmo lugar em que estavam ontem, sendo hoje o tempo da contemplação. Brasília é a engrenagem giratória situada num interior a que Cartesius não tem acesso, mas ele vê as marcas externas de funcionamento em forma de ponteiros monstruosos. Porém, se tenta construir um fio narrativo, para adentrar e relatar este universo, as palavras e o próprio pensamento se rebelam e não aceitam a condição de ser contorno de coisas e seres:

*Digo palavras que não são – para achar que sou. Com perda de uma palavra – não! A cigarratriz multiplifanta, o linguajar comprovoa o pesadédalo. Escafeder – isso escafedem, escafender – isso esconfundem... Gargantalhadas chapinhafurdam momentoluscos, paralelodédalos a seu babel prazer. (p. 10)*

Esta situação agonizante de um pesadelo interminável compromete o relato da experiência: *Digo palavras que não são – para achar que sou*. Compreendendo-se que a mediação feita pelo narrador sofre variação de intensidade de acordo com a motivação, segundo o que vimos nos dois fragmentos acima, podemos entender como se estabelecem os vínculos necessários entre a atividade mediadora, a insciência e a deformação da linguagem, a fragmentação da narrativa e a reificação do elemento humano. Sobretudo, podemos observar a interferência no processo particular de

utilização de uma linguagem farpada como travessia entre o mundo narrado e a realidade. Enfim, notar como *Catatau* tem em sua própria forma obstrutiva o *conteúdo esquivo do mundo* (conforme expressão de Antonio Candido), a partir das condições históricas em que foi produzido.

Todavia, não é fácil ultrapassar a opacidade da linguagem neste romance para atingir estes objetivos, pois o texto está estruturado em dada ordenação das vagas de imagens, sons, idéias e vozes que perturbam o pensamento lógico, equivalente a dizer cartesiano. O narrador de Leminski é movido por um processo mental particular, envolvido, sobretudo por inferências de similaridade e ocultação de nexos sintáticos, pois as imagens estão num estado natural de justaposição e são transcodificadas para o verbal em frases parataticamente construídas, resultando em um procedimento autoral que capta o ritmo de nossa sociedade e o transpõe para a linguagem numa forma literária em que vêm grassar: a ambigüidade, a lacuna, a fissura, o trauma (todos elementos consubstanciadores de nossa modernização conservadora), a inadequação, o fracasso (do projeto liberal-holandês e do regime militar) o impasse, a cisão e obstrução como atitude radical de contrariar a aparente harmonia do pensamento autoritário e conservador, cuja falência notamos neste fragmento:

*A existência existe no existente. A presença presente no presenciar, a circunstância no circunstancial, a totalidade totalmente no total. Contacto coeso: compactas coisas. No grande livro do mundo, páginas enigmáticas incólumes ao siso e à fala. Este capítulo não deslindo nem decifro: erro? Sofro, e este livro sem textos, só ilustração iluminura. Não traduzo nem leio: giro e jazo. Um círculo de giz em volta do meu juízo,*

*uma nuvem, uma caligem, um bafo me embacia o entendimento para que Brasília... Ergo. Lentes e dentes de vidro. (p. 213)*

A morte de Cartesius em *Catatau* ganhará em *la vie en close* (obra póstuma de Paulo Leminski) as exéquias merecidas:

#### MINI-ORAÇÃO FÚNEBRE PARA RENÉ DESCARTES

*Bene vixit qui bene latuit* (Bem viveu quem viveu oculto, lema de Descartes)

Repousa sob a laje

o que viveu oculto.

Poupem-no do ultraje

do tumulto.

Esse poema só vem a público dezesseis depois de *Catatau*, tornando explícito nosso juízo inicial de que este romance se tornara perspectiva artística para Leminski. No romance-ideia, a organização caótica e conflitante da matéria narrada, conduzida por um combalido Cartesius, resulta em uma radicalidade intensa, a ponto de muitos leitores não irem além das páginas iniciais de *Catatau*. (O próprio Leminski não conseguia ler o texto de uma assentada; quando chegava próximo à página sessenta, sentia-se confuso). Porém, é necessário *ver com olhos livres* a desordem provocativa do texto para que ocorra uma repaginação de nosso modelo de pensamento e, só assim, seja possível mensurar as perdas provenientes da leitura tradicional, embasada no realismo ilusionista, e da leitura vanguardista, sustentada na experimentação da linguagem. Finalmente, podemos ler *Catatau* como

problema e formulação crítica. Isto é, saber que *O fato de que a arte não reificada se fecha a toda e qualquer conceituação é a garantia de sua preservação como forma de representar criticamente a realidade alienada.*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Bárbara Freitag. *A teoria crítica ontem e hoje*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, p.83.

### 2.3. A BLAGUE LEMINSKIANA – DO SISO AO RISO

Como já foi dito no início deste trabalho, *Catatau* nasce sob o signo do prosaico. Seu mote está assentado no embuste, na blague: a história imaginada sobre a possível vinda de Descartes ao Brasil holandês do século XVII. Curiosamente, Paulo Leminski se mostrou ao longo da vida um artista da risada, muito embora haja, em sua jornada pessoal, um tanto de martírio associado ao destino obscuro dos companheiros de geração. Mas o riso em sua obra nunca é despregado, quase sempre nasce meio constricto por duas forças principais: o ambiente político opressivo da ditadura militar e a necessidade que Leminski sentia de fazer um projeto calculado, sob o estatuto do rigor formal, como exigia a parte mais influente de sua formação ligada à poesia concreta.

No calor do vanguardismo de seus primeiros escritos, mostra-se desinteressado do *status* de seriedade que a literatura poderia lhe oferecer, o que não pôde evitar que ocorresse mais tarde, ao fim da carreira. Em princípio, dizia-se pouco preocupado com o aspecto oficioso de aceitação de sua produção artística; afirmava em entrevistas que escrever livros durante uma vida inteira era muita falta de imaginação. No entanto, contraditoriamente, sempre preocupado na construção de uma imagem de artista, Paulo Leminski repetiu algumas vezes que não era poeta de fim de semana, pois havia planejado sua vida para se dedicar à arte e à literatura em especial.

Em *Catatau*, o iniciante Paulo Leminski procurou espalhar o riso e a rebeldia, sem o dogmatismo da militância, mas como sustentação de um método próprio, que ele mesmo não sabia exatamente qual, com a finalidade

ainda não muito clara de construir uma interpretação singular do Brasil<sup>63</sup>. Nosso autor percebeu, como poucos escritores na tradição literária brasileira, o quanto o riso se transformara num ponto de vista privilegiado para entender o país, uma sociedade na qual o riso é tão significativo quanto desprezível. Sobretudo se este riso é proverbial e provém das camadas populares. Já houve um tempo, pelo menos desde o Romantismo, em que este gosto pelo chistoso fez com que muitos artistas fossem considerados menores pela crítica mais conservadora. Felizmente, não é o caso de Leminski. Sua verve humorística encontrou ressonância no público juvenil e em setores da crítica menos institucionalizada, que ainda estava em processo de consolidação de outro cânone literário, dos anos de 1960 e 1970, para os quais o *não-sério* passa a ser mais verdadeiro que o sério, fazendo com que a significação do riso se torne mais fundamental.<sup>64</sup>

O riso, para a geração de artistas de que Paulo Leminski fez parte, é uma tábua de salvação para quem apostou no martírio como projeto de vida e culminou no suicídio como saída. Nos choques sucessivos entre a liberação do corpo e o recrudescimento ideológico, indivíduo e sociedade, herói e marginal, o risível flutuava no equívoco. Nesse sentido, seduziu o espírito juvenil em uma época de sufoco. Ou melhor, por meio do riso pôde-se exorcizar um medo

---

<sup>63</sup>O posicionamento de Leminski face ao Brasil se revela como distância e desdobramento crítico por meio do humor e do chiste, em que as melhores construções chistosas são usadas como invólucros dos pensamentos de maior substância crítica. Alguns estudiosos do riso referendam a postura de Leminski: *Aquele que ri dissocia-se do objeto do seu riso, toma distância em relação à ordem do mundo, em lugar de integrar-se nela. Aqueles que aderem à realidade, os que acreditam, os que são solidários a um valor sagrado, esses não riem; o militante, o revolucionário, o político, o funcionário, o policial, o apaixonado não se sentem tentados a rir daquilo que defendem. Talvez o estóico condene o lado pessimista do riso. Diante do mundo como ele é, alguns crêem poder transformá-lo, são os militantes; os outros o olham sem se mover, são os estóicos; os terceiros riem dele porque o crêem imutável e derrisório – mas essa derrisão não deixa de ter uma secreta piedade.* Georges Minois. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p.70.

<sup>64</sup> Boris Schnaiderman. “O fascinante universo do riso”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D5, 13 de agosto de 2000.

latente da brutalidade, bem como naquele momento tentava esconder as rixas sob o derrisório: rir para malbaratar o ódio. *O riso estava apenas do lado da oposição; era uma zombaria mais ou menos subversiva e, como tal, estreitamente vigiada pelo poder. Essa partilha é reforçada, no século XX, sob os regimes totalitários, máquinas desumanas desprovidas de qualquer humor.*<sup>65</sup> Portanto, por meio do riso – rir da situação asfixiante do país dava a impressão de tê-la refreado;<sup>66</sup> – em uma reação modular, Leminski conseguiu ser crítico e corrosivo nos limites de uma literatura produzida para iniciados.

No processo criativo de *Catatau*, o riso se assemelha muito aos preceitos oswaldianos. Afinal de contas, por que Paulo Leminski decidiu rir da insuficiência da razão no Brasil? No *Manifesto antropofágico*, está registrado: *Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós...* Sob a irradiação das idéias de Oswald de Andrade, Leminski elevou a razão à categoria de motivo nacional do riso, pois, através de sua força corrosiva, (...) *deflagra um estado de contenção, dribla o nervosismo, os autoritarismos e a pose. Instaura o insólito, o bizarro, o anormal.*<sup>67</sup> Todos esses condicionamentos estão colocados no romance para que possamos flagrar Cartesius sendo vítima do nosso riso, na estratégia autoral de expô-lo e presenciar a impossibilidade (dele) de superar o elevado grau de obstaculização desenvolvido na trama narrativa.

---

<sup>65</sup> Georges Minois. *História do riso e do escárnio*, cit. p. 594.

<sup>66</sup> O grau de violência do Brasil nos anos de 1960 e 1970 provocou um acirramento ideológico na sociedade brasileira em que a seriedade era necessária tanto ao opressor quanto ao oprimido. No limite desta rigidez, o humor leminskiano, como forma de superar os fatos dolorosos, atua como um substitutivo desses, coloca-se no lugar deles e assim, em efeito, se aproxima da límpida advertência de Antonio Candido em *Dialética da Malandragem*: *Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.* (In: *O discurso e a Cidade*. 3ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 41).

<sup>67</sup> Oswald de Andrade. *A sátira na literatura brasileira*. Conferência proferida no auditório da Biblioteca Municipal Mario de Andrade em 21/08/1945. Cópia taquigrafada.

Então, a personagem, diante do insólito, enfrenta *choques ásperos* e sucessivos com a realidade desabrida na tentativa de alcançar seu objetivo e, assim, vencido, passa do riso ao sério, e vice-versa, à revelia de suas aspirações, num percurso demasiadamente rápido para quem lê, se comparado ao aspecto lento de duração temporal empregado na narrativa, mas doloroso para quem está submetido ao olhar agudo da opinião.

Cartesius experimenta este processo de desestabilização do sério que representa repetidas vezes. Em princípio, tem-se a impressão de que há um ambiente tenso, em muito aumentado por uma espera rígida e prolongada, pois a personagem se encontra angustiada e isolada entre animais anômalos no zoológico de Nassau e só lhe resta especular e conjecturar sobre as leis que regem este mundo e determinam o desconforto do filósofo racionalista sob as intempéries de uma natureza bruta. Com a intensão dessa espera, tudo em seu pensamento se torna carregado de pequenos pontos explosivos marcados na sintaxe fragmentada do discurso da personagem.

Na seqüência narrativa, podemos ver estes mesmos pontos explodirem sucessivamente em formas de ironia, constantemente iluminando o fracasso que ronda seu projeto. Nesses instantes, o riso vem acender o que o sério pretendia ocultar. Cartesius se julga em posição superior, ameaça nos fazer rir do caráter exótico dos seres e coisas locais (a fim de manter afastados os prováveis sofrimentos decorrentes da espera) mas, aos poucos, vai tomando consciência de sua condição de inferioridade, pois suas bravatas vão se convertendo em zombarias contra ele mesmo e transitam numa pista de sentido único, indo do sério ao riso.<sup>68</sup> Quanto mais Cartesius se considera

---

<sup>68</sup>Por um lado, o riso de zombaria assim seria um meio de propiciar a livre vazão da personagem com o intuito de colocar sua marca pessoal no mundo, mesmo que à custa de transgredir as regras locais e menosprezar tudo que se apresente aos seus olhos. Ao agir desta forma e ser derrotado pelo meio, Cartesius eleva, por outro lado, a importância de temas e situações (negligenciadas pela própria sociedade brasileira, como em nosso caso o episódio da invasão holandesa e sua posterior expulsão). Esse riso de

civilizado, mais ele tem razões de se crer superior, por um lado; por outro, mais toma consciência do abismo entre sua grandeza em território europeu e sua miséria nos trópicos. Do choque entre estes dois infinitos opostos que dilaceram a existência de Cartesius, alimenta-se o riso leminskiano.

Amplamente fragilizado e desconexo, pois sua dignidade física e mental está degradada perante o leitor, (*O riso insinua-se pelos interstícios do ser, pelas fissuras e pelos pedaços mal colados da criação...*<sup>69</sup>), Cartesius é exposto ao cômico<sup>70</sup>, em um movimento cada vez mais acelerado. Isto ocorre porque o motivo do riso é reforçado pela presença de Occam que desordena e recompõe a linha do discurso lógico da personagem. Occam faz as vezes de guia, de comentador privilegiado, de espectador irônico da comédia da vida de Cartesius, de seu medo e de sua espera. Enquanto o primeiro tenta ordenar minimamente um pensamento para explicar seu método de investigação, objetivo maior de sua vinda a Brasília, o outro invade o texto, dispondo temas

---

zombaria zunindo por quase todo o romance, se não for interpretado como simples gosto por questões exclusivamente formalistas, parece ter cunho crítico e desopila ao mesmo tempo, pondo em evidência as incongruências e as lacunas de nossa formação social, para que, aflorando, sejam senão corrigidas, posto que os fatos históricos são inalteráveis, pelo menos refletidas e repensadas sob óptica mais problematizadora.

<sup>69</sup> Georges Minois. *História do riso e do escárnio*, cit. p. 75.

<sup>70</sup> A presença de Occam no romance, como artifício discursivo de Cartesius e estratégia autoral, faz do recurso cômico algo preestabelecido. Assim difere parcialmente da forma como Freud elabora o surgimento do cômico, mas não em essência, pois o psicanalista está tratando no fragmento a seguir de relações pessoais. No entanto, isto à parte, o que diz de fundamental também se aplica na relação entre Cartesius e Occam. *O cômico aparece, em primeira instância, como involuntária descoberta, derivada das relações sociais humanas. É constatado nas pessoas — em seus movimentos, formas, atitudes e traços de caráter, originalmente, com toda probabilidade, apenas em suas características físicas mas, depois, também nas mentais ou naquilo em que estas possam se manifestar. Através de um tipo muito comum de personificação, também os animais, e as coisas inanimadas, tornam-se cômicos. Ao mesmo tempo, o cômico é capaz de ser destacado das pessoas, na medida em que reconhecemos as condições sob quais uma pessoa parece cômica. Desta forma manifesta-se o cômico, e este reconhecimento propicia a possibilidade de fazer uma pessoa cômica bastando que se a coloque em situações nas quais suas atitudes estejam sujeitas a condições cômicas.* Sigmundo Freud. “Os chistes e as espécies do cômico”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora. Vol. VIII. (Observação: essa edição da obra completa de Freud está em formato digital e não apresenta, pois, uma ordenação de páginas de acordo com a edição impressa da Standard Brasileira, já que opera por sistema de busca, por isto não citamos a página nas notas de rodapé.)

sagrados e disfunções orgânicas do baixo corporal no mesmo plano de significação:

*Aquiles fala pelos calcanhares e cotovelos. Feito era de mim! Peixe podre faz mal, Pedro. Teu ver transfigura um cristo a andar sobre água, o arcoíris grinalda a perda da gravidade, cruxifixo no lótus, entre quatro pregos meditando. Quem diz sim, arrotta, quem diz não. Peida, quem funga confunde a gargalhada com as palmas, palmas para as escangalhadas! (...) Balbucio o que lembro devagar, lucubro: gaguejo o que cito depressa, – estou me citando pelo que ouvi dizerem, ó glosa e glória de um endes sem endereço certo em direção determinada! Verão no auge, os mestres suavam sob pesadas máscaras persas. Mas um discípulo, tido como incapaz, tirou a máscara e abanou-se com ela, a muitos ventos abandonado, – desafiatlux! A arte está sempre certa, por isso os mestres são teimosos. Tudo feito, nada dito; estamos feitos. Me sou um que arreata e toma nota, peida e respeita, tosse e se coça fungando os sons de mim: muita voz diz os sons de além. Declamo mas não declaro, não esclareço nem reclamo as aclamações!* (p. 44 e 45)

A instauração do cômico é completa e não exige empenho maior para ser percebida por todos: *Quem diz sim, arrotta, quem diz não. Peida, quem funga confunde a gargalhada com as palmas, palmas para as escangalhadas!* Tudo é mais, porque Cartesius não está cômico de seus atos. Atordoadado pelo desconcerto deste mundo, não consegue enxergar a si mesmo e mais se torna risível pelas baixeiras que profere, como se seus defeitos ficassem invisíveis a ele, porém mais visíveis e excessivamente aclarados para os outros. E quanto mais luz o riso lança sobre a personagem, mais caricata ela vai ficando, a

ponto de surgirem iluminuras nos mínimos defeitos. No fim, aquilo que sobeja é pura monstruosidade. Nestas miudezas, habita Occam.

Alucinado e privado de se ver, é apeado de sua arrogância por meio do riso, ao se mostrar incapaz de recompor o sentido diante do discordante que faz deste lugar algo afastado para fora do alcance da compreensão racional. Para Cartesius, zombar deste mundo parece ser a única maneira de superar o absurdo que o enforma ( já que a única maneira de demonstrar o absurdo é construir um absurdo igual), rebaixando-o quantas vezes forem necessárias ao plano do absurdo derrisório. Porém, o contraponto nos faz vê-lo engalfinhado a forças de figuras simbólicas supostamente inferiores. Cartesius, envolto em polêmica muito acesa acerca dos desvarios do lugar, não nota, mas tem suas inaptidões com a vida cotidiana iluminadas e projetadas numa espécie de teatro de sombras.

A luz derrisória se intensifica e atinge o grotesco. Sentado sob uma árvore, Cartesius contempla os fenômenos naturais à moda de Isaac Newton, mas está acima de si a figura de uma preguiça que lhe despeja fezes na cabeça, em um paralelo com o que acontecera às maçãs com o físico inglês. A partir de então, deflagra-se mais um processo de derrisão caricatural de Cartesius. Subjugado à coprofagia, causada pela preguiça, mistura pensamento a excremento, partindo da mesma matéria, em sua fala:

*Ora, senhora preguiça, vai cagar na catapulta de Paris! Com que só então nos acontece perceber que todas as coisas desta esfera sublunar tendem a repousar no centro de seu peso. Tudo indica, chão! Minha cabeça, onde é fácil, quer ver esterco na órbita dos astros incorruptíveis.. A esse aí, solto este aí! Que diferença faço eu do círio que derrete? O próprio. O aí colabora com a iniciativa fornecendo matéria para o símile. O dia em que merda for merenda, pobre de mim que nasci sem cu! O*

*preguiça caga geléias de molde a satisfazer o mais finos dos paladares, os mais selvagens dentre os sentidos, só sabendo de abacaxis, ad primum ergo, abacaxi, ad secundum, distinguo, substantialiter, abacater, abacate, formaliter, abacaxi, sim liquet, claro como o dia... Graças aí que estamos assim. O bicho me apruma pelas trajetórias que arruma. Não tente converter aquele que já virou todos os seus avessos e saiu desileso. Abom entendedor, em meados de palavra, estamos entendidos. Meio caminho andado. Desculpe-me das dissonâncias do que digo mas cada um fala o que tem na boca. (p. 12)*

Rebaixada a uma espécie de loucura selvagem, *Desculpe-me das dissonâncias do que digo mas cada um fala o que tem na boca*, a personagem passa a ilustrar a incongruência entre a capacidade representativa da linguagem de que é dotada – a despeito de todo seu instrumental teórico – e a postura assumida diante da realidade que pretende mostrar. Portanto, diante da complexidade deste problema insondável chamado de Brasília – *hibrys* em que o excesso passa da medida – tudo o que Cartesius pensa, não obstante seu empenho, é pequeno e cômico e, sob a óptica do leitor e da estratégia armada, soa ridículo.

Em decorrência, por alguns instantes, observa-se um vácuo entre o que a personagem pretende dizer e o que é dito – *Abom entendedor, em meados de palavra, estamos entendidos*. Remontando à clássica formulação de Valery, diríamos que ocorre uma tensão entre som e sentido. Ainda mais, há um desmonte do que seria a expressão fixa – que congela significados – e sua desmontagem, o que revela um “mundo” em que a estabilidade do sentido não se fixa. Nesta brecha invariavelmente sucede uma quebra da expectativa e um rompimento brusco da lógica; neste íterim insinua-se sutilmente uma

compreensão profunda da contradição como marca do país. Aqui também se pode aplicar a reflexão de Schnaiderman sobre o riso, que *deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e ligações de causa e efeito, etc. Mas, destruindo, o riso ao mesmo tempo constrói: ele cria seu antimundo fantástico, que traz em si determinada concepção do universo, determinada relação com a realidade ambiente.*<sup>71</sup>

Através dessa mesma fissura, a partir de pistas cumulativas, é que se revigora o riso e se determina inclusive qual sua eficácia crítica para o leitor: de um risinho irônico, cômico e complacente, que vai corroendo as estruturas lentamente, até um riso exterminador, que explode violentamente o invólucro do pensamento lógico com apenas um disparo. Este tipo de riso, que exige cumplicidade autor-leitor e olvida a concisão, não pretende destituir o sério de imediato, ao contrário; joga e brinca, aplaca a cólera e faz uma campanha longa, de inserção pelas frestas, proporcional ao tempo de espera a que está sujeito Cartesius. Dessa espera agônica, monta-se lentamente o palco da comédia da leitura, e a da falta de entendimento da personagem – que não pode criar o riso para si mesma, produz-se o efeito risível – que é estratégia autoral junto ao leitor para encenar a comédia da razão e de seu fracasso nos trópicos.

Paulo Leminski, no romance em tela, manipula o riso ora de modo tático, ora estratégico, o faz recuar diante do sério em momentos de contrafluxo da liberdade derrisória; promove-o em momentos de crise da seriedade para que se revele como ponto de vista privilegiado, com um distanciamento mínimo, para enxergar o Brasil. Este riso fino leminskiano, quase sempre assentado em

---

<sup>71</sup>Boris Schnaiderman. O fascinante universo do riso. cit.p.D5.

técnicas chistosas, cujo invólucro dá forma especial à crítica<sup>72</sup>, não deixa de ser uma forma inusitada de participar do desencantamento do mundo.

O desencanto, para Cartesius, vem seguido de uma confissão niilista, característica intrínseca de um pensamento capitalista em circunstância de crise, e o faz pensar mal sobre a efemeridade da vida. Desse pensamento pouco elaborado ante problemas insolúveis, surge um riso complacente no leitor (este é um riso que pode comprometer e desarticular a crítica mais radical), que ri da tristeza e não da alegria. O tom confessional e pessimista da fala, em que a autocensura chega a zero, põe em relevo a solidão da personagem e os sobressaltos de sua existência (o riso sibilante do leitor irá torná-la um espetáculo grosseiro ao se insinuar a partir do insuportável conflito do querer-viver de Cartesius e da falta de justificativa lógica para isto), para que, ao final, introduza, sorratamente, através de um adjetivo com aspirações a nome próprio, no diminutivo, “cansadinho da silva”, muito mais angústia que graça:

*Descortino é tudo que se pediu aos desuses das janelas, inexistências assim patentes, omissões tão flagrantes, iniquidades para lá de palmares. Depois, a agrura, o vazio escancarado em leque, a brechatura de toda abertura em fechadura! Só depois, o espirro, o escarro, o encurralho, o salam, o sim, o vrum, o plim, o terror, o ah, ah,*

---

<sup>72</sup>Há certa predominância, em nosso ponto de vista intencional, dos chistes construídos por meio de trocadilhos, que seriam a forma menos elaborada literariamente. Neste sentido interessa a Leminski a que é considerada mais “simples” e de “menor efeito”, como podemos notar nestas observações retiradas do trabalho de Freud: *Constituem uma espécie geralmente conhecida como ‘Kalauer’ (calembourgs) [‘trocadilhos’], que passa por ser a forma mais baixa de chiste verbal, possivelmente por ser a “mais barata” — isto é, elaborada com a menor dificuldade. De fato, são eles que fazem menores solicitações à técnica de expressão, tanto quanto os jogos de palavras propriamente ditos fazem as solicitações mais altas. Enquanto nestes últimos dois significados devem encontrar expressão na mesma e idêntica palavra, dita usualmente uma só vez, para um trocadilho basta que dois significados se evoquem um ao outro através de alguma vaga similaridade, seja uma similaridade estrutural geral, ou uma assonância rítmica, ou o compartilhamento de algumas letras iniciais etc. “A técnica do chiste”. In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Vol. VIII*

*ah! A água mais mar não pediu nenhum naufrágio a transfaltar, arquipélago de lugares comuns num mar manjado, um dia da caixa passa, outro dia de cachaça dá cana. A ruína é um boteco. Minha encarnação anterior andou passando por cada uma que não me admira, já nasci cansadinho da silva! A ruína é um boteco, velhos amigos, devotos um do outro, em volta do altar. (p. 105)*

Dando continuidade à exposição infame da existência difícil de Cartesius, *Minha encarnação anterior andou passando por cada uma que não me admira*, podemos ver melhor o riso cômico brotar nos momentos em que *não cobre todo tipo de baixeza: ele é somente a parte do torpe que não causa dor nem destruição. É um defeito moral ou físico que, sendo inofensivo e insignificante, se opõe ao pathos e à violência trágica e, por isso mesmo, não causa terror nem piedade.*<sup>73</sup> Mas em *Catatau* o processo derrisório é um movimento que não conhece limites. Sendo assim, o riso passa a ser exterminador nas circunstâncias em que não tem força de afirmar o sentido; o aniquilamento significa para ele, em última análise, a vitória do caos sobre a aparência de ordem: o reconhecimento do acaso como verdade última daquilo que existe.

Esse riso exterminador desfaz qualquer aparência de ordem que insista em permanecer, e o desnudamento total das agruras de Cartesius alimenta as diabruras de Occam, que, diante da realidade desencapada, impõe uma conduta bélica de solo arrasado, ao destruir, deliberadamente, qualquer ideal frutífero da família do sério que possa rebentar nos pensamentos de Cartesius.

---

<sup>73</sup> Verena Alberti. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 49.

Este modelo de riso bafejado por Occam ecoa e termina por dizer bem alto aquilo que Renatus Cartesius não queria ter nem em pensamento.<sup>74</sup>

Decorrida grande parte de sua espera nesse ambiente desarranjado, Cartesius internaliza a desordem, isto é, abandona a ordem da razão e desiste de transformar as coisas de Brasília em objeto do conhecimento, e, assim, entra numa crise violenta de identidade; já não consegue ver saída para sua sobrevivência em mundo estorvado que insiste em não caber em sua racionalidade. Ele pretendia com seu suposto conhecimento absoluto, motivo de orgulho na Europa e sintoma de sua loucura selvagem nos trópicos, uma unidade com este mundo, no mínimo uma porta de acesso à compreensão do elementar para a própria subsistência; na impossibilidade da concessão mínima, o riso vence mais uma vez.

Em sentido contrário, aproveitando-se da fragilidade de Cartesius em tal ocasião, o atroz Occam surge para lhe confundir os últimos pensamentos mais nobres sobre a débil condição da existência humana, transformando-os em picuinha. Agindo assim, a função desta personagem cumpre-se na íntegra ao exprimir uma consciência aguda, guiada pelo pulso autoral, a respeito da feição cômica da razão exterior a esta realidade e que não subordina nada neste lado do mundo. O riso provocado por Occam, (que atua na desestabilização da linguagem de Cartesius contra a estabilização proporcionada pelas relações

---

<sup>74</sup> Na tradição do universo derrisório, existe a figura diabólica do trickster. Seu papel é satisfazer as necessidades e os desejos da coletividade contra aquele que se interpõe, violando os tabus e os interditos pelo riso, pela brincadeira e pela farsa: [O trickster] *transforma a natureza e, às vezes, fazendo a figura do demiurgo, aparece como o Criador ao mesmo tempo que como um palhaço, um bufão para não ser levado a sério. Ele interrompe o curso do sol, subjuga os monstros, desfia os deuses e é protagonista de aventuras obscenas, das quais sai humilhado, aviltado... Dispensa médicos que curam e salvam e introduz a morte no mundo... O farsante malicioso é enganado pelo primeiro que chega, o inventor de estratégias é apresentado como um idiota, o mestre do poder mágico é incapaz de sair de embaraços. Dir-se-ia que cada qualidade ou cada defeito que lhe é atribuído determina imediatamente seu oposto. O benfeitor é também o maligno, o mal-intencionado.* (Georges Minois. *Op. cit.* p. 564). Occam em muito se assemelha a esse tipo de personagem, conforme foi demonstrado por Rômulo Salvino em seu estudo, *Catatau – As meditações da incerteza*. São Paulo: Cortez, 2001.

lógicas – enquanto apreensão segura da realidade objetiva – auxiliando o anseio liberador de Cartesius que, assim, se entregaria à desrazão pela mobilidade, ou instabilidade geral na relação entre linguagem e realidade), é resultante daquela ineficiência do racionalismo cartesiano e, de modo geral, do pensamento europeu para significar Brasília e compreender suas contradições sempre arredias a qualquer enlaçamento lógico que não admita o absurdo, a barbárie, como parte fundante do sistema. Daí a relevância da atuação de Occam, espécie de dúvida hiperbólica no discurso de Cartesius, no sentido de dar vazão ao pensamento falho e absurdo que em princípio tinha sido rejeitado pela lógica de Cartesius.

Este riso está programado para triunfar a cada acidente da razão de Cartesius<sup>75</sup>. Origina-se quase sempre da percepção de uma lógica malograda, mal redimida pelo calor, mas demoradamente construída pela personagem, e que foge ao lugar-comum. Parafraseando Hegel, este riso destrutivo trabalhado no romance tende a tornar impossível qualquer construção intelectual de Cartesius. A insuficiência da razão, própria do lugar, como Leminski nos quer fazer crer, se bem compreendemos a visão crítica deste autor sobre o país, em última instância parece ser coisa dos demônios que habitam nesta terra e a condenam. Quanto mais este mundo se apresenta feito uma realidade absurda e deslocada, mais se deve rir dele<sup>76</sup>. Quanto mais se ri, mais absurdo e menos

---

<sup>75</sup> Os acidentes da razão não significam necessariamente sua destruição, pois a cada queda sentimos a liberdade de rir, caçoar e fazer humor; a cada recomposição, a razão se refaz e progride em direção a uma lógica fora do comum.

<sup>76</sup> O que dissemos encontra fundamento na seguinte passagem de Georges Minois: *O riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência... Exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isto revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global do mundo. Se o riso é qualificado às vezes como diabólico, é porque ele pôde passar por um verdadeiro insulto à criação divina, uma espécie de vingança do diabo, uma manifestação de desprezo, de orgulho, de agressividade, de regozijo com o mal.* ( *Op. cit.*, p.19.)

habitável.<sup>77</sup> Quanto mais este mundo se apresenta sob a óptica racionalista como realidade absurda e deslocada, mais se deve rir da razão, ou, na via inversa, mais a razão se desmascara como ilógica, absurda, risível, já que não dá conta da realidade que ela não consegue assimilar.

Inviabilizada a permanência de Cartesius (não podemos nos esquecer de que ele está no lugar do “brasileiro” que é, ele também, formado pela [des]razão cartesiana), sua existência já não encontra forças para buscar qualquer sentido, daí uma aposta maior em um discurso cada vez mais ininteligível, sem nexos lógicos com a realidade dos fatos e das circunstâncias locais. Cartesius pretendia apreender, discursivamente, o que estava fora dele, todavia, como a intenção narrativa está descartada, o monólogo de Cartesius, ao longo de duzentas páginas, mostra-se como uma espécie de impossibilidade de estabelecer a distância narrativa; portanto, o monólogo é também ausência deste afastamento, impossibilidade de apreender e de compreender. Finalmente, derrotado o projeto ideológico, fica aberto o caminho para a instauração do riso exterminador final, que advém da percepção súbita dessa realidade contrastante, em *Catatau*:

*A janela balança, a porta oscila e a sala manca. Noite pardeja gatunos, arranca latim da garganta das feras caninanas! Aceita esta receita como sua legítima resposta? Lembra-te que és macaco velho e em pó de mico hás de tornar! Aceita esta resposta como sua legítima prerrogativa represália? Lembra-te que és lesma e em meleca hás de*

---

<sup>77</sup> A vitória do riso sobre a razão entre nós só pode ser considerada parcial, pois se a razão não tem vitalidade suficiente para germinar em Brasília contra nós, também não poderá estar ao nosso lado; sua contra-face é o esfarelamento da ordem social, como adubo potente, sobre o solo da barbárie. Quando rimos da lógica fora do comum de Cartesius, rimos mais de nós mesmos, que ficamos destituídos de racionalidade. *O que quer que seja, riso e lágrimas estão ligados à condição precária do ser humano e manifestam dois tipos de reação opostos: a abertura e o curvar-se sobre si mesmo. O riso tem um aspecto narcisístico: é uma vitória, um triunfo sobre um conflito latente, interior ou exterior, com desvalorização do objeto risível* (Georges Minois. *Op. cit.* p. 619).

*tornar! Aceita esta afronta como sua legítima parcela? Lembra-te que és lapso e em segredo hás de tornar! Aceita esta oferta como sua legítima pretensão? Lembra-te que és uma lenda e em exemplo hás de ficar! Aceita esta lambuja e lembra-te das homenagens da gerússia! Lembra-te que não passas de um momento e em manabumento deves ficar! Aceita um petisco, o triunsviraldo? Lembra-te que és começo e enfim hás de ficar! Que és isso, e em nada disto hás de tornar!* (p. 168)

*E tudo, em virtude de reconduzir os transeuntes à condição de ingredientes: toda pérola – seu dia de ostracismo...* (p. 169)

Não é fácil identificar exatamente em que tempo nasce o riso derivado do cômico e o quanto demora até atingir a potência de exterminador: *toda pérola – seu dia de ostracismo...* De imediato, a apreensão deste fenômeno é resultante da impossibilidade de encaixe entre signo e objeto, linguagem e realidade, som e sentido, ou sentido e *nonsense*. Mas a duração deste contato é tão efêmera e encoberta por relações aparentemente tão díspares que o pensamento mais veloz só o alcança na etapa final, quando o riso franco e aberto do leitor já se inflamou e passou a funcionar como uma válvula de escape incontrolável.

Nesse estágio, tudo se torna risível, até nossa brutalidade, porque não há o que se dizer, toda lógica já se encontra enferrujada, toda sintaxe não passa de ruínas de pensamentos que mal arranham a realidade. No entanto, só nos damos conta disso, porque Cartesius age como um palhaço da razão; faz acrobacias perigosas com o pensamento, mas, no fim, todo risco não passa de preparativo para um gesto desimportante ante uma realidade ameaçadora.

Diante deste quadro de fracassos sucessivos, o riso, como estratégia autoral, vai comprovando sua eficácia como anestésico geral<sup>78</sup> contra as pontadas agudas de um lugar que é o que não gostaríamos que fosse. Está aí o perigo, para o bem e para o mal. O riso leminskiano paralisa tudo e todos, congela o tempo, diminui os batimentos cardíacos, faz a razão degradada descansar entre as coisas e os seres mais baixos do lugar. Em Brasília tudo está perdido, e também a razão. O riso, que auxiliava a desvendar ou revelar o que havia de falso e estava por trás das aparências, de modo muitas vezes perspicaz, picante, outras vezes mais ameno, perde o cunho crítico, estaciona no limite da saturação do procedimento que se queria inovador ou sempre surpreendente. A surpresa vira rotina e não mais surpreende. A redundância que, também é uma estratégia autoral, faz da situação derrisória prazer sem gozo ou, na melhor das hipóteses, a estende a um efeito catártico. E, dessa forma, passa a ocultar, ou conviver com, o objeto da crítica: já não se sabe contra quem apontar o dedo em riste do riso. De qualquer forma, parafraseando Freud, o riso é uma vitória do prazer sobre a realidade incontornável de Brasília, é uma forma de contornar este obstáculo e ainda assim extrair algum prazer em enfrentá-lo. Porém, vitória sempre parcial e transitória, pois, como adverte Cartesius, “*o real cheio de cáries vem aí.*” (p. 24)

A derrisão, substituindo a argumentação mais demorada e conseqüente, princípio norteador dos projetos de vanguarda ainda vigentes no Brasil dos anos de 1960 e 1970, torna-se um poder excessivo de sedução para os jovens

---

<sup>78</sup> Segundo nosso ponto de vista, a saída pelo humor encontrada por Paulo Leminski para discutir o papel da razão entre nós aparenta mais uma forma de defesa que ataque, ao contrário do que pensaram os que apostavam na transgressão. Para tal, embasamo-nos em Freud, para quem, *o humor pode ser considerado como o mais alto desses processos defensivos. Ele desdenha retirar da atenção consciente o conteúdo ideacional que porta o afeto doloroso, tal como o faz a repressão, e assim domina o automatismo da defesa. Realiza isto descobrindo os meios de retirar energia da liberação de desprazer, já em preparação, transformando-o pela descarga em prazer.* (“Os chistes e as espécies do cômico”. *Op. cit.*)

artistas, pois vem a ser um aliviador temporário de possíveis e eventuais pressões da realidade intolerável decorrente do regime militar; um falso, mas conveniente agente de libertação para quem pretende encarar a adversidade, mas de maneira tangencial e compensatória. O risível aplicado à conduta de Cartesius pretende liberar o pensamento apertado de suas roupagens estranguladoras para que este recomece sua trajetória de forma livre, reelaborando o convencionalismo e o sério conquistados em outros territórios para peneirá-los com a cultura local. Amparando-nos nas considerações profundas de Bakhtin sobre o riso, diríamos que *o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele o purifica e o completa. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.*<sup>79</sup>

A advertência lúcida de Bakhtin, acerca das possibilidades do riso para refazer o sério, nos faz ver melhor por que Cartesius não consegue se livrar da persistência de suas idéias fixas: ele resiste a qualquer purificação de sua ideologia, não se liberta, de fato, do anseio impossível pela razão, não se protege efetivamente da derrota do fracasso da razão que o riso buscava garantir. Em decorrência, sendo o lado mais fraco da corda, é assim que mais sofre quando vitimado pelo cômico, pois tenta desesperadamente se prender a idéias e ideologias espalhadas pelo caminho para cobrir a vergonha de não as

---

<sup>79</sup> Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec, 1987.p. 105.

ter em condições de combate. Portanto, (já que ele não as possui ou elas estão no transe da derrocada) na gana de crer em qualquer coisa que remonte aos princípios culturais do Velho Mundo, termina acreditando em nada: *Lembra-te que és lapso e em segredo hás de tornar!* Ao agir desta maneira, Cartesius facilita a extensão e o perímetro do riso, pois no texto despontam tantas idéias no percurso da personagem, que, à medida que as recolhe, seu pensamento vai esticando continuamente até uma tensão máxima e, de tão carregado, endurece; perde a flexibilidade, a elegância, e chega a seu termo rígido feito um cadáver.

Tomado pela rigidez e fixidez de seus pensamentos, Cartesius nunca mais deixará de ser vítima deles à medida que não consegue vislumbrar outras possibilidades de existência em um mundo sem medidas reconhecíveis. Movido por esse tipo particular de idéias, mais fantasia, resultado do pensamento falho que se iguala à realidade por deslocamento, e mais jogo que reflexão, todavia já resignado com o temperamento indomável de tudo que existe em Brasília, passa a aceitá-las sem nenhuma espécie de questionamento verdadeiro; ao contrário, julga-as boas e acredita nelas, vive por elas; afinal sua ideologia, armação em abóbada dessas idéias fixas sem amparo na realidade, não é falsa porque promete a conquista do melhor dos mundos, mas através do riso se faz saber um invólucro, cujo núcleo é oco.

Porém, quando desfeita a ilusão, ocorre uma vitória acachapante da realidade sobre a fantasia: a língua cede e a comunicação trava. Resta a Cartesius apenas a contemplação de mais um fracasso diante do vazio: desfeito o castelo de devaneios e cogitações, a personagem chega finalmente à conclusão de que nada merece ser levado a sério nesta terra, pois tudo o que havia formulado não passa de aparência e ilusão. Indignado com a revolta das coisas contra a palavra, assevera que a linguagem era somente um jogo de

cena, porque agora já sabe que o signo está vazio; tudo era só máscara e, quando essa se descola minimamente, o riso entra pela fenda, alarga a separação e mostra o rosto absurdo da realidade de Brasília.<sup>80</sup>

Como atestamos anteriormente, Cartesius não tem mais vigor cognitivo para se libertar ou reagir à força dominante de um pensamento rígido e fixo. Confessa-o, sem nenhum constrangimento, do meio para o fim do percurso narrativo. Porém não abandona em definitivo o que resta de pensamento infenso a esse sítio. Tomado por essa tábua de salvação peculiar, vai se chocando com os seres e as coisas na tentativa de removê-los para dentro dos signos domésticos ou conformá-los, quando nada à sua idéia, pois não há outra saída. Mas a tentativa de comparação de algo abstrato com algo concreto resulta em certa degradação; então, isto passa a ser suficiente para que a característica do cômico seja claramente posta em evidência, ao mesmo em que tempo acarreta algum prazer de alívio no leitor pelo despropósito da comparação. Embora saiba que os fenômenos não se deixam fixar pela racionalidade estropiada – o riso baseia-se quase sempre nesta resvaladura – Cartesius sai-se com o argumento, afrouxado pelo desgaste do uso, de que o mundo só pode estar errado, conforme se lê nos fragmentos seguintes em progressão:

*Não, esse pensamento, não, – é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça. Penso, mas não compensa: a sibila me belisca, a*

---

<sup>80</sup> A revelação súbita, para Cartesius, de que a língua *fala mas não significa* deixa-o imobilizado, pois esse absurdo irrompe sobre a superfície de sua lógica para desconfigurá-la de margem a margem, restando só fiapos do invólucro ideológico que a envolvia. Neste instante, o riso surge feito um arremate final, pois *à medida que os valores e as certezas naufragam, são substituídos pelo riso. Não foi ele que os derrubou. A derrisão não tem poder sobre as crenças e as ideologias; estas são impermeáveis a qualquer ironia. Nem mesmo a razão pode muito contra elas. A idiotia é uma couraça invulnerável, capaz de proteger as crenças mais absurdas. Só o tempo usa as certezas. É só quando elas começam a se esboroar que o riso e a razão têm a oportunidade de intervir eficazmente. Porque o riso só pode penetrar pelas fissuras, para alargá-las* (Georges Minois. *Op. cit.* p.631).

*pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra. (p. 2)*

*Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, melhora a marca, olho cresce lente sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais, onde faz o deserto chamam paz.. Um nome escrito no céu – isolado, contemporizo, alarme na espessura, multiplico explicações complicando o implícito. (p. 4)*

*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, massiganhado e estrepidificado, só sobrou no final uma vaga impressão. (p. 91)*

*O verdadeiro aeropagita enclespydra o pseudeurofagista. Ainda há patifes em Brasília. Fixa está a idéia, mas a cabeça vacirilica... (p. 158)*

*Que não é euclidiano logo ficará maquiavélico, a partir da curva, a primeira entidade na vida de um geômetra, Idéia, intuito. Reto é a idéia fixa, a idéia é fluxa: curva! (p. 161)*

*Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando (p. 213)*

Com um comportamento irreduzível, *Reto é a idéia fixa*, até porque está acuado e só pode se defender, Cartesius mantém a rigidez de movimentos,

sejam eles motores ou mentais, e, sem saber, prepara o terreno para a próxima descompostura e cava, letra por letra, palavra por palavra, frase por frase, pensamento por pensamento, um vazio silente entre som e sentido, signo e objeto, sentido e *nonsense*, linguagem e realidade. Tal postura conduz inevitavelmente a outro fracasso, porque Cartesius é incapaz de lidar com uma tensão que seja móvel, traço intrínseco de mimetismo natural do mundo em que está inserido.

A personagem se torna refém das fissuras e separações criadas no espaço e no texto, pois, acreditando que havia uma suposta superioridade no princípio do discurso, pensava de maneira binária e atuava mecanicamente na relação com seres e coisas do mundo local. Descobre, agora, findo o percurso, que sua incapacidade de mutação o faz assemelhar-se a um boneco sem vida ao qual se deu corda.

Essa conduta mecânica estará constantemente limitada à capacidade de distensão da mola impulsionadora de que é dotado seu racionalismo iluminista. Ou seja, Cartesius só cumpre a distância preestabelecida pela energia potencial acumulada do sistema de molas que caracteriza seu desejo de domínio, mas, quase sempre, no percurso realizado, a personagem fica a milímetros do objeto perseguido. Isso ocorre por ter de enfrentar pequenos desvios internos<sup>81</sup> e externos que consomem parasitariamente sua energia sem que sejam propriamente significativos, ao longo da jornada exploratória percorrida no espaço labiríntico de Brasília. O deslocamento sofrido por Cartesius sinaliza freqüentemente seu desajuste com o lugar; isto o faz cômico perante o leitor. Nesse sentido, o que há de grotesco na personagem encontra

---

<sup>81</sup> A constante produção de pensamentos chistosos, estratégia autoral para o discurso de Cartesius, é sintoma plástico dos desvios internos na forma de pensamentos absurdos da personagem. Parafraseando Freud, poderíamos dizer que a elaboração do chiste utiliza desvios em relação ao pensamento normal — o deslocamento e o absurdo — como métodos técnicos de produzir uma forma chistosa de expressão.

certo estofo nas ponderações de Bergson em torno do que faz uma alguém parecer ridículo: *certa pessoa jamais é ridícula a não ser por um aspecto que se assemelhe a um desvio, por alguma coisa que vive nela, sem com ela se organizar, à maneira de um parasita...*<sup>82</sup>.

O parasita mais notório de Cartesius, e responsável pelos desvios e deslocamentos, é Occam, que lhe suga a energia vital e lhe enferruja as engrenagens do pensamento:

*Não interpreto meus monstros por nenhum ouro deste mundo: coloco-os numa letargia analgésica raramente interrompida por acessos de fúria assassina. Se manifrutam das colunas de Hércules às colinas de Miércoles, só procurar bem nos ortos dos esperidiões! Aqui não tem meios de repugnância. A Veneza, quando lhe dá na vendeta, por bem ou por mal – fazeza. A China mura a aldeia. Coréias certas no ritmo interfuturo, trazendo aos olhos o temor da treva. Surjo e já me corrijo: supero o frêmito batismal. Tenho o sono leve, leve o único sonho que tenho. Me livra e me alivia e me leva no meio da melhor hora da festa, jogo em curso e ludo na carreira, uma varíola de cores pesa e levita, ferimento leve, pondo maneiro. O campeão do usucapião venceu o uso de abismos pelo cansaço e pelo abuso de cismas. Mau sinal quando a cabeça pensa o que o dono não quer. (p. 19 e 20)*

Todavia, o determinismo mecânico de saída empregado na construção da personagem, *Mau sinal quando a cabeça pensa o que o dono não quer*, faz com que Cartesius jamais atinja seus objetivos, mesmo que conseguíssemos dar uma volta a mais na chave de molas, porque o riso, reação mais provável diante do absurdo, já estaria se infiltrando liquidamente na engrenagem da

---

<sup>82</sup> Henri Bergson. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 1987. p.88.

razão instrumental e, com seu poder corrosivo, a destruiria com sucessivas segmentações, pois não há nada mais insuportável para o derrisório que o comportamento mecânico. Poderíamos dizer então que a luta entre o sério e o cômico é, contraditoriamente, a mola propulsora desta não-história (figuração discursiva da incapacidade de narrar) e que o malogro do ideário europeu nos trópicos, emblemático em Cartesius, marcado pelo automatismo, pela rigidez e pelo hábito, é uma falta punida exemplarmente pelo riso leminskiano.

A personagem é levada a um isolamento quase que completo – só o acompanha Occam a esquadrihar os pensamentos – devido a essas atitudes, paulatinamente colocadas em evidência ao longo de uma espera inesgotável. Entretanto, Cartesius está a ponto de perder tudo, a razão e sua contra-face: Occam, cuja morte, na parte final do romance, coincide com a impossibilidade também do riso<sup>83</sup>. Resta a Cartesius só o absurdo de Brasília diante de si.

A partir de então, podem-se divisar seus defeitos surgirem, ganharem expressividade até dilacerarem a tensão e a pouca elasticidade de idéias e comportamentos, arremessando Renatus Cartesius contra o cômico, açoitando-o com o chicote cortante do riso, neste momento, um tanto sem graça. Todavia, cabe advertir que este riso envergonhado não é uma simples e única escapatória, mas uma outra maneira, demasiadamente complacente, de reconhecer e enfrentar a dificuldade para superar a realidade de Brasília. Um enfrentamento desigual, cuja reação desesperada só pode nos oferecer um quadro aterrorizante de quem tem consciência de seu aniquilamento, mas por

---

<sup>83</sup> As diabruras de Occam perdem a força derrisória, pois o riso generalizado dispensa causas externas. O absurdo rompe a aparência de racionalidade e controle para se mostrar por inteiro. A respeito deste riso sem causa, Minois nos adverte que *esse riso do diabo romântico anuncia diretamente o riso contemporâneo da derrisão generalizada diante de um mundo de nonsense. Só resta uma etapa a transpor: a do desaparecimento do próprio diabo, que nos deixará sozinhos com nosso riso, um riso tão onipresente que não terá sentido e estará ameaçado de desaparecer* (Georges Minois. *Op.cit.* p.533).

enquanto não se romperam em definitivo os laços sociais ou ideológicos. Vive nas franjas da vida, sem a intenção de abrir mão dela.

O quadro deplorável a que chegou a personagem é consequência da punição aplicada progressivamente pelo riso generalizado causado pela estratégia autoral. Esse foi construído por meio de um certo tom caliginoso, em que desilusão e autocrítica (não devemos nos esquecer de que o autor irrompe na máscara do narrador/personagem posto em certa esfera de ridicularização pelos impasses a que o riso leva, e os quais não supera, chegando a um ponto de suspensão e de paralisia) se fundiram para originar uma sensação com a qual não se está habituado e nem mesmo se sabe por qual nome chamá-la. Todavia, esta forma de expiação derrisória em praça pública conserva um mínimo de preservação<sup>84</sup> em Cartesius, não para poupá-la do vexame de sucumbir ante o mais atrasado, mas para que o riso restaurador seja mais. Esse riso, um tanto obstruído neste caso, tende a ser uma sanção que corrige apenas o erro insuportável: a lógica racional-iluminista dando ordem ao absurdo.

No entanto, a derrisão não preserva Cartesius a ponto de entender o que se passa à sua volta ou consigo mesmo<sup>85</sup>. A cabeça dele se torna uma

---

<sup>84</sup> A preservação de Cartesius está sustentada nos raros momentos em que sua atitude derrisória em relação ao lugar se revela uma forma de autoproteção, pois, segundo Freud, (...) *humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor.* Sigmund Freud. “O humor” In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. (1927-1931)

<sup>85</sup> Porque não se vê, Cartesius não pode rir sequer por desespero, o que para nós, se torna mais cômico. Em uma passagem esclarecedora sobre o assunto, Georges Minois escreveu: *O humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou de sua animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível* (Op. cit., p. 79).

espécie de lixeira de onde quase nada se pode reaproveitar, sequer tem serventia para um riso de vingança. E a situação piora, quando o vemos picado por uma cobra, píton sinalizadora infernal de um futuro monstruoso em que a razão não resistiu à selvageria do absurdo. E ainda pior: só lhe resta a última aspiração de seu cigarro de ervas para impulsionar alguma disposição eufórica contra as forças inibidoras, dentre as quais os restos de seu senso crítico, a fim de tornar de novo acessíveis fontes de prazer, como tentativa de aplacar a dor. Mas o hábito supressivo o faz manipular a luneta, ajustar a marca e regular o foco de lente e olho para ver melhor sua decepção final: o retorno estéril de Articzewski.

O chicote do riso desinteressado fustiga-o, pela derradeira vez, no desfecho da cena, quando a personagem vê o surgimento da cabeça de Articzewsky recortada pela linha do horizonte. O coronel polonês está bêbado. Porém, Cartesius ainda possui um pequeno saldo no balanço final, pois lhe foi permitido preservar uma “dúvida”, nem tanto cartesiana, entre séria e jocosa<sup>86</sup>: *quem me compreenderá?* Observemos como isto se dá:

---

<sup>86</sup> O desfecho do romance em forma de questionamento sugere que ali não ocorreu nada de definitivo, por isso se admite a incapacidade de ordenar as coisas do mundo que foi antes (in)descrito que narrado. Esta abertura, apropriada para o nascimento do riso, ao mesmo tempo que nega a existência de um ciclo harmônico do qual o homem faça parte, acusa sua falta perante o temor da incerteza. Sendo assim, (...) *o riso moderno é incerto, porque não sabe mais onde se fixar. Ele não é nem afirmação nem negação, antes, é interrogação, flutuando sobre o abismo em que as certezas naufragaram. O vigor do riso de outrora vinha de sua seriedade. Ele estava a serviço de certezas contra outras certezas. O riso moderno perdeu sua seriedade, logo, seu vigor; não serve para mais nada, só para fazer rir. Pura evasão, tornou-se tecido da existência, recobrando as interrogações e os medos contemporâneos. Verdadeira desforra do diabo, o riso substituiu o sentido da criação. Esta era séria; tornou-se um jogo, uma 'brincadeira cósmica'. Melhor: um jogo que se reproduz a si mesmo, em eco, com a era do virtual. O riso moderno existe para mascarar a perda do sentido. É mais indispensável que nunca. Outrora, ele estancava as insuficiências, os defeitos – emplastro que se colava sobre as pequenas chagas da existência. Agora, é a própria existência que está ferida. Só o riso, injetado em altas doses, pode mantê-la com vida artificial, sob perfusão... O riso é indispensável porque mais do que nunca, estamos diante do vazio*(Georges Minois, *Op. cit.* pp.632 e 633).

*A existência existe no existente. A presença presente no presenciar, a circunstância no circunstancial, a totalidade totalmente no total. Contacto coeso: compactas coisas. No grande livro do mundo, páginas enigmáticas incólumes ao siso e à fala. Este capítulo não deslindo nem decifro: erro? Sofro, e este livro sem textos, só ilustração iluminura. Não traduzo nem leio: giro e jazo. Um círculo de giz em volta do meu juízo, uma nuvem, uma caligem, um bafo me embacia o entendimento para que Brasília... Ergo. Lentes e dentes de vidro. Fedor de antas e araras, pela inhaca se conhece a peste que grassa. Uma fera urra dando a luz. A onda está parindo Artischewski? Este pensamento sem bússola é meu tormento. Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? Ocaso do sol meu pensar. Novamente a maré de desvariados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. Estes não. É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só não vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSHEWSKY. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (p. 213)*

Essa exposição da personagem fragilizada cria um ambiente propício ao desenvolvimento de certa familiaridade afetiva entre ela e quem a lê: *Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros?* Diante desse apelo, talvez aqui o narrador aposte na *labilidade*<sup>87</sup> da formação do leitor brasileiro, cujo riso

---

<sup>87</sup> Antonio Candido aplica o termo *labilidade* como traço cultural de nossa sociedade, que flutua entre valores opostos de acordo com interesses imediatos. A quebra repentina insere um ritmo social

parece ser inerente à sua formação. Neste caso específico, fica fortificado pela decorrência das injunções histórico-sociais, bem como se torna resposta (cuja revivescência é discutível) a elas.

O riso decorrente da labilidade, conforme nos querem fazer pensar, é parte da dinâmica social brasileira, para que, em momento adequado, apresente um certo riso cordial diante do estrangeiro inadaptado e inapelavelmente vencido. Porque, franqueadas as relações e os interesses de classe, não só é possível vencer as barreiras que bloqueavam o contato entre o colonizador e negros e indígenas, como também sentir-se à vontade<sup>88</sup> para vasculhar-lhes os problemas; comovido, quem sabe o leitor seja impelido a um diálogo demorado acerca das possibilidades de resolução dos conflitos existenciais e práticos de Cartesius e deixe de lado a intenção colonialista inicialmente pretendida por ele.

Entretanto – como o romance se encontra no âmbito do cômico, um riso mais intenso que o raro humor de Cartesius – quando tudo parece se encaminhar para essa solução mais caseira, em que a disposição para

---

perfeitamente captado pelo texto humorístico. Nas palavras do crítico para se referir a um traço cultural da brasilidade: *Esta [irreverência popularesca] se articula com uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei, manifestando-se por vezes no plano da literatura sob a forma de piada devastadora, que tem certa nostalgia indeterminada de valores mais lídimos, enquanto agride o que, sendo hirto e cristalizado, ameaça a labilidade, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural..Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com Macunaíma e Serafim Ponte Grande. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas, mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto.* Antonio Candido. “Dialética da Malandragem”, cit. p. 45.

<sup>88</sup>A relação que se estabelece com Cartesius está embasada na esperança de que ele se vá, pois esse é seu desejo quando se mostra *suando de saudade* da Europa. Assim, sua transitoriedade se nos afigura como imagem de homem livre, o que pode gerar um sentimento de proximidade entre nativo e estrangeiro capaz de resguardar as mais surpreendentes franquezas, porque em breve serão levadas para bem longe.

mestiçagem e o acolhimento do alheio dissimulam os conflitos de classe, de súbito ocorre a destruição de esperanças, os desvios falam mais alto, cada voz aponta para uma direção diferente; a indeterminação, a obstrução, a incerteza, o falível e o provisório se metamorfoseiam em uma cortina de fumaça que não permite à personagem avistar seus horizontes de expectativa. Neste sentido, lembramos aqui uma passagem esclarecedora escrita por Freud: *Não há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção.*

Reinstaurado o humor, por conseguinte, Cartesius segue rotas alteradas; tudo fica mais longe ao se lembrar que há um mar, de onde desponta a cabeça flutuante de Articzewski; para separar a memória e o corpo, e qualquer outrora cumplicidade se transforma, independente da comoção, em gargalhada abafada diante de um universo repleto de abalroamentos sígnicos, cujo emblema é o coronel polonês *Sãojoãobatavista*. Essa cabeça cortada aglutina o fim da autoridade dos holandeses, a destruição de um microcosmo particular e a derrota final da razão instrumental. Então, o riso compulsório – atraído pelo que é proibido pela razão – a esta altura do romance está desapropriado do senso crítico e neste instante vem a ser um fenômeno de impacto menor : sublimação e fantasia.<sup>89</sup>

Paulo Leminski aposta em uma literatura acima de tudo de oposição, ao encerrar a obra neste ambiente anódino, generalizado, como consequência

---

<sup>89</sup>Após rirmos de todas as impotências de Cartesius diante de Brasília, o riso vai ficando puramente um hábito, alcança certas facilidades que nos faz sentir enfadonhos e desinteressados, como se fosse uma mercadoria sem valor. Daí, como asseveram os estudos de Minois: *Resta saber se esse riso comercializado não é adulterado, como aquele produzido pelo protóxido de azoto, ou gás hilariante, muito conhecido pelos adeptos das raves parties, se o uso habitual dessa droga não tem efeitos secundários inquietantes, se o riso obrigatório não corre o risco de matar o verdadeiro riso, o riso livre. Rir de tudo é conformar-se com tudo, abolir o bem e o mal em benefício do cool (Op. cit. p. 594).*

direta de um entendimento descentrado do mundo, que é elaborado consoante o grau de entropia a que estão submetidas a trama narrativa e suas variantes. Isto é, apoiada no riso ambivalente plenamente aplicado, mas com sua energia restauradora descarregada, a desordem intencional cria seu universo particular e realinha sua órbita (neste espaço o riso aflora desbotado, porque pertence ao reino do caos enquanto anti-sistema). Consecutivamente, a imagem de Cartesius, que Leminski nos oferece agora, fica ainda mais deslocada e permite um distanciamento para que a visão cômica seja mais nítida.

Tal procedimento produz uma sucessão de desastres no sentido mais literal do termo: tudo fica fora da ordem dos astros, dos mundos. Por isto, Cartesius não se acha, não sabe que perguntas formular, sua lógica racionalista falha definitivamente, mas não pretende refazê-la; o que sobra do pensamento é marco de um velho mundo sério, mas entediado. Sem lugar seguro em Brasília, a personagem fica sempre em trânsito sem sair da posição inicial; sobrevive como quem não tem meios para existir.

Porém, em um plano mais geral e externo à obra, ao ambientar Cartesius neste limite insondável, depois de provar que o instrumento racional de contenção da sociedade se revelou uma farsa, Paulo Leminski, na insistência permanente, ritualiza o riso, e recebe um contra-golpe fulminante de onde menos se espera. Isso porque se a transgressão é a norma para a geração de nosso autor, o poder derrisório perde a força crítica da corrosão, já não ameaça nem agride, não põe o mundo do avesso, não justifica a transgressão, não representa uma rebelião contra a autoridade nem uma liberação de sua pressão insuportável. Porém, evita a culpa, ao anular a indignação e a raiva diante do absurdo em que o país e o chamado Terceiro

Mundo haviam se transformado<sup>90</sup>. O riso, impotente e saturado neste contexto, com apreensão mais cuidadosa da relação estratégia autoral/constituição da personagem Cartesius, com função de salvaguarda do riso e seu inacabamento perdurável, isto é, da impossibilidade de o riso chegar à superação daquilo que está em causa, começa a degenerar em coisa frouxa e indiferente que há muito identificamos como complacência ou, mais incomodamente, alienação<sup>91</sup>. Nas palavras de Georges Minois, *O fato de o próprio absurdo, antes motivo de escândalo, ter se tornado um dos motores do cômico atual... diz muito sobre a evolução cultural contemporânea. A revelação do absurdo como componente fundamental do ser, uma das marcas do século XX, logo encontrou sua réplica: o riso veio tampar esse buraco oco no tecido da existência. O século XX realmente morreu de rir. O riso revelou sua capacidade universal de desafiar o ser e o nada. Mas, opondo-se por toda parte ao sério, mudou de natureza. Esse riso geral é um riso em mutação. Um riso muito utilitário para ser verdadeiramente alegre.*<sup>92</sup> Por fim, o riso que arreganhava os dentes cede lugar ao que é só uma máscara expressiva aderente a qualquer face.

---

<sup>90</sup>Se por um lado, o riso era uma maneira de apreender o ambiente asfixiante no Brasil dos anos de 1970 em gesto de autopreservação; de outro, mostrava-se insuficiente para enfrentá-lo. Como dizem Adorno e Horkheimer, *Se o riso é até hoje sinal da violência, o prorrompimento de uma natureza cega e insensível, ele não deixa de conter o elemento contrário: com o riso, a natureza cega toma consciência de si mesma enquanto tal e se priva assim da violência destruidora.* Theodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*, cit. p. 78.

<sup>91</sup>Paulo Leminski fala algo muito próximo do que dissemos acerca do riso, mas em outra perspectiva, como viemos a descobrir depois de escrever esse capítulo, em um artigo, *Punk, Dark, Minimal, O homem de Chernobyl*, sobre o pós-moderno publicado no jornal Correio de Notícias, em 04 de fevereiro de 1986. *O pós-rire ... não é mais o humor carioca do Pasquim dos anos 60, do Jaguar, do Ziraldo, do Millor, do Henfil. Um humor meio a serviço das boas causas, um humor “engajado”. Não, o pós-rire é anárquico nihilista, um humor sem centro, indiscriminado, cruel e implacável.*

<sup>92</sup>Georges Minois, *Op. cit.*, p. 592.

## **Capítulo III**

### **3. Nomes – seres e não-ser**

### 3.1. OCCAM: DA MODERNIZAÇÃO DO ATRASO

#### AO

#### CARUNCHAMENTO DO MODERNO

Do conflito entre o empirismo *avant la letre* de Occam<sup>93</sup> e o inatismo furado de Cartesius, *Catatau* produz, em algumas camadas de sua forma composicional, uma fronteira porosa que permite certo trânsito de material alogênico, combinado em acomodação crispada e conflitiva. Esse arranjo, sob o signo da arte e na periferia do sistema, tem caráter ambivalente ou, melhor dizendo, torna-se resultado do entrecruzamento de dois princípios contíguos intimamente relacionados: um se refere às distintas proporções no crescimento da malha narrativa, filtragem e recomposição das categorias tradicionais do texto ficcional; o outro, à correlação destes fatores com o desenvolvimento desigual do processo histórico brasileiro em duas temporalidades sobrepostas, século XVII e XX.

A disparidade sócio-econômica entre *Brasília* e Europa, já no século XVII, como motivo ou fábula do romance, dá um caráter de expansão e compressão à época histórica que serve de base à empresa cartesiana tal

---

<sup>93</sup> Consideramos que é chegada a hora de falar mais detidamente do deslocamento de Wilham de Ockham para dentro do romance de Paulo Leminski. Este deslocamento, muito elucidativo por ser uma leitura sobre Ockham via Peirce, feita por um Leminski estudioso da semiótica americana, parece um meio bastante econômico para a construção de uma personagem, já que não é necessário fazer um percurso biográfico: a personagem já surge adulta e com um sistema filosófico pronto: o nominalismo. Ockham, segundo Peirce (o semioticista registra “Ocam”; em *Catatau*, Leminski opta por Occam), *se pôs à testa dessa facção pela maneira cabal e magistral com que tratou a teoria e a combinou com uma então bastante recente porém agora esquecida adição à doutrina dos termos lógicos. Com Ocam, que morreu em 1347, pode-se dizer que o escolasticismo chegou a seu ponto culminante. Depois dele, a filosofia escolástica mostrou um tendência para separar-se do elemento religioso que era o único capaz de dignificá-la e mergulhou, primeiro, num formalismo e num modismo extremos e, depois, no merecido desprezo de todas as pessoas, assim como a arquitetura gótica teve um destino bastante semelhante, quase na mesma época e por quase as mesmas razões.* Charles S. Peirce. *Semiótica*. 2ª ed. Trad. de José Teixeira Coelho Neto, São Paulo: Perspectiva, 1995, p.319.

como é pensada na leitura de Leminski e confere diferentes proporções de desenvolvimento aos diferentes povos em contato direto (europeus, africanos e indígenas), aos diferentes setores da economia ( produção de lunetas e extração de açúcar), aos diferentes grupos étnicos (holandeses, indígenas e negros), aos diferentes princípios lógicos (empirismo e inatismo) e, finalmente, a diferentes instituições sociais (os cabos de guerra e a cultura erudita, com a comitiva de sábios).

As desigualdades entre o mundo em que Cartesius foi formado e este em que está inserido podem produzir efeitos desviantes nas formas de ver e compreender; conseqüentemente, efetuar uma oscilação no quadro de valores do narrador, bem como motivar as forças reagentes dos elementos locais de modo a produzirem um salto qualitativo na evolução de seus componentes como fauna, flora e nativos, que eram sinais de atraso – neste sentido parece que o atraso está positivado – para superar, durante certo tempo distendido, os mais avançados mecanismos ópticos de Cartesius.

*E os aparelhos óticos, aparatos para meus disparates (p. 3)*

O efeito de distorção do instrumental de Cartesius é a interface da acomodação conflitiva entre os diferentes níveis de desenvolvimento social e científico europeu e brasileiro, acrescida de fatores que criam uma nova tensão quando em contato com a lógica arrevesada de Occam, para quem a realidade local deixa de ser regida por leis universais e, assim, não poderá ser conhecida pela razão cartesiana, uma vez que, nessa chave, o conhecimento racional não tem acesso à realidade das coisas.

Cartesius é a presença do racionalismo moderno em um mundo arcaico. Da tensão entre eles, o arcaico e o moderno, surge uma espécie de modernidade do atraso em *Catatau*, em que prevalecem as desigualdades, a perversão, as assimetrias e as diferenças.<sup>94</sup>

Daí, resulta uma zona intermediária onde se interpenetram os opostos, o arcaico e o moderno, sem a ocorrência de síntese ou a dominância definitiva de um dos pólos opositivos. Esta disposição acochambrada, oriunda da visão mecânica de Cartesius, denuncia que elementos constitutivos de nativos, fauna e flora, aspectos de um acontecimento, ou fatores de um processo em desenvolvimento não se realizam em mesmo nível. Mais ainda, pois sob diferentes condições materiais, as mesmas coisas exibem diferentes proporções, valores de uso e de troca e graus de crescimento.<sup>95</sup>

A instabilidade movida pelo deslocamento de coisas e idéias para fora de seu ambiente de origem (Descartes e Ockham foram seqüestrados no

---

<sup>94</sup> Esta combinação de desigualdades é um fenômeno típico das sociedades capitalistas periféricas, embora Leminski tenha apostado nisto como idiossincrasia nacional. Chico de Oliveira desfaz o caráter nacional do desenvolvimento desigual e combinado ao demonstrar que *a originalidade consistiria talvez em dizer que – sem abusar do gosto pelo paradoxo – a expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo... Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, cit. p. 60.

<sup>95</sup> Neste sentido é interessante notar a advertência que Domenico Vandelli faz, no século XIX, para aqueles sábios, inclusive filósofos, que vierem ao Brasil: *O Filósofo que viaja pela Europa deve ter lido, e levado mesmo em sua companhia, a “Flora dos Países”, por onde for que lhe possa servir de guia no conhecimento das plantas. Porém, o que viaja pelo Brasil, destituído de todos estes socorros, vê-se metido no meio de um mundo novo, ainda hoje tão desconhecido como no primeiro dia do seu descobrimento, se excetuarmos alguma parte da sua costa, observada por Piso e Marcgraf [no século XVII]; [...] só a observação e a experiência o podem pôr em estado de penetrar por este vastíssimo país: a experiência o confirmará nas suas tentativas, e a observação e contemplação da Natureza lhe ensinarão toda a ciência da História Natural. A natureza não erra nas suas obras, ela sabe regular os tempos, escolher o terreno e procurar o clima saudável às suas produções. Se os homens a forçam a produzir em um terreno as produções de outros, com dificuldade o faz, e enfadada dos mortais a perseguirem, dá com mão escassa os seus mais belos dons, e o mais do trabalho deixa a todo o cuidado dos homens. “Viagens Filosóficas ou Dissertação sobre as Importantes Regras que o Filósofo Naturalista nas Suas Peregrinações Deve Principalmente Observar.” In: *O Gabinete de Curiosidades*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, pp. 4 e 5, 16 de setembro, 2007.*

tempo e no espaço) acirra a luta entre modos de pensar – no caso, o conflito entre racionalismo e nominalismo. Este, por sua vez, dá expressão, sob o viés da parábola leminskiana, ao fracasso da empreitada da razão instrumental que, por seu turno, engendra a falência da empreitada comercial da Companhia das Índias Ocidentais e, sobretudo, passa o problema para outra dimensão, de onde acusa, agora, a inadequação muito mais de um tempo de capitalismo internacional e industrializado de que um lugar a que não pertence Cartesius:

*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 disto, estarei inteiro. Fui eu que fiz esse mato: saiam dele, pontes, fontes e melhoramentos, périplos bugres e povoados batavos. (p.15)*

Contudo, neste mosaico de que é feito um Brasil holandês saído da cabeça de Cartesius, é possível perceber um corte longitudinal na formação da sociedade e reparar no colorido de diversos grupos do gênero humano que atravessam, concomitantemente, etapas de diversas épocas, de várias partes do mundo, num mesmo lugar. A Idade da Pedra ainda não acabou, a Mesopotâmia já se ergue sob a lente de Cartesius e é aqui-e-agora com indígenas:

*(...) conforme as incertezas da fala destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta. Carregam pesos nos beiços, pedras, paus, penas, mor de não poder falar: trazem bichos vivos na boca. (p.3)*

com negros:

*É a araponga ou é o ferreiro de brasílicos ou quilombolas batendo catanas na canícula?* (p.14)

e brancos:

*Lá na torre, Macgravf, Goethuisen, Usselincx, Barleus, Post, Grauswinkel, Japkse, Rovlox, Eckhout, colecionam e corralecionam as vitrines de vidro dos bichos e flores deste mundo.* (p. 21)

A desigualdade de desenvolvimento histórico mundial – iluminado intensamente por meio da luneta e da erva que deformam a óptica de Cartesius e não permitem a materialização de um livro, produto da técnica industrial, no mundo tropical – acaba trazendo de maneira notável o choque entre nativos, negros, fauna e flora ao enfrentarem os invasores brancos que vinham da Europa. Encontraram-se ali, em uma encruzilhada espaço-temporal, duas rotas de evolução social completamente separadas, produtos de dez a vinte mil anos de desenvolvimento independente nos dois hemisférios. Cartesius se vê obrigado a comparar as proporções de crescimento de um mundo e do outro para medir seus resultados. Estabelecem-se nesta obra marcantes derrocadas entre duas diferentes culturas, como assinala o pensamento de Renatus Cartesius:

*Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de ipê...*

(p. 20)

Perdido na *Brasília* seiscentista, em que o primitivo choca-se com o começo da mecanização dos engenhos de açúcar, Cartesius não vê a guerra –

triunfo da força dos colonizadores pela conquista de novos mercados – de holandeses contra nativos e portugueses, muito embora ela esteja ocorrendo, nas camadas mais fundas do texto. Procura um distanciamento entre ele e o mundo que pretende narrar e é tomado por um tipo de mentismo contínuo.

Neste sentido, prefere uma mirada livresca à sujeira da guerra, entre a ordem e a desordem, que impregna suas lentes; o conhecimento erudito desfocado para a apreensão da realidade objetiva que está diante de seus olhos: o arco e a flecha adornam a figura de um persa, não a de um tupinambá (olvidam-se o mosquete e o canhão); a nau mercantil encobre a canoa; na locomoção terrestre, as pernas humanas se sobrepõem ao cavalo; nem menciona a roda, mas nos pés descalços vê o calcanhar de Aquiles; na ausência do coronel Arciszewski, vê Xerxes (“Artaxerxes”, diria Cartesius). Na organização social, no entanto, o coletivismo tribal de bugres e quilombolas não dá vez às instituições e costumes feudal-burgueses; a extração natural para o consumo imediato da comunidade cede lugar a uma economia periférica, mercantil e internacional, estampada em caixas de açúcar.

Poderíamos multiplicar estes contrastes de indígenas e negros contra europeus. Contudo, a desigualdade de progresso econômico e da produção humana de enormes etapas separadas fisicamente foi demasiada violenta para que Cartesius a pudesse compreender e significar. Desta esfregação de antípodas, surgem novos antagonismos isolantes; os sábios da Torre tratam de se manter distantes; os animais engaiolados identificam o recém-chegado Cartesius como mais um entre os bichos.

*Berrei um pensamento, irritando as onças: me imitaram, caí em cima do Occam. Quando me vi nu, distraído e sonhando, – disse uma*

*palavra mas não tinha sentido tê-los cinco – me vi sentado numa atitude de quem espera o que passa por mim e não vejo, acontece que vejo o que se passa e não me acontece nada a não ser isso ou quase nada disso. (p.78)*

Por sua vez, Cartesius, preso em pensamentos difrativos, olha e trata os animais como frações de humanidade.

Como se pode notar em *Catatau*, por meio do fracasso intelectual de Cartesius, a desigualdade produtiva (entre o Brasil arcaico e a Holanda moderna) e o poder destrutivo no Brasil batavo não serão superados pela adoção do método cartesiano para que ocorra uma assimilação clara do país ao modo de produção racionalizado, moderno e burguês.

*Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo da ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? Tróia cairá, caiu Vriburg. O real cheio de cáries vem aí. (p. 24)*

Como se percebe na premonição cáustica em torno da queda dos reinos, a falência da razão instrumental, (a esta altura do romance o ataque é tal que parece denunciar a fragilidade de Brasília) frente a uma realidade que não se deixa apreender por signos verbais, causa principal da existência de Occam no texto<sup>96</sup>, é o negativo dos quatro séculos seguintes em que se

---

<sup>96</sup> Impossibilitado de separar sonho de realidade, devido ao estado delirante motivado pelo consumo de ervas alucinógenas, Cartesius busca na fauna e flora locais elementos particulares que caibam em seu conhecimento universal. Occam, em pé de guerra, promove o estranhamento entre signos e realidade. Como questão de fundo, surge a *querela dos universais*, mas em roupagem lúdica. No entanto, o problema fica posto em nível muito próximo ao da forma filosófica: *Os objetos estão divididos em ficção, sonho, etc, de um lado, e realidades, de outro. Os primeiros só existem na medida em que o leitor, eu ou alguém os imagine; os últimos possuem uma existência que independe da mente do leitor ou da minha ou da de qualquer outra pessoa. O real é aquilo que não é o que eventualmente pensamos dele, mas não é afetado por aquilo que possamos pensar dele.* Charles S. Peirce. *Op. cit.* pp. 319 e 320.

procedeu à expropriação do trabalho escravo e à aniquilação dos indígenas: *Tróia cairá, caiu Vriburg*. Está selado o fim do passado que apontava ou determinaria um futuro, melhor. Entretanto, não é possível alcançar uma visão nítida desta imagem especular, pois o texto é opaco, as palavras se mostram, mas não se deixam fixar, recusando o papel de suporte verbal do significado<sup>97</sup>. O acesso é difícil, os caminhos são estranháveis, o esforço reflexivo esbarra nos limites da exploração do código lingüístico<sup>98</sup>.

Como já disse o próprio Leminski, *Catatau* é uma forma de pensar o Brasil: se as idéias de Cartesius são racionais e verdadeiras, mas não correspondem à realidade do país, a que corresponde o Brasil? Diante de tal incógnita, podemos nos lembrar de Tom Jobim, que, ao ser questionado sobre a situação do país, nos advertiu despretensiosamente: *o Brasil não é para iniciantes*. Vemos nessas afirmações certo compasso no que tange à complexidade do problema. Paulo Leminski parece mesmo ter captado o país em seus desajustes e formalizou sua compreensão em uma empresa – o romance *Catatau* – em que o “desajuste literário” (em relação às formas do romance) é a mediação artística.

---

<sup>97</sup> As intervenções de Occam no texto promovem um elevado grau de ilegibilidade. A atuação da personagem gera um nominalismo exacerbado que não permite a relação imediata entre signo e objeto do signo. Em outros termos: *O nominalista, ao isolar sua realidade tão completamente da influência mental como o fez, tornou-a algo que a mente não pode conceber; ele criou a tão freqüentemente comentada “desproporção entre a mente e a coisa em si”. E é para superar as várias dificuldades a que isso deu origem, que supõe esse noumenon, o qual, sendo totalmente desconhecido, permite à imaginação brincar como quiser, como sendo a emanção das idéias arquetipos. A realidade recebe assim uma natureza inteligível novamente, e as inconveniências peculiares do nominalismo são evitadas até um certo ponto.* Charles S. Peirce. *Op. cit.* pp. 331 e 332.

<sup>98</sup> O limite do código é um campo de tensão onde brinca Occam. Cartesius se desespera e ordena às coisas que entrem em seu pensamento, afrontando o conceito de real defendido pelos nominalistas: *Esta coisa fora da mente, que influi diretamente sobre a sensação e, através da sensação, o pensamento, porque está fora da mente, é independente do modo como a pensamos e é, em suma, o real.* Charles S. Peirce. *Op. cit.* p. 320.

Se os colonizadores brancos, materializados na figura de Cartesius, pretendiam aplicar sua superioridade material sobre os povos nativos e reproduzir a história dos modos de produção europeus, da França e da Holanda principalmente, nos trópicos, os próprios colonizadores estavam atrasados em relação às pátrias de origem. Para tanto não se pode esquecer que os engenhos de açúcar levantados por holandeses e portugueses no nordeste brasileiro não passavam de velharias do chamado “renascimento” europeu. Então, o atraso geral da colônia, em comparação ao mundo de Cartesius, predetermina as principais linhas de força na seleção de motivos que contaminam passado e futuro desde o século XVII até o XX, de acordo com o que nos propusemos a fazer neste trabalho: operar uma dobra na história do Brasil. A história nunca se repete e – segundo Trotski – *o passado de uma parte do globo transforma o futuro da outra parte*.<sup>99</sup>

De acordo com este líder revolucionário, a desigualdade é a *lei mais geral do processo histórico*. Em *Catatau*, esta desigualdade é matéria abundante e fonte inesgotável para o abastecimento de uma literatura de/sobre a obstrução: destino comum do que se escreve sob os humores do radicalismo em detrimento da lisibilidade. O manuseio arbitrário entre a erva e a luneta desenha as desigualdades com traço forte de expressão específica sobre a natureza contraditória do processo social de nossa formação e, acima de tudo, ilumina a dialética do desenvolvimento humano sob a condição da barbárie com atenuante antropofágico. Na óptica de Leminski, da erva e da luneta, que fazem a cabeça de Cartesius (influência da geração hippie e da contracultura sobre nosso autor) nasce a figuração:

---

<sup>99</sup> Baruch Knei-Paz. “The Social and Political Thought of Leon Trótski”. Oxford, Clarendon, 1979, p. 99. In: Coggiola, Osvaldo. *Trótski e a lei do desenvolvimento desigual e combinado*. São Paulo: Revista *Novos Rumos*, nº 42, 2004.

*O toupinambaoults manja mais um conviva e lembra-lhe que  
acepipe é e, em escabeche, toda araruta tem seu dia de minguante.*

(p.25)

Retratando uma inversão violenta, agora o branco é visto como coisa. *Catatau* formaliza a impossibilidade de Cartesius ser moderno o suficiente para redigir o *Discurso do Método* no território e no calor infernal do Brasil seiscentista:

*O corpo pretendido por mosquitos, onças e canibais. Toda vespa  
quer pôr sua agulha, toda besta sua bosta, toda cobra sua peçonha, todo  
toupinambaoults sua seta: calma, Messieurs, haverá para todos. Ora,  
senhora preguiça, vai cagar na catapulta de Paris (p. 12)*

Compreender a significação deste romance no século XXI é possível, desde que se saiba que a resistência, do ambiente natural e sócio-histórico em questão, está forjada em condições históricas tangenciais ao nosso primitivismo e que seu produto final retorna em forma de óbice à opressão do pensamento único no fim do século XX. Este Cartesius sentado sob um embiruçu (árvore destacada no quintal do Jeca, figura ostensiva de nosso atraso construída por Monteiro Lobato), consumindo erva e manipulando lentes é o “lado b” da famosa imagem de Mário de Andrade: *Sou um tupi tangendo alaúde* e, ao mesmo tempo, comensal da dúvida oswaldiana: *Tupi or not tupi?*.

A forma de *Catatau* vai configurando de maneira cada vez mais acintosa uma espécie de ponte pênsil entre duas temporalidades e dois mundos. É escavação arqueológica de onde surgem pitos e telescópios como resultado do crescimento combinado de sociedades dessemelhantes, a serviço do

desenvolvimento do capitalismo nascente. Nesta obra é possível encontrar tais produtos da invenção contemporânea depositados há trezentos anos junto aos resquícios humanos de uma civilização, especificamente os tupinambás do nordeste brasileiro, que ainda estava no limite da pedra lascada.

Esta maneira singular de Leminski revisitar a história do Brasil, sem a pretensão de recuperar uma ordem perdida, ou de restabelecer algum princípio de nova verdade, faz do romance exemplo de literatura pela diferença. A especificidade da forma literária do romance e o tratamento de linguagem dispensado à matéria narrativa, marca indelével de literatura de oposição, de arte não-reconciliável no âmbito do espírito vanguardista, encontram, na maneira como só o Leminski de *Catatau* poderia ter pensado o Brasil, correlação na clássica formulação de Trótski – *as peculiaridades nacionais são o produto mais geral do desenvolvimento histórico desigual, seu resultado final* – e isto é sustentado no plano ficcional ao flagrarmos a comissão de sábios intrigados com as fenômenos de Brasília:

*Mas não advertem que deviam pôr o Brasil inteiro num alfinete sob o vidro? Posso me enganar, o que ninguém pode é se enganar por mim.*  
(p.109)

A corrosão lenta do pensamento de Cartesius diante do mundo tropical, e por contigüidade do projeto holandês, materializa, como produto final deste choque, uma expressão particular da lógica dialética, da interpenetração dos opostos. Os dois processos – desigualdade e combinação – que estão unidos nesta formulação representam dois aspectos ou etapas da realidade assimétricos e, não obstante, integralmente relacionados e interpenetrados.

Pois, Cartesius diante do bicho preguiça é a alegoria do desenvolvimento desigual e combinado:

*Jazo sob o galho onde o bicho preguiça está. (p.4)*

Uma pausa, mas breve. Em quase tudo, o que foi dito se assemelha às condições históricas de produção do romance. Os anos de 1960 no Brasil mais uma vez marcam acintosamente as contradições de uma sociedade periférica. O ambiente conservador e provinciano das elites brasileiras devia acomodar, na fraqueza ou mesmo na ausência de um projeto político, as pretensões do capitalismo internacional. Paulo Leminski respira este ar contaminado através da máscara de gás do tropicalismo.<sup>100</sup>

Retomando. No plano da matéria ficcional, isto fica por conta de Cartesius que se esforça na tentativa de integração e no mínimo espera uma explicação de Articzewski. Mas os motivos selecionados na trama narrativa ocultam ou impedem o reconhecimento da desigualdade ajustada. Todavia, podemos entender a disparidade entre o desenvolvimento técnico, cultural e social de Cartesius e a combinação fortuita de elementos e movimentos próprios de *Brasília* como pertencentes a diferentes etapas da organização

---

<sup>100</sup> A dimensão da acomodação conflitiva entre os interesses locais em face do projeto internacional do capitalismo avançado pode ser verificada na interpretação crítica feita por Roberto Schwarz nos seguintes termos, a respeito do ambiente político da década de sessenta após o golpe: *Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 64 – um dos momentos cruciais da Guerra Fria – firmou-se pela derrota deste movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento internacional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa à forma de submissão.* Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969” In: *O pai de família e outros estudos*, cit. pp. 86 e 87.

social e, concomitantemente, base para o surgimento de algo novo e de qualidade superior.

Do atrito entre o pensamento cartesiano e o mundo tropical, surge a singularidade que poderia apontar para outro futuro. Além disso, tal atrito desvela o projeto de colonização holandês e acena para a lei do desenvolvimento desigual e combinado que o expõe. Trotski, na formulação desta “lei”, utiliza a Rússia como exemplo comprobatório, mas retirando-se algumas particularidades e exagerando seus contornos, poderia estar se referindo ao Brasil de *Catatau*, feito laboratório experimental, na dobra histórica em que operamos (o tempo da ficção procura unir o que o real separa), séculos XVII e XX, ou mesmo a outros países que passaram de colonizados a subdesenvolvidos ou, mais recentemente, “emergentes”. Parafraseando Trotski, poderíamos dizer que a técnica, as relações de produção e as formações sociais capitalistas incorporadas, em sua forma acabada – a lógica racional-iluminista de Cartesius – sobre uma base arcaica – o Brasil de sempre – criam um quadro completamente novo que não pode ser comparado ao de uma nação capitalista constituída segundo a lógica e os princípios da acumulação primitiva.

Quando Paulo Leminski escreve *Descartes com lentes*, a impossibilidade e o confronto de dois modos de apreender o real ainda não têm nome; mas o autor radicaliza o processo em *Catatau*. Então ele ganha o nome de Occam, a possibilidade do diferencial. Por meio de suas intervenções no pensamento de Cartesius, transita a diferença, às vezes tão aguda que se torna antagônica. Sem Occam, assim, não haveria a possibilidade de combinação e integração de fenômenos contraditórios. Occam é a assimilação sem dissolução do outro, desenvolvimento desigual e combinado; uma espécie

de signo único, cuja presença é traço distintivo de uma ausência anunciada. Contudo, ao longo do processo narrativo – a diferença (desigualdade) é o pré-requisito indispensável para a afirmação mínima da identidade de Cartesius/narrador e o leva a dizer:

*Quem me busca entre as cinzas de mim? (p. 201)*

A capacidade de combinação de características que pertencem a diferentes etapas da vida social e histórica nas distintas formações sociais da Europa e do Brasil erige-se em personagem/enigma e alegoria. Mas este enigma não pode ser decifrado pelo narrador em primeira pessoa, limitado que está seu ponto de vista para ordenar a matéria narrativa. A nulidade de qualificação para o autoconhecimento, em Cartesius, provoca o descentramento e a multiplicidade:

*Caí em mim e nos que me equivocam, arranjem um outro eu mesmo que eu não dou mais para ser o próprio. (p. 7)*

Isto faz com que surja um tipo de “desenredo” e se desvie o discurso de padrões lógico-discursivos para o nonsense, em que a linguagem vem a ser uma *mise en scène*. Occam é o elemento de resistência à tentativa de Cartesius de ordenar o caos, pois ao tentar fazê-lo, Cartesius exagera na criação de nomes para tudo; isto desagrade a Occam, que não aceita passivamente a proliferação de novos signos<sup>101</sup>. Então, a trama narrativa não evolui, porque Occam impede as formas de ordenar a desordem, de dominar o

---

<sup>101</sup>Traçando um percurso histórico do Nominalismo, Peirce tira lições importantes sobre a relação entre nome e coisas. Em uma bela passagem sobre consciência e linguagem (Leminski soube ler e empregar muito bem Occam contra Cartesius), Peirce nos diz que: (...) *de fato, os homens e as palavras educam-se reciprocamente uns aos outros; todo aumento de informação do homem é ao mesmo tempo o aumento de informação de uma palavra e vice-versa*. Charles S. Peirce. *Op. cit.* p.308.

desconhecido, de criar novos entes para mitigar o efeito do caos. Cartesius suplica um intervalo de clareza, mas não é atendido:

*Occam acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. (p. 6)*

De certo modo, podemos dizer que Occam é uma espécie de combinação que surge como a necessária superação da desigualdade pré-existente entre a idéia e o signo lingüístico de Cartesius e a “realidade” inapreensível de *Brasília*.<sup>102</sup> Occam potencializa a vida colonial atrasada e testemunha a fraqueza do pensamento cartesiano; faz disto uma composição dialética de elementos desiguais, da qual resultam deformações e trapaças sintáticas, ortográficas e morfológicas<sup>103</sup>, combinadas em um tipo novo e especial – a linguagem bifurcada e ambivalente no discurso de Cartesius:

*“Com perda de uma palavra – não! A cigarratriz multiplifanta, o linjaguar comprovoa o pesadédalo. Escafeder – isso escafendem,*

---

<sup>102</sup> Cartesius sempre parte do pressuposto de que o nome precede a coisa. Para descrever um ser da fauna local, ele se utiliza de características de cinco ou mais animais conhecidos na Europa e, mesmo assim, ainda resta uma certa indeterminação entre o nome e a coisa. É neste aspecto que percebemos a leitura que Leminski fez da lógica de Ockham, pois para este: *o que provará que são as coisas que determinam as regras da significação, e não o contrário, é exatamente a identificação de uma certa indeterminação nas coisas. Se há coisas indeterminadas e se as proposições são signos também destas coisas indeterminadas, essa indeterminação deve se ver de algum modo refletida na sua significação.* Apud Carlos Eduardo de Oliveira. *A realidade e seus signos: as proposições sobre o futuro contingente e a predestinação divina na lógica de Guilherme de Ockham*. São Paulo: Tese de Doutorado, Mimeo, FFLCH, 2005, p.134.

<sup>103</sup> O procedimento leminskiano para a composição de neologismo vai da montagem à colagem, passando por excessivos hibridismos e jogos fonéticos. A isto poderíamos simplesmente atribuir uma influência joyceana, mas não podemos olvidar que este recurso entra em sintonia direta com a concepção lógica de Ockham, principalmente no que tange à significação. Nesta altura do trabalho, notamos que Paulo Leminski foi leitor atento dos textos de Ockham e, assim, podemos demonstrar o efeito das teses ockhamistas sob o viés leminskiano em *Catatau*. Para Ockham, na paráfrase de Carlos E. Oliveira, uma palavra como “água”, se tomarmos qualquer uma de suas partes separadamente, a saber, “á” ou “águ” ou “gu” ou “gua”, etc., temos que nenhuma delas, por si mesma, seria signo de nada. É esta a aposta de Paulo Leminski.

*escafender – isso esconfundem... Gargantahadas chapinhafurdam  
momentoluscos, paralelodédalos a seu babel prazer. (p. 34)*

Occam, por meio do enlouquecimento do código – a linguagem não apreende o real, que não se modifica pela nomeação, ou pela multiplicação de nomes – e do enfrentamento do *cogito* de Cartesius, em sua própria mente, promove o disparate<sup>104</sup>, sinaliza um exercício de embate, em inacabamento perdurável, dos contrários no corpo do texto, onde se manifesta como hibridação particular de elementos atrasados com fatores modernos e acena timidamente a inversão positivante de nossos males. Ele se revela a personagem/texto amotinada contra o narrador, e por ele paradoxalmente invocada, ou mentalizada. Por conseguinte, podemos dizer que Occam nasce da costela diabólica de Cartesius. Mas o rebento é uma criatura não familiar, monstro habitando a letra; não se recorda nem do passado próximo nem estica os sentidos para o futuro; superando a ambos, se alimenta e vive da ausência de Articzewski, a qual envenena a loucura das contradições espaço-temporais em que vive Cartesius:

*eu o dia que Artyxewski tivermos filho, occam chamado. (p. 198)*

A manifestação de Occam, ajuste arrochado de desigualdades, provoca o surgimento de “saltos” no fluxo já bastante irregular da narrativa. Esses se

---

<sup>104</sup> Em princípio havíamos utilizado o termo de maneira despretensiosa. Porém, quando relemos o texto de Schwarz, *Cultura e Política, 1964-1969*, lembramo-nos de outro texto do mesmo autor, *Nacional por subtração*, em que comenta o “disparate” e o “absurdo” numa citação de Sílvio Romero. Percebemos então certa *transmissão da lâmpada*. No que nos interessa mais objetivamente, o emprego do termo *disparate* em Schwarz, aplicado ao contexto cultural e político dos anos de 1960 quando se desenvolveu o tropicalismo, aproxima-se em muito do resultado obtido por Paulo Leminski na criação da personagem Occam, que para nós, conforme nossa interpretação trabalhada até aqui, é esta sobreposição entre arcaico e moderno. Nas palavras de Roberto Schwarz: *O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. É literalmente um disparate – esta é a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista*. Roberto Schwarz. *Op. cit.* pp.87 e 88.

tornam possíveis pela coexistência e manutenção de diferentes níveis de significação do pensamento e da linguagem. A desordem anárquica soprada por Occam invoca deslocamento semântico e regeneração de sentidos na fala de Cartesius:

*Jesus das Índias Ocidentais! Símbolo vazio, palavra vaga, um nome cheio de graça, engraçadíssimo: um despreparo civil, uma incúria metropolitana, um descaso vão. Engenhos caem em ruínas. Nem nasceu, já com cáries? Plum! Bum! No rio, apenas uma pedra que caiu. Na Companhia – uma campanha. (p. 89)*

Estes “saltos” aleatórios e sem direção se tornam inevitáveis e mais intensos, porque os elementos atrasados de Brasília enfrentam objeções do pensamento de Cartesius e vice-versa. Diante do impasse paralisante e da interrupção, encapsulamento da falta de métodos, sempre surge Occam: *uma ausência que vem preencher uma lacuna*. Sob a pressão das condições externas, os pensamentos de Cartesius vêem-se obrigados a pular etapas de evolução da ordem lógica que originalmente requerem um período histórico inteiro para desenvolver as suas potencialidades, e o resultado disso é pífilo. O pensamento de Cartesius torna-se apenas, como disse Leminski em outro contexto, o caminho mais curto entre duas citações.

Toda vez que Cartesius utiliza uma palavra que se associe gráfica ou sonoramente a *monstro*<sup>105</sup> (procedimento artístico de Leminski proveniente da influência de Ezra Pound), Occam se manifesta como signo do particular que é

---

<sup>105</sup> A partir da invocação da palavra *monstro*, seja por homografia ou homofonia, forma como Cartesius se refere, às vezes, a Occam, (“**demon**stração”, “equivoc**am**”), vemos graficamente a presença de Occam. Enquanto o discurso aponta, de um lado, para a ausência de Occam; de outro, esse vai se inserindo, sorrateiramente, em Cartesius, em seu pensamento, em sua fala e no corpo do texto .

o universal possível<sup>106</sup>, ao incorporar a letra e desorganizar o código, para promover os saltos no pensamento do narrador, para fazê-lo assumir várias formas e para arrumar vários casos, abalando sobremaneira a razão instrumental<sup>107</sup>:

*Vim até aqui atrás de uma idéia, devolvendo o desenvulto de um lapso, debaixo de um regime de amargar, entre dois intervalos, contra um óbice, a favor de uma facilidade, massiganhando e estrepidrificado, só sobrou no final uma vaga impressão. (p.91)*

Occam combate, mas não é imbatível. Cada síntese surgida do entrechoque espaço-temporal, em cujo núcleo se encontra Cartesius, engendra em si mesmo posteriores ampliações e mudanças, as quais, por sua vez, levarão a uma desintegração e destruição da síntese representada pelo próprio Occam.

---

<sup>106</sup> De modo desprezioso, mas instigante, Leminski faz de Occam uma personagem, singular e universal, “inexistente”, e que só se manifesta no corpo do texto. Mas o jogo de Leminski mantém os fundamentos gerais sobre o tema dos universais, que é bastante caro a Ockham (o filósofo) como podemos notar na análise de Carlos Eduardo de Oliveira. *Deste modo, tomado por si, o universal é algo “inexistente”. De acordo com “o ser das coisas”, tudo é singular. É apenas na medida em que as vozes possuem um significado, ou seja, no que toca à sua significação, que as vozes podem ser ditas universais. O universal, portanto, apenas existe (est) enquanto é um significado imposto para certas vozes. Op. cit., p.106.*

<sup>107</sup> A lógica de Ockham admite a limitação da razão diante dos contingentes futuros e do poder divino. Leminski explora esta limitação contrapondo-a à razão sectária de Cartesius no texto. Para Ockham, segundo Carlos E. De Oliveira: (...) *nem tudo aquilo que é revelado pode encontrar uma justificativa racional, ao menos, não plenamente: é o que acontece, por exemplo, quando se pergunta a respeito do tipo de conhecimento que o profeta pode ter da profecia. Ainda que essa e questões semelhantes possam ser ao menos parcialmente explicadas, é justamente nessa parcialidade que reside o problema que Ockham quer apontar: nem tudo que é revelado pode ser alcançado pela razão humana, ou melhor, nem tudo o que é revelado pode ser justificado pela razão humana. Op. cit., p.240.*

*Occam, o ajuizado, descreve uma parábola e cede o terreno ante a iminência dos celícolas, predadores seus, em nele chegados, caem nas nenhuras legendandas. (p. 143)*

Neste sentido, podemos dizer que Occam se assemelha a um campo de tensão cuja contrapartida é Cartesius; um amálgama de elementos derivados dos mais diferentes discursos. E a matéria de que se compõe este discurso é, portanto, altamente contraditória e instável, por isso sempre há uma perda residual<sup>108</sup> na significação. A oposição que representa – ao indicar que entre realidade e a coisa representada não existe relação de necessidade – não só provoca instabilidade no nível superficial do texto (no limite dissolve o enredo, em sua concepção tradicional), como também em níveis mais fundos leva diretamente a posteriores desdobramentos aporéticos, ainda que isto lhe custe a própria existência. Mais claramente, a luta renhida dos opostos caracteriza o curso oscilante da trajetória de uma formação condenada à autodestruição e à imolação em praça pública.

*Mal abrimos, nostradamos abismos. De Occam, funto... Soterrar. Occam. Convém. Suspensão animada: todo absurdo ao espaço exterior. (p. 209)*

Antes de adiantarmos os funerais de Occam (poderíamos ter feito isto em outro momento em nome da clareza, mas preferimos agora, por conta do efeito), temos de dizer que, além de aparecer por invocação da palavra-amuleto do azar (*monstro*), há dois tipos principais de combinação que regulam e promovem as intervenções de Occam no pensamento de Cartesius. Em um

<sup>108</sup> O resíduo deixado por Occam é o rastriho de pólvora que levará à implosão da lógica e, conseqüentemente, ao elogio do erro. Em outras palavras: *Todo pensamento e opinião humanos contém um elemento arbitrário, acidental, que depende das limitações das circunstâncias, poder e inclinação do indivíduo; um elemento de erro, em suma.* Charles S. Peirce. *Op. cit.*, p. 320.

caso, o produto da cultura classificatória e avançada de Cartesius é empregado na tentativa de compreensão de uma organização social arcaica, cujos componentes ainda são anômalos. Em outro, aspectos da ordem primitiva de *Brasília* são incorporados a uma estrutura social em grau mais elevado de desenvolvimento, como o racionalismo de Cartesius:

*Solus ego natus in Europa, modus ergo renatus in Brasilia* (p. 30)

Sob certas condições, aqueles dois mecanismos evidenciam-se no efeito colateral do uso do cigarro de ervas e da manipulação da lente. Occam então se fortalece e se mantém atuante por conta da introdução de novas confusões para, de alguma maneira, prolongar por determinado tempo a força das manifestações mais primitivas, inclusive os instintos mais secretos de Cartesius, já que nem mesmo a palavra mais vigorosa fecunda o sentido.

*O gorila olha o espelho e vê Descartes, Cartesius recua o gorila e pensa, desgorilando-se rapidamente.* (p. 64)

Occam, diatribe de estirpe vanguardista imbricada em articulações do velho e do novo, da pororoca entre tropicalismo e poesia concreta, na cabeça de Leminski e na boca de Cartesius, do baixo e do alto, da escravidão, quilombolas, e do liberalismo de Nassau, se sabe efêmero e solúvel – espécie de emblema mesmo da vanguarda; sua atuação é condicional, temporal, relativa, ao se contrapor a determinado tipo de signo que veremos mais à frente. Alimentando-se da associação opositiva entre Cartesius e Brasília, tende, ao mesmo tempo, para a irresolução mórbida e para um conflito vivificante.

Occam instaura uma suspensão da matéria narrativa, a trama não evolui, a fábula se faz *tábula rasa*, o discurso incha, o signo decomposto não significa nada e o enredo empaca. Se esse evoluísse, a vantagem preponderante corresponderia, em larga escala, à estrutura racional, que prosperaria à custa das forças primitivas, superando-as e deslocando-as eventualmente. Mas não é assim. O fim de Occam e o fim da erva são fermentações da solidão esticada em um inferno diário de cogitações a que Cartesius está predestinado.

*Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas  
deste fio de ervas? (p. 213)*

Este questionamento de Cartesius reverbera infinitamente em um mundo onde o tempo faz curvas para evitar que a seta acerte o alvo. Esse é o enigma/esfinge a que se destina a presença lacunar de Occam, que quanto mais se esconde na letra mais se mostra no texto e no discurso. Paulo Leminski tinha grande prazer em comentar esta “personagem”. Chegara mesmo a declarar que tinha inventado “a primeira personagem semiótica da literatura”. Não era a primeira com tais características, e olvidava, naquela circunstância, o fato de que toda personagem é signo, portanto, semiótica.

Porém, a função desempenhada por Occam em *Catatau* – imantação do atraso social brasileiro por meio do material histórico que alimenta suas diatribes – opera perfeitamente, por jogar com o velar e o desvelar, a dobra histórica do país em cuja dupla face surgem os séculos XVII e XX. Então, pode também se mostrar moderno, acomodando a matéria histórica através da linguagem renovada e, de quebra, potencializa e evidencia a destruição das

categorias romanescas tradicionais no texto de um Leminski ainda afeito ao experimentalismo.

No nível de enredo mínimo, a vitória aparente das forças tropicais sobre o racionalismo cartesiano em *Catatau* pode ser compreendida, também, como um índice do estado de paralisia, quando não de retrocesso, do pensamento artístico dominante no Brasil até os anos de 1970, que ainda estava embaraçado nas inovações decisivas do final dos anos de 1950 e 1960. Isto elucida a forte influência do grupo tropicalista, principalmente a força de sua ingenuidade, no pensamento de Paulo Leminski, pois, em *Catatau*, desqualificar Cartersius parece-nos indicar a vantagem do atraso, e aí está a fraqueza do livro.

Porém, Leminski aparenta-se cético em relação ao atraso que nos leve a algum ponto, pois superar o atraso seria ser plenamente capitalista, e isto não condiz com a ideologia do jovem autor no período. Entretanto, distanciados daquele contexto, parece-nos um contra-senso, hoje, dizer a povos oprimidos pelo atraso, e que necessitam vivamente superá-lo para alcançar uma sociedade mais justa, que o seu arcaísmo tem vantagens ou algum ar de simpatia<sup>109</sup>. Passados cinqüenta anos do modernismo, *Catatau* ainda recende a fumos de exaltação positiva de nossas mazelas. Passados trinta anos da publicação deste romance, o atraso aparece como um mal evidente.

---

<sup>109</sup> A irresolução entre arcaico e moderno pareceu saída artística crítica para o tropicalismo, mas o tempo veio decantar a dicotomia que perdeu as cores da posição ingênua para sobrepor o cinza da desigualdade social. Como disse Schwarz: *A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir. Op. cit., p. 91.*

Mas a consciência deste mal aparece após se esgotar a ilusão de alguma modernidade redentora, sobretudo depois do contato com formas superiores de desenvolvimento social, como as experiências socialistas que adornavam a cabeça do jovem Leminski<sup>110</sup>, que mais tarde resultaram em frustração; por fim, sem outro vislumbre a curto prazo de possibilidade diversa, resta apenas a sobrevivência às margens do mundo capitalista em que as vanguardas não têm mais espaço para utopias e suas obras se tornaram mercadoria estocada. Em *Catatau*, Occam materializa o contato das duas formas, atrasada e adiantada, e demonstra (por sua opção de escolher sempre o mais simples) a força das deficiências da cultura atrasada quando neutraliza a suposta superioridade da cultura européia:

*Sinta em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes  
sobre os olhos, o pelo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos,  
dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, renato fui. (p. 25)*

Na medida em que a civilização do invasor é reconhecida por meio da metamorfose de fachada, o meio primitivo se reforça para armar a “contraconquista”. Desta justaposição, Occam cultiva as sementes do descontentamento. Nesse sentido, a presença e o conhecimento da etapa dita superior tornam-se motor enferrujado do progresso anacrônico destinado aos que vivem das sobras.

Quando as forças do atraso fazem novas, imperativas e últimas reivindicações, reativando o conflito em face do saque promovido pelos

---

<sup>110</sup>Como se pode notar nas afirmações feitas por Paulo Leminski nesta entrevista: *O socialismo é, então, a única saída para países como a Nicarágua, que não tem tempo de esperar que se forme uma burguesia e que sobre alguma coisa dessa burguesia para os outros... O socialismo é a saída, e as pessoas não procuram o socialismo porque querem, mas porque não tem outro jeito.* Paulo Leminski. *Um escritor na biblioteca*, p. 33.

estrangeiros, Occam, como síntese, sucumbe tal qual a fragilidade da Torre dos Sábios, pelos muitos obstáculos que se apresentam para obstruir o avanço e a assimilação do novo no velho. Diante do capital, signo devorador de significações na constituição nuclear da barbárie capitalista, Occam se dissolve em letra morta.

*(...) aqui, Occam, jaz, morreu, – superfície ainda fumegante do seu sangue e tinto dos seus vinhos, circuncisa a suas pegadas mistas as pistas versas por seus assassinos (p. 210)*

Após a morte de Occam, derrota final da singularidade<sup>111</sup>, o fracasso de Cartesius torna-se argamassa para a edificação do que não é e nem pode vir a ser. Desta impossibilidade, desponta outra: a de se escrever um romance. Entanto, o fracasso fica como obra eternamente inconclusa que se deve refazer. Há quem veja aí um saldo positivo, pois, enquanto literatura de obstrução ou antiliteratura, *Catatau* imobiliza qualquer pretensão das forças culturais e sociais supostamente superiores. Porém, ingenuamente, isso

---

<sup>111</sup> Leminski não faz pouca brincadeira com a morte de Occam. O fim do *singular* implica um ponto de vista bastante melancólico quanto ao desenvolvimento de qualquer tipo de lógica entre nós; ficamos como sujeito sem predicação. Ockham enuncia seu nominalismo do seguinte modo: *dever-se-ia saber que singular pode ser tomado em dois sentidos. Num sentido, significa aquilo que é um e não é muitos; e neste sentido aqueles que sustentam que o universal é uma qualidade da mente predicável de muitos, permanecendo entretanto nesta predicação não para si mesmo, mas para aqueles muitos [ i.e., os nominalistas], devem dizer que todo universal é verdadeiramente e realmente singular; uma vez que, como toda palavra por mais geral que possamos concordar em considerá-la, é verdadeira e realmente singular e uma em número, porque é uma e não muitas, da mesma forma todo universal é singular. Em outro sentido, o nome singular é usado para denotar tudo aquilo que é um e não muitos, é um signo de algo que é singular no primeiro sentido, e que não é adequado para ser signo de muitos. Por conseguinte, usando a palavra universal para aquilo que não é um em número – acepção que muitos lhe atribuem – digo que não existe o universal; a menos que, por acaso, se abuse da palavra e se diga que ovo não é um em número e é universal. Mas isso seria infantil. Deve-se sustentar, portanto, que todo universal é uma coisa singular e, portanto, não há universal a não ser através da significação, isto é, através do fato de ser ele signo de muitos. Apud Charles S. Peirce. Op. cit., p. 325.*

ilumina o fracasso com a luz tropical. O que tem sido um inconveniente, passa a vantagem inconfessável de um artista de vanguarda depois da vanguarda.

### 3.2. CARTESIUS ENTRE A ERVA E A LUNETA

Na primeira cena do livro, Renatus Cartesius está sentado embaixo de uma árvore, embiraçu – espécie de palmeira em cuja sombra repousa a identidade de um país – no jardim de Nassau, contemplando o mar, a fauna e flora brasileira do século XVII com olhos reminiscentes, invasivos e incrédulos. Procura algum lugar em que possa repousar o olho para disparar o pensamento em mais um lance de meditação e cogitações.

Para tanto, traz em uma mão a erva; na outra, a luneta; entre uma e outra, a cabeça: máquina imprecisa de pensamentos impressos em texto de ilustração e iluminuras, que é síntese da luneta, instrumento técnico e de correção da visão, e da erva nativa, elemento natural e objeto de deformação do real. Em movimento antagônico, por um lado, a luneta se apresenta como instrumento de distanciamento; por outro, de aproximação<sup>112</sup>. Por sua vez, a erva aclimata Cartesius, mas o afasta do controle lógico. Impede que o visto coincida com o conhecido, que a coisa caiba no nome. Em última instância, a erva faz do objeto do signo algo sempre maior que a palavra: das cinzas de *O discurso do método*, nasce *Catatau*.

A cena inicial é chave do movimento pendular da narrativa, que oscila da erva para a luneta e desta para aquela, e reforça o aspecto de redundância –

---

<sup>112</sup>A imagem de Cartesius de posse da erva e da luneta, como sinal de aproximação e distanciamento, fala muito acerca de sua condição de estrangeiro. Segundo estudos sociológicos, a proximidade e a distância constituem o mecanismo principal de sua interação com os habitantes e também com o território. Dessa forma, vale a pena reproduzir as palavras de Georg Simmel em torno do assunto: *A unificação de proximidade e distância envolvida em toda relação humana organiza-se, no fenômeno do estrangeiro, de um modo que pode ser formulado da maneira mais sucinta dizendo-se que, nesta relação, a distância significa que ele, que está próximo, está distante; e a condição de estrangeiro significa que ele, que também está distante, na verdade está próximo, pois ser um estrangeiro é naturalmente uma relação muito positiva: é uma forma específica de interação. “O estrangeiro”*. In: *Georg Simmel: sociologia*, cit. p. 183.

dizer tudo o que não é, inclusive os sinônimos, porque falta uma palavra precisa – no plano da ação das personagens na medida em que gera um impasse. A ação se reduz a uma longa e torturante espera, uma espécie de insônia febril, encaminhando-se para a obstrução. Cartesius permanecerá imobilizado por suas dúvidas até o término do texto, quando finalmente se encerra a espera com a chegada de Articzewski, porém este está bêbado e incapacitado para dirimir as dúvidas cruciais do narrador. Além dessa, emblemática, há inúmeras possibilidades de leitura da cena. A luneta sinaliza não só a presença do avanço tecnológico do mundo industrializado e moderno, capitalismo central; pressuposto de distanciamento crítico entre sujeito e objeto, como também controle sobre a natureza. A possibilidade de observação minuciosa realizada sob a capa da neutralidade científica, contudo, está em flagrante contraste com um Brasil arcaico, representado pela erva, marca de primitivismo, alucinação e misticismo.

No contexto histórico em que Cartesius está inserido, a corte de Nassau em Pernambuco, a cena nos diz mais por meio da sugestão multiplicadora no binômio mundo civilizado/país periférico e razão instrumental/desrazão. Somando-se a isto uma dobra na linha reta e progressiva do tempo histórico feita por Leminski, passa-se, num recorte semicircular, do século XVII ao XX, mais especificamente às décadas de 1960 e 1970, momento de produção do *Catatau*. A cena nos remete a um vasto campo de sondagens. Entretanto, não estamos diante de alegoria<sup>113</sup> pedagógica: luneta e cigarro de ervas como

---

<sup>113</sup> Alegoria para nós está nos termos em que W. Benjamin a formulou: fragmentação e montagem como processos ou realidades complementares. A montagem, exaltada por W. Benjamin como o princípio artístico revolucionário adequado ao século que conheceu a emergência das massas na paisagem social, não apenas altera o próprio ser do artista de vanguarda – que deixa de ser concebido como criador de uma totalidade análoga à do mundo real para se tornar um organizador do material – como também abre novas possibilidades para a arte e, em nosso caso particular, para o *Catatau*, no Brasil nos anos de 1970. A alegoria o potencializa diante do quadro de estagnação a que estava submetida a prosa.

chave redutora de leitura da obra; Leminski não trabalhou essa produção literária como instrumento a serviço de uma corrente artística, de uma tese ou de um alinhamento ideológico dogmático.

Esse texto de Paulo Leminski é justamente seu movimento de libertação tutelar da poesia concreta. Mas não vacila em apresentar *Catatau*, quando ocorre sua 2ª edição, como romance-idéia: impossibilidade de se escrever um romance, crise do gênero sob o ponto de vista de um autor de vanguarda no tempo em que seu ciclo histórico está encerrado. Todavia, ignorar a luneta e o cigarro de erva como índices de uma tentativa de leitura da obra seria incorrer em erro grave, pois o próprio Leminski os havia apontado como signos de integração e distanciamento, como uma alegoria moderna<sup>114</sup>, sem síntese, para que constitua uma imantação contundente das cesuras do Brasil e do próprio romance.

No tocante à ocupação holandesa, período histórico em que ocorre a trama narrativa, a luneta indica o esforço de Nassau em trazer para os trópicos muito mais que a Holanda moderna, urbana e culta<sup>115</sup>, um empreendimento

---

<sup>114</sup> Leminski não disse moderna, disse barroca; no entanto achamos que a forma moderna de alegoria corresponde mais enfaticamente ao tipo de texto descontínuo, colagístico, descentrado e fragmentado que é *Catatau*. Esta questão resulta de uma observação crítica não só ao afirmar o romance como alegórico mas, sobretudo, por realçar que tal natureza, que tende para a abstração e para o genérico, impede de representar a contento a história concreta. Isto ocorre porque algo, na estrutura social brasileira – captada no procedimento de Leminski – também impede o realismo que é, antes de tudo, uma forma privilegiada de acesso às forças da transformação histórica. A interpretação que Leminski faz do Brasil destaca a raiz social de nossa formação por meio do uso da fragmentação, marca da representação alegórica, que se deve à própria reorganização, em forma complexa, da tentativa militar de atualizar o capitalismo no país na década de 1970, ao mesmo tempo em que a forma alegórica do romance, com sua linguagem febril, não deixa de ser um contraponto à censura e à conjuntura política.

<sup>115</sup> Evaldo Cabral de Mello. “Nassau: governador do Brasil holandês”. In: *Nassau – perfis brasileiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 37. (...) *a Holanda tornou-se altamente urbanizada para os padrões europeus, estimando-se que, em meados do século XVII, metade da população vivia em cidades. Amsterdã, com seus 120 mil habitantes, seus juros baixos, seu banco e sua bolsa, era o centro eminentemente cosmopolita de uma verdadeira “economia-mundo”. O grau de alfabetização era certamente o mais elevado da Europa, graças a um sistema que incluía as instituições de ensino primário, as escolas latinas, correspondentes à educação secundária, as escolas superiores e finalmente as universidades de Leiden, Utrecht, Franeker e Groningem. A Idade do Ouro também caracterizou-se*

comercial altamente lucrativo. Enfim, construir a Holanda com os resultados comerciais explorados na Nova Holanda. O próprio Cartesius é sintoma dessa vontade, porque, de acordo com a hipótese fabular, Descartes faria parte daquela missão de sábios que veio ao Brasil a fim de catalogar sua fauna, sua flora e sua gente. Neste aspecto, a luneta na mão de Cartesius indicia o conhecimento científico acumulado no velho continente e supostamente capaz de explicar o Brasil seiscentista.

O instrumento óptico de Cartesius é tão estranho ao ambiente descrito na narrativa, quanto o palácio de Vrijburgo no Recife, ou a torre dos sábios no jardim construído sob o jugo de Nassau, no século XVII, ou a Brasília de Juscelino, no século XX, no meio do nada. Em certa medida, a luneta opera, mas o resultado não produz efeito qualitativo para o avanço das observações; ao contrário, torna-se apenas material acumulativo e disperso. Assim também nos parecem estas construções holandesas que tentavam estabelecer um ar de modernidade para o território conquistado; entretanto – apesar de tamanho esforço – o conjunto arquitetônico e urbanístico não conseguiu mascarar por muito tempo as condições rudimentares e primitivas de vida na colônia habitada por negros, indígenas e brancos destituídos da polidez palaciana ou do empreendedorismo liberal e burguês.

A modernização proposta por Nassau, em franco contraste com a situação geral de atraso da colônia, à base da força e do autoritarismo, como é próprio da modernização capitalista, encontrou eco nos constantes solavancos modernizantes que caracterizam a história do país. Neste sentido, Cartesius sentado e esperando por Arciszewski amplifica o significado de nossa condição

---

*pelo intenso progresso científico e tecnológico. Como recorda Paul Zumthor, que sintetizou a vida cotidiana do período, “telescópio, microscópio, termômetro, barômetro, relógio de pêndulo, cálculo logarítmico, integral e diferencial, invenções capitais na história da civilização européia, [foram] todas devidas a neerlandeses do Século de Ouro”.*

histórica. Vivemos para esperar uma promessa/projeto de país que nunca se realiza, e a angústia desta espera é potencializada pela barbárie de um presente contínuo, o qual toca e deforma o futuro, corrompendo a ilusão de uma modernização redentora que pudesse nos reabilitar socialmente e nos resgatar da posição periférica ocupada por nós na ordem capitalista internacional. Aliás, com o golpe de 1964, a ditadura queria atualizar o Brasil do ponto de vista capitalista; deu-se a modernização e seu contrário: vivenciamos o retorno do recalque provinciano de nossas oligarquias nacionais.<sup>116</sup>

Mais especificamente a idéia de país do futuro foi retomada na década de 1950, auge de nosso desenvolvimentismo, e retomada, em modalização ufanista, nos dois decênios posteriores – contexto em que *Catatau* é gestado e que passa para dentro da obra como matéria de sua forma alegórica<sup>117</sup>. Portanto, não parece forçado estabelecer pontos de contato entre estes dois fragmentos da história de nosso país, séculos XVII e XX, se considerarmos que as questões provenientes do passado colonial mantinham forte influência na formação da sociedade brasileira até o momento em que Leminski produz *Catatau*. Aliás, há poucos motivos que impeçam de se dizer que o Brasil tenha hoje se libertado do esteio colonial escravista.

A luneta de Cartesius também nos faz ver a tentativa de modernização sempre à base da força no Brasil durante os anos de 1960 e 1970. Não podemos, obviamente, comparar a modernização de um período e de outro

---

<sup>116</sup> Para compreensão melhor deste retorno, recomendamos a leitura do texto de Roberto Schwarz. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*, cit.

<sup>117</sup> O alegórico, por não encontrar sentido cristalino nas coisas e no transcorrer do tempo – o que implica a negação da idéia de progresso – concebe a história como história da degeneração, como um caminhar para a destruição, para falar com Benjamin. Deste modo, se adotarmos este ângulo de observação, podemos entender que *Catatau*, justamente por ser alegórico, responde literariamente às imposições e exigências oriundas tanto do processo de modernização autoritária, sem o convencimento aliciador das vantagens capitalistas, como da conjuntura política repressiva. Além de atualizar o gênero, já que no clima de impasse da década de 1970 ainda não havia ocorrido nada de definitivo no campo social e artístico.

sem considerar circunstâncias históricas diversas em que foram produzidas. Contudo, o que sugere a junção é a própria obra, pois a narrativa se passa no Brasil holandês, e é produzida sob as condições históricas dos “anos de chumbo”. A correspondência entre um período e outro, ainda que pontual, se não for ironia abusada, mostra a chegada de uma técnica já moribunda, trazida por Nassau, ressoando espasmo de morte de um projeto renascentista, que, porém é recebida como tecnologia de ponta, tudo muito parecido com aquela usina alemã colocada no mar, a partir de 1974, mas já idealizada em 1967, sob a batuta da modernização energética empreendida pelo governo militar.

Enfim, não se pode imaginar que Paulo Leminski visitasse, ao acaso, um fato histórico inconcluso, como que pretendendo mistificar a capacidade criativa e intelectual do autor. Há uma outra intencionalidade que combina com a questão histórica propriamente dita e plaina sobre a concepção artística de nosso autor, pois a irradiação do concretismo (que também foi buscar justificativa para sua existência em nossas origens) sobre Leminski faz aparecer os problemas levantados também em torno da nossa história literária. Sendo assim, com a publicação de *Catatau*, vem à tona a valorização do período barroco brasileiro que, para os autores afinados com a proposta sincrônica das influências literárias, revela o nascimento do país e de nossa literatura sob o signo do Barroco. Cartesius seria a substância básica de uma nova síntese cultural: sentado sob uma palmeira, manipula a luneta e a erva enquanto espera Arcizewski não sabendo bem se é guerra ou festa.<sup>118</sup>

Entretanto, o foco principal do trabalho de Leminski é a anedota sobre a ocupação holandesa. O autor mergulhou na história deste período e vislumbrou frinchas nos modelos de colonização aos quais o país fora submetido. Leminski

---

<sup>118</sup> Note-se ainda que *Catatau* se correlaciona antecipadamente à polêmica entre Haroldo de Campos e Antonio Candido acerca da inserção de Gregório de Matos no cânon da literatura brasileira.

não fez a pergunta ingênua de sua geração, quiçá de outras, que o Brasil poderia ser melhor se tivesse sido colonizado por outro país que não fosse Portugal. ( Cartesius diria, *Se o Brasil fosse holandês, ninguém mais entendia batavina*. p. 82.) Por exemplo, Domingos Fernandes Calabar, mulato pernambucano, que aderiu aos invasores, poderia ter recebido destaque pela ambigüidade que representa na história do país; no entanto só aparece de forma difusa, não é herói nem vilão, sequer personagem. Não há em todo romance nenhum momento de exaltação dos feitos batavos; ao contrário, promove-se um processo de derrisão pela ingenuidade dos sábios e pela queda da torre onde trabalhavam.

Leminski instou o período nassoviano porque é considerado pela historiografia um momento decisivo para a manutenção da integralidade do território e para a origem da idéia de nacionalidade. O resgate desse fato histórico sugere a necessidade de que o presente, daquelas duas décadas, tinha de convocar a história para que fosse compreendido melhor. Paulo Leminski vê na raiz destes momentos de atualização do capitalismo não só a manutenção tenaz da ordem perversa das relações sociais, como também os mecanismos de preservação desse sistema. À luz da ocupação holandesa, de sua intentona modernizante e de seu fracasso posterior, pode-se enxergar mais nitidamente a interface representada pelo projeto “Brasil Novo”, “gigante” – “país do futuro” – do regime militar pós 1964. Assim, Leminski põe em foco não apenas o fracasso do projeto batavo, mas, sobretudo, nos sugere as nuances da incapacidade de modernização em termos democráticos para o Brasil. No limite, nos diz que não há saída dentro de um projeto capitalista.

Este recuo de trezentos anos na história do país está associado à necessidade de compreender o processo de modernização por que o Brasil

passava no momento em que Leminski escreve primeiro o conto *Descartes com lentes* e depois o transforma no romance-idéia *Catatau*.

Resgatar um fato histórico rotulado pela historiografia oficial como ícone da traição às causas nacionais era levantar uma bandeira de protesto não só contra o nacionalismo ufanista conservador, como escreveria Paulo Leminski no poema *MEU EU BRASILEIRO (quisera poder pensar/como se faz no velho mundo/eles me querem espelho/como se não tivesse mistério/essa minha falta de assunto)*. Também se tratava de opor-se a sua contra-face – a mística da identidade nacional – sobretudo ao ver um estrangeiro da estatura de Cartesius, como personagem principal (Descartes no lugar do povo brasileiro atrasado, alienado e sem cidadania), diante da enrascada que é o Brasil, fornecendo farto material para comprovar o fracasso do projeto liberal numa sociedade expugnada de qualquer “contrato social”, num país periférico. De quebra anunciavam-se antecipadamente as ruínas da modernização excludente inserida num projeto político de subordinação aos interesses imperialistas e balizada por um regime autoritário comandado por militares adeptos e fomentadores do provincianismo folclórico.

Para ocultar as mazelas do militarismo, o regime investia na propaganda oficial exibindo um país paradisíaco. Em movimento ambíguo, a luneta de Cartesius passeia por fauna e flora, num primeiro instante, evidenciando o aspecto de paraíso terrestre nos trópicos. Encontra seres míticos do cristianismo medieval, como fênix e basiliscos, e vê, nas gotas que escorrem pelas árvores, águas remanescentes do dilúvio, além de ressaltar o traço exótico de bichos e plantas. Enceta, assim, lances de visão mítica, cuja linearidade e totalidade são suas marcas indeléveis.

Entretanto, estes aspectos encontrados na obra não se apresentam na forma de natureza doce e harmônica, como um jardim<sup>119</sup> a um liberal; muito pelo contrário, num segundo momento, são constituintes de uma natura voraz e aterrorizante, e podem estar relacionadas – em chave paródica – com o tipo de propaganda feita pelo regime militar tanto no plano doméstico, quanto no internacional. A idéia de perfeição terrestre esteve tão alardeada que atingiu fundas camadas da população, a ponto de subsidiar a arrogância do aforismo militar mais famoso dos anos de setenta: “Brasil: ame ou deixe-o” ao qual Leminski respondera: *amei em cheio/meio amei-o/meio não amei-o*.

A radicalização política no plano interno contrasta de maneira acintosa com a publicidade voltada para o estrangeiro: *Brasil: venha explorar nossa riqueza*, que por sua vez remete ao adágio português do século XVII: *Quem quiser levar o Brasil do Brasil, traga o Brasil para o Brasil*. Deste antagonismo morno, surge uma ambivalência atroz apresentada na obra que estamos analisando: em *Catatau*, o Brasil é o paraíso e, ao mesmo tempo, o portal do inferno.

A luneta de Cartesius ainda enceta outra faceta do regime militar: a necessidade de sábios “despolitizados” e dotados de objetividade<sup>120</sup> para conduzir o país. Respaldados na idéia de que a terra era perfeita, os militares tinham de achar então qual era o problema do Brasil. Não demorou muito para se concluir que a culpa era dos políticos profissionais. É neste contexto que

---

<sup>119</sup> Evaldo Cabral de Mello, *Op. cit.*, p. 45. (...) o jardim neerlandês passará a ser a representação visual da transformação física e política do país, como assinalou Vanessa Bezemer Sellers, “uma metáfora da jovem República” simbolizando a segurança e a ordem da República Batava fundada pela dinastia. Para o chefe militar, o jardim constituía, do ponto de vista do ideal neo-estóico que tanto inspirava o *stathouder Maurício*, o lugar de repouso e de reflexão que deviam anteceder a ação.

<sup>120</sup> A objetividade parece traço intrínseco do estrangeiro, seja no sentido de posição físico-espacial ou cultural, pois esse não estaria submetido a pressões nem a ideologias de grupos locais, ainda mais se dotado da racionalidade científica. É desse modo que Cartesius, integrante da comissão de sábios, nos sugere, na forma de inversão paródica, a imagem dos tecnocratas dos governos militares.

surgem os tecnocratas, isto é, à maneira de Cartesius, que ocupa o lugar do brasileiro, de posse de instrumentos tecnológicos, indivíduos dotados de racionalidade científica e despojados de anseios políticos, antípodas do “Jeca Tatu”, e que conduziriam o Brasil ao patamar de *país do futuro*.

A insistência em convocar sábios para comandar o país encontra forte amparo nos segmentos despolitizados da sociedade, que, alienada da condição de sujeito histórico, transfere suas demandas, no meio disso seus direitos, para os especialistas que conduzem o Estado. No entanto, desde a corte de Nassau, o que se esconde por trás desta conduta é a incapacidade das elites brasileiras de formular um projeto de desenvolvimento e de emancipação para o país. Como diz Sevcenko: (...) *a elite local é utilizada como agente intermediário que explora os recursos naturais e a população do país em favor da metrópole...*<sup>121</sup> Leminski fareja a ausência desse projeto de nação e o acolhe como dado material; reelabora-o e o apresenta feito interface na inorganicidade da forma de *Catatau*.<sup>122</sup>

A personagem Cartesius dialoga com o Brasil contemporâneo em pólo oposto. A luneta mira o país seiscentista, “a Nova Holanda”, e mostra o contemporâneo, “Brasil Novo”; aponta para Vrijburgo e vê Brasília, em procedimento estilístico de colorido barroquizante: Cartesius troca e ajusta

<sup>121</sup> *Pindorama revisitada – cultura e sociedade em tempo de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000, cit. p. 18.

<sup>122</sup> O Leminski alegórico de *Catatau* não olha – ou não pôde olhar – o mundo, seja sua própria época ou outra mais distante, como dotado de sentido, como uma totalidade, nem pode reconhecer com precisão a dinâmica de nossa sociedade. A estratégia autoral de Leminski põe em Cartesius seu olhar, mas as coisas ou seres que mira não o devolvem. Ele contempla uma paisagem esfacelada, muda, petrificada. Por isso, em busca de sentido, é forçado a extrair dela, ainda que fugazmente, um sopro de vida, uma animação qualquer. Isso só é possível quando, com violência, arranca os seres ou objetos de seus contextos originais, dos conjuntos de relações ossificadas que os cercam e os emudecem, para descongelá-los e, desta maneira, liberar suas possibilidades. O procedimento alegórico aplicado por Leminski trata, portanto, seu material não como algo vivo, orgânico, dotado de sentido próprio: ao contrário, ele recolhe fragmentos aleatórios de um cenário desprovido de energia, para, de modo arbitrário, reuni-los numa configuração significativa original.

lentes para enquadrar a manifestação do visível; contudo, materializa o invisível. O exílio entre plantas e bichos a que foi submetido nos remete à condição de isolamento vivida por quem insistia em entender o Brasil. Ao fim e ao cabo, a luneta se restringe a ver e deformar apenas fauna e flora, numa sondagem invasiva, negando-se a flagrar e registrar a gente da terra ao longo de toda a narrativa; o comportamento oposto corresponde ao uso alegórico da luneta, como o “Big Brother” de Orwell, visando à perseguição política promovida pelo regime repressivo contra seus opositores, através de um olhar onipresente de instituições policiais de natureza política que ignoravam as barreiras impostas pelas condições geográficas para localizar seus oponentes. Se Cartesius pinta fauna e flora em proporções hiperbólicas e ameaçadoras, cada animal exótico é um monstro e cada planta é uma seta envenenada; para a polícia política qualquer cidadão inofensivo passa a ser um terrorista.

A mão direita de Cartesius, manipulando a luneta, tem seu contraponto na esquerda. Nessa, é possível encontrar o cigarro de erva alucinógena, apresentado a Articzewski por tupinamboaults e negros gês, e ministrado em Cartesius pelo coronel polonês. O cigarro de erva, elemento característico da terra, conota a aclimatação de Cartesius ao mundo tropical e o insere na contemplação da natureza não como observador científico, mas como fruidor passivo de um universo que se apresenta em estado primeiro e é movido por regras estranhas às tradições cosmográficas européias de que Cartesius se nutriu.

A erva, elemento natural, de domínio da gente “incivilizada” da terra e utilizada como remédio para a sobrevivência nas condições adversas de um mundo repleto de bichos a conspirar contra os homens, é a forma mais acessível de defesa do indivíduo perante as constantes ameaças da natureza e da sociedade brasileira do século XVII. Ao lançá-la na mão de Cartesius, é

possível perceber que seu efeito ganha forma de veneno que solapa a razão; concomitantemente, é remédio contra os ataques de animais e insetos, (Cartesius é picado por toda sorte de insetos e ofídios) agindo como anestésico para quem precisa suportar as torturas impostas ao corpo por um longo período de espera.

Vista assim, a erva talvez seja menos remédio que elemento mágico no cotidiano de curandeiros no tratamento de doenças que acometem negros, brancos pobres e indígenas no Brasil colônia, curando inclusive médicos e pacientes ricos, na ausência de medicamentos provenientes da metrópole. Cartesius é exemplo contundente desse procedimento por ocupar posição social elevada na corte nassoviana. Poderíamos dizer mais, pois aliada ao conhecimento da medicina popular portuguesa, a erva passou a ser material de trabalho de barbeiros, cirurgiões e padres no Brasil a partir do século XVI, bem como elemento de sincretismo cultural.

Em *Catatau*, enquanto os sábios trabalham na torre para classificar os milhares de espécies vegetais da flora brasileira, Cartesius, no jardim do palácio, sob efeito do alucinógeno, sugere que as árvores já poderiam nascer com o nome em latim escrito na casca e os bichos com o nome na testa. Nesta oposição entre a torre e a terra, está situada a Nova Holanda nos trópicos. A separação estanque dos dois ambientes é um dos aspectos indicadores da dificuldade de integração entre o sábio holandês recém-chegado e indígenas e negros adaptados aos trópicos.

Cartesius em princípio poderia ser a ponte entre um mundo e outro; no entanto, como branco europeu não adaptado, isolado, e derrotado pela terra, torna-se, então, a imagem do sujeito que já não pode constituir a si mesmo. Sendo assim, em *Catatau* fica subvertida a idéia clássica da sociologia que apresenta o princípio da sobreposição do ideário dos dominantes,

colonizadores, sobre os dominados, colonizados, quando em situação de antagonismo. Está declarada mais uma vez a falência de certo pensamento racional nos trópicos diante da resistência da cultura e do meio. O país exige a derrocada da visão cartesiana/iluminista. Conseqüentemente, Cartesius mal consegue administrar a tabaqueação com finalidade prazerosa; ao contrário, passa a ver monstruosidades onde há apenas animais, a ouvir sons indecifráveis onde se escutam falas de negros e indígenas, tropeça no enrugamento da sintaxe, onde está Occam, mas vaticina sem vacilar: *Tróia cairá. Caiu Vrijburgo.*

Neste sentido, a função de afastamento causada pela erva, no princípio, assume agora papel oposto e promove uma aproximação crítica de Cartesius com o real, ao fazê-lo perceber sua inadequação ao meio, reforçando os fundamentos da tese que aponta o fracasso da conquista batava nos trópicos, conforme a análise de Sérgio Buarque de Holanda sobre o período do Brasil holandês. Em suma, o cigarro de ervas torna-se elemento de resistência anticartesiano, promove uma limpeza psíquica em Cartesius, e, concomitantemente, erige-se como possibilidade de consagração de traços culturais de ameríndios e africanos no Brasil sobre a cultura européia.

Já vencido pela força da erva, Cartesius se reconhece desarmado e inserido no mundo dionisíaco, à revelia de suas crenças e teorias. Todo esforço empreendido para obter um pensamento claro e lúcido se transforma em desregramento, pois a erva, com o poder que traz das entranhas da terra, faz aflorar os sentidos, acima de todos o sexual, antes reprimidos pela razão, em manifestação homoerótica entre Cartesius e Articzewski. Porém, se o comportamento de Cartesius insinua que já não existe pecado ao sul do Equador, será forçoso reconhecer, também, a irrelevância de se combater a barbárie, pois não haverá necessidade de ela ser assim considerada. Desse

modo, o cigarro de ervas se oferece como contragolpe da natureza, em resposta à atitude interveniente do homem europeu iluminista, e a preserva como enigma de um Brasil cifrado ou ilegível. Isto é, passamos a notar um princípio dialético em que a cada tentativa de Cartesius para o domínio da natureza, resulta uma submissão ainda mais profunda às suas imposições.<sup>123</sup>

A aceitação da erva, sem que Cartesius ofereça qualquer objeção, de início causa certo estranhamento; a um olhar mais demorado, porém, passa a ser sintoma direto da fragilidade em que a personagem se encontra e aponta para o domínio da alucinação sobre a vigília, já que abaixo da linha do Equador a razão esclarecedora eurocêntrica delira, ao passo que a barbárie se propaga. Em síntese, é necessário notar que a integração com o meio é condição básica para a sobrevivência e para tanto há que se flexibilizar as matrizes do pensamento europeu até o limite de reconhecer a soberania do conhecimento imediato sobre a razão cartesiana: o Brasil seiscentista é um mundo onde encontramos animais, vegetais e minerais sem nome, para os quais ainda é necessário apontar com o dedo indicador e, por isso, pode ser inútil medir força com o desconhecido.

Na dobra do tempo em que operamos, em correspondência com o século XX, a presença das ervas alucinógenas nas décadas de 1960 e 1970, nosso recorte histórico, está diretamente vinculada à criação de sociedades alternativas, à contracultura e, sobretudo, ao movimento hippie. Leminski esteve diretamente envolvido neste ambiente e considerava inicialmente o

---

<sup>123</sup> A submissão de Cartesius à natureza fica em evidência ao disparar seqüências descritivas infundáveis de plantas e bichos. Esta enumeração desenfreada encontra abrigo em procedimento artístico próprio de nosso modernismo, principalmente em dois autores: Oswald de Andrade e Mário de Andrade, em suas respectivas obras: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* e *Pau-Brasil*, conforme análise de Priscila Loyde G. Figueiredo em *Valor e Vórtice – Uma leitura de Macunaíma*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP – FFLCH, 2006. mimeo. p.47.

consumo de maconha uma posição de vanguarda, *cada louco é um exército*, e uma resposta ao recrudescimento das guerras, principalmente a do Vietnã.

*Catatau* poderia ser ainda um referencial crítico direto às guerras de libertação nacional ocorridas na África, nas décadas de 1960 e 1970 – a aposta de Che Guevara e da geração de 68 na explosão revolucionária no então chamado Terceiro Mundo – em resposta ao projeto de neocolonialismo europeu: dominação burguesa em regime que mantinha condições desumanas de trabalho naquele continente em pleno século XX. Isso porque há referências diretas à presença de negros na narrativa e à atuação de divindades africanas que incorporam, conforme observou Haroldo de Campos. É o caso, por exemplo, da associação entre Occam, que só se evidencia pela alteração do corpo e da sintaxe do texto, e Ogum, deus nagô da guerra. Mas, considerando-se os limites biográficos do autor, é mais adequado enquadrar o uso da erva como atitude da contracultura: *ao reduzir a racionalidade à racionalização autoritária, a contracultura colocava a negação da racionalidade enquanto tal como única possibilidade de questionamento da sociedade vigente.*<sup>124</sup> Vê-se, portanto, que, para Leminski, seu posicionamento perante as drogas é não só cultural, mas também ideológico, no Brasil dos “anos de chumbo”.

Dessa maneira, torna-se possível evidenciar novamente o processo de internalização alegórica<sup>125</sup> do real na obra. A figura de Cartesius sugere, por meio de jargões, gírias e comportamento, um Descartes hippie, a nosso ver

---

<sup>124</sup> Cláudio Novaes Pinto Coelho. *A transformação social em questão: as práticas sociais alternativas durante o regime militar*. Tese de doutorado, São Paulo: FFLCH-USP, 1990, mimeo. p. 156.

<sup>125</sup> A arte, a partir desse momento histórico, parece implicar mesmo a representação alegórica. Em *Catatau* devemos reconhecer a autonomia das partes, que se relacionam não-harmonicamente, o que lhe confere uma natureza fragmentária e origina um novo tipo de engajamento na arte. Não uma arte política como muitos artistas da geração de Leminski fizeram. Porém, um tipo de arte que ataque a realidade social, como defesa do trabalho artístico autônomo, e também pretenda a defesa do indivíduo livre em um país sufocado pelo autoritarismo militar. Além do mais, *Catatau* assim concebido apresenta uma imagem de uma arte e de um país diferentes da ideologia dominante daquele período.

ponto fraco de *Catatau*, pois encerra a obra em um condicionamento histórico estereotipado, chegando a tanger um certo didatismo reducionista – característica que Leminski sempre condenou em arte – do que seriam os anos de 1960 e 1970. Ao mesmo tempo, porém, sinaliza uma afronta explícita aos valores conservadores e moralistas tanto de parte da sociedade civil que apoiou o golpe, na famosa marcha da família com Deus e pela propriedade, quanto ao regime militar que considerava o consumo de drogas um caso de segurança nacional, como ficou evidenciado no julgamento de Antonio Peticov por uso de LSD, em que o artista foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional.

Sob o efeito da luneta e do cigarro de erva, a *cabeça feita* de Cartesius formula pensamentos que se movem numa zona indefinida. O símbolo de seu estado é a linguagem febril em processo contínuo de criação e recriação. A incapacidade da razão cartesiana para olhar o país decorre do processo pendular e de anulação entre os efeitos da erva e da lente, que corresponde, do ponto de vista da língua, ao reiterado processo de elaboração, de auto-correção e de fragmentação do narrador para relatar o que vive/ vê/deforma. O pensamento de Cartesius, nestes termos, é formalização, na linguagem artística, do Brasil dividido, bloqueado, disjuntivo e incapaz de se (re)constituir, e tentando encontrar uma nova possibilidade de constituição, como projeto gorado de país, depois de ter mergulhado na queda abissal e vertiginosa cujo amplificador é o livro todo.

O pensamento de Cartesius é configuração e material de linguagem que se vê em dificuldades para apreender uma nova realidade por estar moldado nos princípios da lógica cartesiana/iluminista. Seus pensamentos se tornam tão ariscos e ameaçadores quanto os animais e plantas que o cercam. O pensamento é plasmado em natureza caótica. Entre o molde de certo

pensamento e a realidade, há um fosso que não pode ser ignorado. (Como enunciava Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico: Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós...*).

Em decorrência, o abismo se configura na sintaxe do texto, isto é, entre um período e outro não há nexos de sentido, encaminhando a obra para o nonsense e para um processo de dessemantização contínuo. Operando a linguagem desta maneira, distante, portanto, do rigor matemático da poesia concreta, Paulo Leminski é puxado pela força gravitacional do tropicalismo e se aproxima da forma de composição elaborada por Gilberto Gil, em 1975, mesmo ano de publicação de *Catatau*, na canção “Refazenda”. Segundo depoimento do próprio Gil, *o período em que compus a canção é permeado pelo nonsense ou o que o tangenciasse; por um despudor audacioso de brincar com as palavras e as coisas; por um grau de permissibilidade, de descontração, de gosto pela transgressão do gosto. É uma fase muito ligada aos estados transformados de consciência, pelas drogas, e a multiplicidade de sentidos e não-sentidos.*<sup>126</sup>

Todavia, Paulo Leminski se afasta do tropicalismo e é sugado novamente pelo outro campo gravitacional, o da poesia concreta, ao não abrir mão do controle rigoroso do processo compositivo aplicado à exaustão na constituição de novos signos verbais por meio do jogo sonoro, da colagem e da montagem. Paulo Leminski controla a escrita em *Catatau* de modo que não permita a reprodução monótona da anulação do sentido, fazendo com que, a intervalos, a sintaxe restabeleça relações lógicas, principalmente nos momentos em que Cartesius se lembra de sua vida na Europa, onde a razão foge ao rebaixamento e encontra espaço e tempo para se revigorar.

---

<sup>126</sup> Gilberto Gil. *Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. Carlos Rennó (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 169.

No entanto, na maior parte do tempo, Cartesius se apresenta fragmentado, desconexo, perplexo e atônito. Paulo Leminski faz ressoar em Cartesius o ensandecido Langsdorff pós-jornada pela Amazônia. Leminski poderia dizer ainda *Cartesius sou eu*, conforme a reverberação de *Catatau* em *Caprichos e relaxos* no poema:

de ouvido

di vi

di do

entre

o

ver

&

o

vidro

du vi do

A divisão irreconciliável constituída pela dúvida deixa a capacidade reflexiva de Cartesius esgotada. A personagem não se encontra em condições de superar suas limitações nem pode formulá-las, pois está num meio hostil à constituição da própria subjetividade aos modelos integrados e integradores. Tudo isso se dirige rapidamente para um estado de alienação cristalizado no impasse entre a idéia fixa e a novidade (fauna e flora). Em contrapartida, a linguagem assume papel ideológico de resistência de duas maneiras: primeira, da contraconquista, na medida em que está disposta numa posição de combate à intenção do colonizador em dominá-la e se mostra em lapsos de sentido, encaixotando palavras que se tornam códigos cifrados até se

transformar em enigma semelhante ao país que lhe dá residência; e segunda, dada a desmesura verbal, na exuberância sintática e lexical, insurge-se contra a usurpação da palavra promovida pela ditadura, consoante o tom da declaração de Médici: *Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante, após um dia de trabalho.*<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Sérgio Matos. *Um perfil da TV brasileira. 40 anos de história: 1950 – 1990*. Salvador: Abap, 1990, p.17.

### 3.3. ARTICZEWSKI – DA ESPERA AO INESPERADO

O tema da espera, também tematização do tempo como matéria da forma literária, assume dimensão crítica no contexto de *Catatau* e se mostra como interface negativa da ação ou esperança moribunda motivada por uma ausência. Espera e ausência, neste caso, formam uma composição bidimensional de fundo e forma em que o olho não pode separar uma coisa da outra. Tal imagem é mais que estado passageiro e intermediário, é agonia contínua sem riscos de saltos nem culminância. Pois, embora de saída já saibamos que não poderá haver materialização daquilo que se espera, somente pouco a pouco visualizamos um emaranhado de signos em torno de um vazio repleto de significados mal remidos.

A espera de Cartesius<sup>128</sup> nega os fundamentos ralos da condição humana em decorrência de uma ausência corrosiva de valores individuais ou coletivos. Não se deve procurar nela arquétipos ou quaisquer outras simbologias psicologizantes, pois este esperar pode ser apreendido como imagem emblemática do condicionamento histórico de um lugar que desliza para o desespero,

*nada que mereça o bronze ou a bela linguagem. O olho do sol pisca. Este mundo azedou, pirou, gorou: meu bolor contra esse coalho. (p. 28)*

---

<sup>128</sup> O deslocamento de Descartes para o Brasil, como Cartesius, constitui um elemento de economia na construção da personagem, como já dissemos acerca de Ockham. O filósofo racionalista tornou-se ao longo do tempo uma figura de domínio público por meio sobretudo da vulgarização de suas idéias iconizadas no cogito cartesiano. Sem a necessidade de construir um passado para a personagem, Leminski pode inseri-la diretamente em um presente contínuo que tem condições de se opor ao passado pressuposto para a produção de novos significados.

Podemos, então, falar da espera na relação com seu extremo: o desespero, que em sucessivos momentos de agudez engendra o disparate e o absurdo sob o sol e o calor dos trópicos:

*de qualquer forma, já que eu não me salvo, pelo menos vou dar o máximo de oportunismos ao meu desespero. (p. 49)*

Cartesius passa os dias entre animais estranhos e exóticos – principalmente aos olhos de um estrangeiro – e à noite tem seus sonhos povoados por fauna e flora de onde emergem espinhos, bicos e dentes para torturá-lo. E em condensação onírica, formação particular de absurdo, vê a flora faunizada e a fauna florescida. Diante do susto, uma reação comedida, como convém a um filósofo: *Singulares excessos. (p. 2)*

Os dias solares marcam o tempo fabuloso da espera, fecundam, amadurecem e apodrecem pensamentos, seres e frutas. Sob o efeito deste tempo solar, e sem consciência de sua inação, tudo parece incapaz de ser regulado e aponta a reificação como ponto de chegada, inclusive a existência de Cartesius:

*O relógio do sol aqui é cera derretendo rejeitando a honra de marcar as horas, o esterco do preguiça nos soterra na areia movediça. (p. 23)*

Suas hipóteses explicativas para este mundo ficam depositadas entre mamões, papagaios e caixas de açúcar. Refugiando-se do ambiente externo, típico procedimento de Cartesius, o narrador tenta dormir e sonhar com um teorema, mergulho estratégico para fora do tempo de vigília, e acorda do pesadelo (acorda?) com a boca cheia de formiga. Talvez os males do Brasil sejam as saúvas.

Na estrutura textual, a alta temperatura conduz à combustão da linearidade racional, do tecido narrativo e de seus componentes. Nessa atmosfera inflamável, a espera prolongada por Articzewski estupora o desejo que se torna causa da tontura, da perda dos sentidos e, conseqüentemente, dos contornos de subjetividade de Cartesius:

*Renatus Cartesius, ah, Articzewski, Cartesiewski, esperado e coberto. (p. 28)*

Depois da perda dos sentidos, segue a falta de sentido, que é a suspensão temporária (outro tipo de espera que se alimenta da primeira) dos nexos de lógica na composição do discurso. A quebra no encadeamento lógico do discurso torna seu percurso irregular, zigzagueante. Em decorrência, a contigüidade discursiva fica subtraída em favor de sua pluridimensionalidade.

A espera aspira a uma forma de ação; entretanto é Cartesius quem sofre uma reação violenta como resultado de suas investidas categorizantes e, nocauteado, passa à condição de inferioridade ao comparar a destreza de uma aranha que tece sua teia de modo tão veloz quanto ele elaboraria um teorema. Porém, a aranha atinge sua meta: logo uma mosca cai em sua teia. Cartesius perde e se perde: em sua frágil e esburacada teia de cogitações não cairá nenhum Articzewski:

*(...) o mundo saiu da cabeça de Deus geometria vista sob a água, começou a ficar torto e eu a ficar tonto. E Artyzchewski por aí com esse sodomita e hematógafa Antony Garawaaasway. (p.14)*

Esta aparente contradição na postura de Cartesius entre agente e paciente não é apenas produto da inaptidão do narrador em relação ao meio, mas, sobretudo, como dissemos, da reação do meio contra a personagem.

Entretanto, pode ser feita uma ressalva nesta circunstância, se considerarmos que é possível distinguir entre o esperar e o fazer durante a ausência de Articzewski.

A espera poderia ser ativa, nem que fosse para tecer pares de meias de lã perante o eterno; realmente parece ativa, o narrador levanta hipóteses. Todavia é muito mais reativa pelo modo cambaleante como Cartesius a experiencia, embora essa vivência possa ser igualmente interpretada como uma atitude, quando a personagem se refugia no hábito da meditação, seu fazer diário, mesmo que falho e incerto. É revelador perceber como se processa a espera motivada por uma ausência para tentar entender o seu resultado final, que será o absurdo redundando num retorno inútil.

A atitude expectante de Cartesius não está condicionada pela esperança, pois não se trata de alguém que não saiba ou que não esteja habilitado para enfrentar os mistérios do outro:

*(...) dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. (p. 1)*

Cartesius está equipado com lentes e lógica para enfrentar desafios. No entanto, é importante delimitar o papel da esperança redentora, enquanto aparência que motiva sua espera. Na obra em questão, a simulação desempenha um papel manipulador relativamente à necessidade que tem Cartesius de acreditar em alguma coisa para se resguardar: nem que seja especular sobre o caráter ilusório e ao mesmo tempo sedutor da esperança.

Cartesius conduz com extremo zelo a aparência frágil da sua esperança, com a finalidade de transformá-la em ocupação que o mantenha distante de si mesmo, para que se engane, para que se iluda com a possibilidade de um

mundo com valores próximos aos seus e dotado de objetividade, onde a racionalidade funcione e produza resultados, ao contrário do que vê no animal símbolo de Brasília:

*Jazo sob o galho onde o bicho preguiça está. Eis a presença de ilustre representante da fauna local, cujo talento em não fazer nada chega a ser proverbial...* (p. 4)

A espera para além do tempo, exasperante frente à ressignificação de um outro tempo materializado na preguiça – uma espécie de ampulheta horizontal deitada sobre um galho –, seria uma etapa probatória e necessária para forjar, pelo menos de forma ilusória, neste mundo o outro que ele já não tem sem que precise se despojar da razão instrumental, motivo de sua suposta superioridade sobre os arcaísmos deste lugar:

*Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: construí-me. Letras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios e me abeberei das noções das nações.* (p. 16)

Para tanto, no intervalo de duzentas páginas que o separa de Articzewski, põe a máquina do discurso em funcionamento. O tempo do discurso é muito mais distendido que o do enredo reduzido a uma espera, porém o produto não chega a se constituir plenamente, porque a espera suspende o aspecto finalista ou teleológico do tempo (ocorre uma rarefação de seu significado mais imediato de sucessão, consecução, transição e irreversão) e, conseqüentemente, também a objetividade e a finalidade da tarefa do narrador.

O desapontamento terminal de Cartesius será revelado no fim do romance, quando Articzewski, ao contrário do que se pretende de um herói, retornar imprestavelmente embriagado. Em relação à longa espera concretizada de forma decepcionante, mostra-se também que a esperança do narrador estava emoldurada pela ilusão.

A ausência voluntária de Articzewski incita os demônios internos de Cartesius para que invista num objeto de desejo que, não estando ao alcance das mãos, pode ser tragado pela consciência no movimento de trazer qualquer coisa do mundo externo para dentro do pensamento, inclusive o próprio tempo narrativo<sup>129</sup>:

*mente traga essas coisas todas para dentro.* (p. 66)

Porém, Cartesius nada pode fazer pelo retorno de Articzewski, pois isto não está sob seu controle. O coronel polonês, cabo de guerra de Nassau, está no país há mais de dez anos e conhece os hábitos de indígenas e negros. Assume parcialmente a cultura local, pinta-se, escreve no corpo, consome ervas alucinógenas... Pensa ainda? Participante assim das duas culturas, parece apto a esclarecer as dúvidas mais elementares de Cartesius:

*Que pensam os índices sobre isso tudo? Índio pensa?* (p. 26)

Integrado, Articzewski pode não retornar. E a espera passa, então, a ficar sob o signo do acaso.

---

<sup>129</sup> A internalização do tempo em Cartesius não é feita de maneira grotesca nem sutil. A consciência do tempo não é um peso insuportável, nem evolução lenta percebida por meio de sensações. Porém, a noção de Cartesius sobre o tempo, que não se pode constituir como tempo da experiência, segue andamentos ora leves e rápidos, ora lentos e vertiginosos.

A partir deste princípio, a atmosfera da narrativa se nos apresenta sombria ao seguir os desvios do desejo obsessivo de seu narrador cada vez mais enalacrado. O tema da espera como foi trabalhado em *Catatau* irá reverberar vinte anos depois na poesia de Leminski, mais especificamente no poema DONNA MI PRIEGA 88, em livro póstumo de poesia (*la vie en close*), do qual retiramos um fragmento: *que entrega é tão louca/que toda espera é pouca?* Nada obstante, toda entrega de Cartesius é insuficiente para liquidar as irregularidades e as incertezas que compõem sua espera.

Em decorrência dessa *entrega tão louca*, a espera assume o grau de desespero e acusa a aparência da esperança como atitude inútil diante de um presente que se eterniza, em prejuízo de um futuro que não se efetua nunca, e que pode ser confirmado pela prática mística do arúspice que vê, por aqui, não nas entranhas, mas no vôo das aves, o futuro no eterno presente em que vivem. Cartesius se nega a aceitar tal pensamento obscurantista que, entanto, brota no contato com este mundo.

De índice da ausência de Articzewski, a espera de Cartesius – castigo do tempo físico sobre sua vida – torna-se sinal afirmativo de um horizonte borrado, mórbido e repleto de fantasmagoria nas entranhas de suas idéias. O aspecto fantasmagórico, embora recusado, refutado e repellido, vem preencher o espaço vazio, o sentido e a morte. Impossibilitado de reconstituir o mundo, Cartesius, segundo a estratégia autoral de Leminski, nos diz de maneira perspicaz que também não pode narrar e aponta para a morte da narrativa no sentido de que ela é caudatária do modelo do grande realismo.

A expectativa distante e permanente tende a se tornar um estado monótono em que a supressão do tempo histórico, ou seu esvaziamento para

fora do relógio, dirige os pensamentos de Cartesius para a dispersão geral cujo sentido forte insinua o anúncio de uma morte agônica em virtude da falta de sentido. O próprio Articzewski ganha contornos de cadáver que fora enterrado no pensamento de Cartesius, quando este reflete sobre a prática antropofágica dos tupinambás. O desejo imediato do narrador é devorar Articzewski em todos os sentidos, mas, na falta física do coronel, ele o sublima em idealizações, então o sepulta como idéia, nome e sentimentos. Deseja ter os pensamentos, os males, os saberes e a sede do polonês. Contido o desejo delirante, reprime-se e se recompõe no quadro sócio-cultural em que fora formado:

*Estes conceitos – eu os quero desprezar. Artyczewski não alcançará notícias deles, não se pensa mais nisso. (p. 27)*

Mas, como todo cadáver, Articzewski insiste em voltar à superfície, nem que seja na fala de um papagaio:

*Um papagaio pegou meu pensamento, amola palavras em polono, imitando Articzewski. (p. 2)*

A cada retorno, esta ausência dá mais uma volta no parafuso da solidão já bastante atarraxada no tempo e desfigurada pelo espaço. Diante dos ataques promovidos por bichos, plantas, negros e indígenas, o corpo de Cartesius sofre, e a espera inútil se torna componente da dor, enquanto a ânsia de existir no futuro, quando Articzewski regressar, se dissolve em lapsos de pensamento sobre os indígenas que correm e põem fogo em tudo, sem pensar. Cartesius aterroriza-se com os rituais antropofágicos – *índio come gente* – e pensa no próprio destino como alimento físico e espiritual, sendo devorado e absorvido em carne, sangue e pensamentos por um indígena.

O emaranhado de idéias, que forma o texto, também evidencia o absurdo, o aleatório e a incerteza como impossibilidades de constituição de um futuro próspero para a *Terra Brasilis* saída da cabeça apavorada de Cartesius. No entanto, o presente contínuo vivido exclusivamente como espera torturante o torna confuso e alienado. Esta alienação é sublinhada pelo uso alegórico<sup>130</sup> da lente, que o aproxima do mundo investigado, e do cigarro de ervas, que o afasta de qualquer realidade imediata, causando um embotamento da percepção:

*Na boca da espera, Articzewski demora como se o parisse,  
possejo desta erva de negros que me ministrou, riamba, pamba,  
gingongó ou pango, tabaqueação de tupinambaoults, gês e negros minas,  
segundo Marcgravf. (p. 2)*

Habitante de um intervalo de tempo e de um espaço inaugural, Cartesius, fraturado por um real incompreensível, não encontra meios para estabelecer um grau mínimo de significado para a realidade que o cerca. Transborda sua alienação numa linguagem alucinada que não move nada por estar sempre defasada em relação à mudança do lugar, onde os bichos, mais rápidos, comem os livros e o pensamento caruncha sob árvores que, de tão antigas, ainda pingam águas do dilúvio:

*Já faz um temporal que passou a pé enxuto por onde muitos se  
afogaram. Mundo sujeira não me sai da lente do entendimento. (p. 11)*

---

<sup>130</sup> A obra alegorizante de Paulo Leminski é expressão da alienação da sociedade capitalista. Não seria de todo errado, exceto o exagero, dizer que é uma arte válida para o presente, até mesmo como consequência do próprio desenvolvimento das forças produtivas da arte. Nesse sentido, a estratégia autoral aposta no absurdo, pois lutar pelo realismo seria um retrocesso estético, e, em nosso ponto de vista, equivocado.

Panacéia de Cartesius diante de um mundo revirado, a espera ao longo do texto vem a ser uma ilusão em que se confundem Articzewski e esperar por Articzewski. Dissolver a ambigüidade disso se torna o objetivo final da existência de Cartesius, em contraste com sua pálida e única certeza: *Virá. Articzewski virá*. Este nome, metamorfose e enigma, figura indefinível e incógnita, manutenção e aniquilamento em sequências de xis:

*O mundo de Axstychski, o mundo de lhstychski. De Xostakowitsch, de Xoxitlistichl. O mundo de Xxstychsky. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx, O mundo de Xxxxxxx. Xxxxxxx, Xxxxxxx... (p. 203)*

Mas como tudo se move para a resolução malograda, ainda que noutra medida espaço-temporal, excetuando-se a idéia fixa do narrador, Occam e Articzewski (para esse o efeito é menor) são deslocamentos identificáveis de nomes de pessoas reais para um mundo fictício inseridos num tempo e espaço duplicados e sobrepostos, (Brasil, Pernambuco, Jardim de Nassau, século XVII e XX). O contexto social, econômico e político aponta o não-pertencimento dessas mesmas personagens a um único tempo-espaço. Por isto, no plano ficcional, o tratamento da espera tenta fundir o tempo da história com o do discurso. Ao apagar a diferença temporal pelo deslocamento sincrônico, o absurdo da condição de existência de Cartesius se mostra inevitavelmente único: toda coisa teima anacronicamente em não caber dentro do nome.

A intensificação da arbitrariedade lingüística corresponde à disposição fragmentária por meio da qual a obra é constituída, ao realçar os desligamentos, apesar da cadeia associativa que é feita entre um pensamento e outro, ao recorrer a alguma auto-citação ou a bordões espalhados pelo texto, como os que seguem:

*Esse pensamento recuso, refuto, repilo, deserdo, rasuro, desisto.*

*Não, esses pensamentos recuso, refuto e repilo. (p. 5)*

Articzewski em uma narrativa convencional funcionaria com uma figura-chave, como o ponto de convergência que conferiria uma possível unidade à obra e, portanto, como um fio condutor, umas vezes implícito e outras vezes explícito, que guiaria a narrativa ao momento de desfecho. Entretanto, dá-se o contrário: desenhada com as cores da subversão vanguardista, a personagem se revela mero pretexto para a ilusão de Cartesius e não chega a se constituir organicamente. Por conseqüência, toda a narrativa se desmancha pela falta de um centro ordenador, à maneira realista. Paulo Leminski constrói com esta ausência uma paleta com todas as cores de nossos problemas nacionais. Talvez o valor de *Catatau* resida parcialmente nisto: em ter apanhado a ausência como elemento articulador das nuances mínimas de um país incontornável.

A ausência de Articzewski, interface da espera de Cartesius, é forma de articular uma imagem do que também possa ser o Brasil. Pois a quem serve esta espera\ausência? Paulo Leminski foi captar a resposta a esta questão no ritmo de nossa sociedade: um posicionamento que desenha emaranhado de frases, palavras, sons, sentidos e projeta esta perplexidade sobre o país, formando um absurdo, um disparate proveniente do pincel com muitas tintas de um autor de oposição exposto à violência de um regime opressivo.

Articzewski representa aquilo por que se espera eternamente, um objeto desejado, uma referência em que se deposita a esperança ou sua falta. Em última instância, esta personagem nos remete para aquele salvador da pátria

pelo qual aguardamos ao sul do Equador, mas que, bêbado, não irá concretizar as expectativas nele depositadas.

Mesmo quando aquilo pelo qual Cartesius espera não é exatamente Articzewski, podemos confirmar que subsiste ali uma atitude expectante em relação a um pensamento, a uma frase ou a uma palavra que remeta ao coronel:

*Uma arara habilita-se a todos os escândalos sem ser Artiszewski. (p. 4)*

A soma dessas esperanças mínimas, que se revelam tentativas frustradas de entendimento e significação de uma realidade assustadora, é sublimada e conflui na expectativa de regresso de Articzewski que apenas nos é desenhado em esboço geral.

É interessante notar que Articzewski não é alvo de uma caracterização pormenorizada. Há uma intencionalidade nesta composição vaga e diluída aparentando uma imagem abstrata só convertida em nome mutante de grafia irregular; uma espécie de D. Sebastião que foi dar uma volta por aí, mas cuja consistência o tempo ausente preencheu enquanto único elo entre Cartesius e Brasília.

Diante da vaguidão, Cartesius corre todos os riscos de se revelar uma existência nula, pois sua espera caracteriza intrinsecamente um ser fragmentado. Não pode negá-la, porém, porque precisa investir no retorno de Articzewski como solução redentora, mesmo quando, no final, o narrador compreende a inutilidade de seu fazer diante do coronel embriagado. Assim, Cartesius só se sente certo de sua espera. É inevitável que espere, espere eternamente. Entretanto, vez por outra, pode imobilizar-se, vendo-se coagido a

ocupar o tempo, enquanto a espera pode tornar-se abafada, sufocando-o qual o calor do mundo tropical:

*Artyxewinsgh, demora para chegar não é desculpa para eternamente descancelar-se! Que vai ser de nós sem os protéstimos inestimáveis como os que lhe reconhecemos exclusivices?... Eis-me, egóide, semi-apático, patético patente, sofrendo! Findo, vinde!* (p. 130)

Para amenizar esse sofrimento, procura refúgio no hábito trazido da Europa, na meditação, na especulação e no contínuo recomeçar sem acabar de raciocínios, muitas vezes desprovidos de qualquer utilidade, com o único propósito de se iludir no sentido de salvar sua própria existência, como se fosse ao mesmo tempo Shar-yar e Sherazade.

Deitado<sup>131</sup> sob o galho de uma palmeira, embiraçu, resguardando-se na sombra projetada pelo movimento e pela duração do dia solar, Cartesius contempla em cima de sua cabeça o bicho preguiça levando uma eternidade para se locomover no espaço de dez palmos. Alheia ao tempo cronometrado da produção, a preguiça, nosso traço distintivo de improdutividade lucrativa, relativiza a noção física de espaço e vive estendida sobre os ponteiros do relógio, tornando o tempo intenso e durável segundo a própria necessidade. Isto nega os saberes de Cartesius e o leva ao arremate final, concluindo que esse mundo não se justifica.

---

<sup>131</sup> A prostração de Cartesius sob a árvore é típica de personagens mergulhados em digressões embutidas uma dentro da outra. Desta forma, o narrador distende o tempo em todas as direções. A.A. Mendilow diz o seguinte a respeito da digressão embutida: *Ilustra a eterna dispersão do discurso entre personagens e toca em assuntos tão numerosos e diferentes que preenche o tempo destes personagens e faz as horas passarem num piscar de olhos. Está constantemente mudando de atitude, expandindo e contraindo seus horizontes temporais* (Op. cit., p.148).

O trabalho de Sísifo em suas constantes cogitações sobre este *mundo que não se justifica* deixa transparecer uma intensa angústia relativa ao preenchimento do tempo, o que permite entrever o desespero de Cartesius face à inutilidade da razão que não oferece qualquer segurança ao conhecimento aplicado à terra local.

*Fico feito um sísifo deixando insatisfeitas as voltas automáticas das hipóteses.* (p. 5)

Por entre os pensamentos descoordenados<sup>132</sup> e as dúvidas cartesianas, a vida dissolve-se e se dissipa, enquanto ele se entrega a jogos de palavras, a tentativas frustradas de refletir sobre o tempo ou a compreender a realidade de plantas e bichos que levam uma eternidade para nada, em contraste gritante com a ocupação fracassada do tempo contra o relógio. Disso resulta uma inversão de papéis: fauna e flora passam a medir o tempo demandado por Cartesius para produzir um pensamento claro e profundo capaz de resolver a incógnita surgida no caminho reto de seu racionalismo. Impossibilitado de alocar esta incógnita num sistema conhecido, Cartesius sente a cabeça pesar ao ver a preguiça – como ponto de tempo externo e estranho: a única opção é esperar para depois transferir o problema a Articzewski.

Todavia, a ausência do coronel e, conseqüentemente a continuidade da espera, acelera o declínio progressivo da capacidade mental de Cartesius –

---

<sup>132</sup> As ocorrências em *Catatau* estão majoritariamente concentradas no campo do pensamento e da linguagem, ao passo que as ações propriamente ditas ficam esparsas para alimentar a espera. Na perspectiva da internalização do tempo, esta dissolução do mundo externo é um fenômeno recorrente, como observou A.A. Mendilow: *O romancista moderno com frequência apodera-se deste modo de atividade mental, mas provavelmente tornará o plano externo incidental em relação ao plano interno. É provável que as ações desempenhadas pelo personagem, eventos acontecendo fora dele, mesmo uma conversação na qual possa estar participando, sejam apresentadas apenas em fragmentos desconexos, - uma palavra aqui e ali uma frase interrompida, um evento isolado fora de seu contexto – enquanto irrompem na corrente de seu pensamento pré-consciente* (Op. cit., p. 243).

*uma insógnita parada numa reta* – correspondendo à incessante repetição dos dias solares sob o peso da preguiça e do eterno recurso a malabarismos cerebrais falhados para iludir ao tempo e a si próprio. O salto de fora do relógio e do mundo para dentro da consciência e da *duração*<sup>133</sup> é uma fuga para que possa se sentir livre. Porém, a liberdade do mundo interior não deixa de ser uma forma de cárcere, em que estão enjaulados juntos Cartesius e Cartesius. Dessa convivência conflituosa e insuportável, advém a necessidade de retornar à realidade externa, que, apesar de hostil, contém Articzewski, ao passo que, naquele outro plano, Cartesius chega à seguinte conclusão:

*arranjem um outro eu mesmo que eu não dou mais para ser o próprio.* (p. 7)

Apenas Articzewski poderia propiciar a explicação necessária acerca do desvario deste sítio:

*Hei de abrir meu coração a Articzewski e saberá esclarecer essa treva que me envolve.* (p. 5)

Este esclarecimento dos mistérios do lugar seria, em última instância, condição elementar para desvendar as metamorfoses descontroladas ocorridas com Cartesius e com os outros. Uma vez que Articzewski não chega apto para refrescar as dúvidas do narrador, a explicação torna-se impossível. A condição de Cartesius toca de alguma forma a tradição de nossa história: um Brasil sempre à espera de um futuro arisco que se afasta.

---

<sup>133</sup> Para Bergson a associação entre duração e liberdade é um projeto positivo para constituição do “eu”. Em *Catatau* este recurso fracassa em função do deslocamento espacial de Cartesius. Nas palavras de Bergson: *A duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando o nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores... Nossa existência se desenvolve ... muito mais no espaço do que no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós...* (“Os dados imediatos da consciência”. In: *O tempo na narrativa*. Benedito Nunes. 2ª edição, São Paulo: Ática, 1995, p. 58).

O sentimento de frustração de Cartesius – e o nosso perante a promessa de mudança que não vinga – reforça a idéia de condição periférica por um longo período e conduz à aceitação de que se pode viver, mesmo em contradição com o meio ou sem condições materiais adequadas, acusando a perda de capacidade de aspirar a algo mais. Não obstante, para o país, há o alívio de que a história seja dinâmica; para Cartesius, a espera só tem um sentido, o da chegada ao destino final, situação característica daqueles que se assumem derradeira e permanentemente fracassados.

Se a existência de Cartesius é feita de atos repetidos até à exaustão, em flagrante contraste com a mutação dos seres movidos pela luz solar, fica cada vez mais claro que ele se encontra em estado mórbido de rigidez e, ainda que esteja na direção da sua inevitável decadência, permanece sensivelmente igual:

*eu, por exemplo, fiquei na mesma semente de sempre. (p. 107)*

Quando o narrador sente no corpo mutilado e no pensamento fraturado o fato de esperar inutilmente, já não há mais caminho de volta, nem salvação. Está deflagrada a vitória do lugar. Sinal deste estado é dado pelo descontrole da razão que já não pode sequer apoiar-se em si mesma, pois o método sucumbiu ao calor. Cartesius diz coisas que não lhe pertencem, sente-se como se um outro ocupasse seu ser, como se a memória estivesse corrompida pelos bichos em decorrência de ter se alimentado de alguma carne.

Porém, se dá conta de estar consumindo um cigarro de ervas e de que talvez a falta de sentido seja somente o efeito da combinação entre a erva, o clima, a região e os bichos. Entanto, essa combinação pode muito mais que

seu entendimento: toda luz cultivada na França não será capaz de salvá-lo da força solar dos trópicos.

A esta altura, toda a arquitetura narrativa, fachadas falsas de pensamento, desvios sintáticos, morfológicos e fonéticos que postergavam o discurso sobre o que realmente importa (as dificuldades de conhecer a si próprio e de asilar-se da vida, de salvar-se para a eternidade) entram em colapso. Disso tudo resulta uma esperança anímica de Cartesius em um futuro acinzentado e diferente que vem acompanhado de uma atitude apática e desiludida.

Se, com o prolongamento do tempo, a mera sequência passa a efeito de *duração*, podemos testemunhar exemplos de uma certa aspiração à metamorfose. Isso ocorre como recurso de defesa por parte de Cartesius contra Cartesius, pois ao encontrar o *eu profundo* perdido na confusão do espírito, ser *outro* mais raso é muito conveniente.

*Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pêlo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, renato fui. (p. 25)*

Mas nem permanência nem transformação são concretizadas de maneira harmônica com o espaço. As dissimilaridades refletem igualmente a ideologia conservadora que sopra aos ouvidos surdos a inutilidade da mudança ou do renascimento (*renato fui*) diante do impasse.

Assim, o país esboçado em *Catatau*, uma tentativa de pôr o Brasil no gancho, vai marcando o descompasso entre Cartesius e o lugar. Os dois não partilham de um centro convergente, mas concentram a impossibilidade. Essa

pode ser percebida como uma irradiação multiangular, ao compor uma imagem difratária do território e de Cartesius. Tal imagem monstruosa de nossas impossibilidades, curiosamente, nos assusta por conter em si mesma todas as virtualidades atrofiadas; na sua irradiação aleatória, compõe um país sempre em trânsito<sup>134</sup> (*uma procissão de milagres*, diria Sérgio Buarque de Holanda) onde tudo está em transformação para permanecer no ritmo do impasse.

Mas o que em princípio poderia até sugerir algum valor positivo, subsiste com sinal trocado e dá forma a um sentimento de inevitabilidade relativo à expectante e imutável condição de Cartesius: é fatal que espere, que se desespere ao se sentir sempre defasado em relação ao tempo, e retome à espera na forma de ilusão negativa. Enquanto a sua vida não chegar ao fim, ele partilhará da impossibilidade incontornável e este será o seu percurso, absurdo porque despropositado ao olho que vê mas não pode acreditar. Em *Catatau* a impossibilidade de mudança de Cartesius parece estar associada à inevitável inviabilidade do lugar.

Para destacar a impossibilidade, a monótona espera por Articzewski sempre assinala em Cartesius os pesos da existência de um estrangeiro não adaptado e submetido à solidão, o que o impede de ver o futuro com nitidez. Então, o procedimento leminskiano faz revelar a inapetência natural do narrador para estar só; ele necessita desesperadamente de companhia:

---

<sup>134</sup> A idéia de país em *trânsito* recebeu uma posituação de sentido pelos que defendiam a categoria de país *subdesenvolvido* como uma etapa para atingir o pleno desenvolvimento capitalista. Mais tarde passaram a utilizar a expressão *país em desenvolvimento*. Para nós, o sentido de *trânsito* aqui empregado está vinculado à idéia de Chico de Oliveira desenvolvida em *Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*, em que esclarece definitivamente esta posição periférica como condição para a expansão e formação capitalista e não simplesmente histórica. Cf. *Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 32 e 33.

*Abrir meu coração a Articzewski. Virá Artyczewski. Nossas manhãs de fala me faltam.* (p. 2)

Mas a companhia não serve apenas para aplacar a solidude. Falta-lhe mais: a noção de comunidade e modelo. Sente-se desenraizado, como estrangeiro<sup>135</sup>, sendo que estrangeiro aqui adquire uma significação mais ampla: aquele que vem espalhar os males da lógica capitalista. Podemos ressaltar que a conotação final de estrangeiro não está associada à nacionalidade neste texto; antes, quer dizer de forma restrita: explorador, dominador.

Sendo assim, realça-se também em Cartesius o peso do indivíduo como exclusivo e excludente diante da idéia de coletivo que não chega a ser constituído. Pelo papel que desempenha, o narrador pouco se importa com a coletividade, porque está cegado pelo desejo de acúmulo e exploração. No entanto, no contexto da obra podemos alargar este sentido e afirmar que o narrador, na função de colonizador, sofre pela ausência de um sentimento de pertencimento, mas não abre mão da convicção ideológica.

Quando se vê metido nessas circunstâncias, Cartesius relembra saudosamente os tempos passados na Europa, onde então encontra forças para conceber o seu futuro longe desta terra aterrorizante. Relembremos o caso dos próprios sábios que não conseguem integrar-se ao meio e vivem isolados na torre. Também como membro da comitiva de Nassau, Cartesius não encontra a inspiração necessária para escrever o livro encomendado; fica limitado ao registro ininteligível das primeiras cogitações e decide abandoná-lo,

<sup>135</sup>Cartesius, como integrante do grupo de sábios que veio mapear as riquezas de Brasília, poderia ser um intermediário entre os interesses comerciais de Nassau e as necessidades dos nativos. Todavia, a intermediação fracassa. Então a figura da mobilidade que atuava no limite entre proximidade e afastamento se fixa em uma posição de intruso, de onde acusa o não-pertencimento.

enquanto espera por Articzewski consumindo o cigarro de ervas – próprio da cultura de negros quilombolas – cujo nome consta de forma irregular nas anotações de Marcgrav sob o título de *Lexicon omnium vegetalium quibus in Brasiliae utentur*.

O exílio de Cartesius não tem recurso; privado da pátria perdida ou da ilusão de uma terra prometida, sucumbe diante de um pesadelo chamado *Brasília*, cujo conteúdo não se aprisiona em livros, mas em caixas de açúcar disputadas em guerra sangrenta travada por holandeses, negros e indígenas, esses últimos como bucha de canhão. Enquanto a fumaça encobre o campo de batalha – *conspiram negros, avançam quilombolas, atacam gês, investem brasílicos, cai o preço do açúcar...* – onde os cabos de guerra de Nassau combatem, Cartesius vê a cara da morte aumentada pelas lentes que usa, mas fecha os olhos para esta realidade que não pretende relatar:

*Não, chega, não há guerra, tudo é paz, sempre é sossego, só essa angústia se assusta: a ocasião reage à razão, com o comandante da região não se discute!* (p. 27)

Então, logrado de que o tempo é outro, abre os olhos novamente e, ignorando o sangue ressecado pelo sol, aponta a luneta na direção do mar onde vê a partida de naus carregadas de mercadorias. Aumenta o foco e enxerga gente como ele *suando de saudade* da Europa, porém as embarcações não partem. A âncora pesada é içada com esforço ingente por marinheiros e, para surpresa de todos, vem viva, na forma de um enorme caranguejo que invade o barco e *corta cordas e jugulares*. A mistura de dois líquidos forma um terceiro mais espesso, em que não se pode navegar. Paralisadas, as embarcações vão apodrecendo. Nada se locomove sob a

pupila dilatada do sol. Da bússola avistada por Cartesius, faz-se um relógio morto que não pode despertar o narrador de mais um pesadelo, cujo continuum temporal traz a duração marcada apenas pela intensidade incomensurável.

Nesta terra que devora a liberdade de ir e vir do estrangeiro, Cartesius sente-se aprisionado e esgotado após assistir à cena grotesca em que seus pares são mortos. Consome-se, não conseguindo, porém, alimentar-se daquilo de que se nutre. Antes, pelo contrário, enfraquece no frio dos medos, ainda que sob calor intenso. Os disparates do narrador representam esse esgotamento físico e mental que o caracteriza, sendo esta exaustão derivada da perda de confiança na capacidade e vontade individual de reconstruir-se livremente na antiga forma de sujeito pleno de razão que chegou a esta terra. Paralelamente, não tem forças para impedir sua entrega face ao fracasso e à impossibilidade, redundando numa espécie de escudo de defesa que se assemelha a uma sensação de libertação pela morte.

Paulo Leminski, ao caracterizar Cartesius como personagem aprisionada e esgotada, sugere-nos a dimensão do cativo em que se transformara o país. Mas no caso do narrador, ironicamente, a prisão tem o nome do seu salvador: Articzewski. Enquanto espera, não pode ser realmente livre. Esta impossibilidade de liberdade é um sentimento permanente, contudo muito próprio de quem talvez não soubesse ser livre em um território escravocrata no século XVII (e, de qualquer forma, não o seria sob os efeitos do estatuto escravista ou do estatuto autoritário-militarista ainda no século XX.)

A persistente condição de Cartesius indica o aprisionamento que a sua espera significa. A liberdade ou salvação que Articzewski poderia trazer-lhe

tem também um nome, futuro. Entretanto, este futuro desvanece no constante recomeçar de dias iguais, repetitivos e desperdiçados no calor dos trópicos:

*Vim até aqui atrás de uma idéia, devolvendo o desenvulto de um lapso, debaixo de um regime de amargar, entre dois intervalos, contra um óbice, a favor de uma facilidade, massiganhado e estripidrificado, só sobrou no final uma vaga impressão... (p. 91)*

Torna-se, pois, impossível para Cartesius pensar em uma integração entre ser, tempo e espaço, uma vez que a ação que o libertaria lhe escapa ao controle. Portanto, a libertação da situação em que se encontra está fadada ao fracasso. Inevitavelmente ensimesmado e perdido, não poderá escapar à sua prisão e assim vai degenerando em contínua progressão. Porém, a intervalos, tenta se iludir com considerações disparatadas sobre a sua própria condição de existência.

Trata-se de um estado inevitável, do qual Cartesius não pode desviar-se como filósofo racionalista sob a luz do mundo tropical. A construção abstrata de uma esperança motivadora da espera desaba, já que este compromisso de Cartesius, relativo ao objeto dessa mesma espera, será inevitavelmente convertido em desespero. Cartesius, sem interesse, procura alternativas, redundando em ponderação apressada e vazia cujo sentido derradeiro seria indubitavelmente a consumação da morte.

Em situação extremada, o narrador tenta o próprio fim não apenas como aniquilamento físico, mas, principalmente, como uma espécie de morte moral e intelectual. Não leva o seu intento até o fim, porém a não-concretização do ato de desespero decorre da impropriedade das circunstâncias e do fato de a

esperança que contorna a sua espera ainda o impedir. No entanto, Cartesius não pode aliviar a pressão da indecibilidade, por mais que se aperceba da sua condição absurda de ser condenado à espera do que não chegará em condições adequadas para salvá-lo.

Essa impossibilidade pode ao mesmo tempo ser considerada como a derrota final perante um país que não se deixa entender, ou como extremo limite de aceitação da falência do pensamento logocêntrico entre nós. Descolando-se da matéria narrada, é possível observar que as apostas de Leminski estão lançadas. Tudo vai ficando consumado no retrato franco de nossa desgraça histórica. Outrora, sem uma especificidade local, não tínhamos alma, viva a antropofagia! Agora também já não temos razão, viva o irracionalismo!

Voltando ao plano do enredo, Cartesius avista o seu futuro sendo parido pelas ondas do mar e se sente aliviado – parece que seu pesadelo chegará ao fim. Contudo, Articzewski vem bêbado, seu único e terrível futuro vem com a cabeça recortada pelo relevo irregular:

*A onda está parindo Artischcewsky? Este pensamento sem bússola é meu tormento. Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. (p. 213)*

Todavia, a desilusão nauseante que se abate sobre Cartesius resolve à sua maneira o absurdo da cena: arrasta tudo para a indecibilidade, para a suspensão e para a impossibilidade. A espera convertida em desespero assume a forma final do inesperado, quando o tempo fica congelado em um intervalo que não corre, que não finda. A espacialização desse tempo se

estende por minúcias na descrição de seres e coisas do próprio lugar que não chegam a existir. Enfim, vai-se próximo a um nada que a passagem do tempo imprime a tudo que cerca o narrador:

*o tempo é a distância mais longa entre o ser e o nada...* (p. 131)

A espera e o inesperado abrem um intervalo, fabricam uma separação que não se pode atravessar ou reunir. A força dessa temática e de sua revelação na imagética aparição de Articzewski será retomada em poesia por Paulo Leminski em seu livro *Caprichos e relaxos* da seguinte forma:

não possa tanta distância  
deixar entre nós  
este sol  
que se põe  
entre uma onda  
e outra onda  
no oceano dos lençóis

Então, a distância intransponível para um filósofo e um coronel, por entre o fofo de ondas de lençóis, mantém a dúvida cartesiana intocável, não faz nenhum consentimento à única certeza que tinha, sequer permite a Cartesius um último ato de libertação da vida que o aprisiona. Em seu caso, o congelamento da irresolução passa a ser o desfecho de uma vida impregnada agora de desesperança; a aceitação final de que o absurdo ou o inacabado é a condição posterior de um mundo avesso à racionalidade, onde tudo ou quase nada perturbam a ordem do pensamento claro:

*Neste caso, os problemas a resolver da ordem de toda a desordem entre os seres abririam precedente a uma metamorfose de todo o nosso pensar. A máquina do entendimento levava uma pancada na mola. Em Górdio, não se ata nem desata. Dou com a língua nos dentes e de noite a cabeça cheia de grilos e gritos tem pensamentos de bicho. Esponjas, antenas, pinças certas completam o círculo viscoso... (p. 10)*

Por mais que Cartesius se distraia enquanto espera – como sintoma disso vimos surgir no texto o registro incontrolável de fauna e flora provocado pela enumeração nervosa da natureza – não há como evitar que o amontoado de coisas, palavras e pensamentos sirvam para separá-lo mais de Articzewski. Quanto mais o narrador formula hipóteses para explicar o mundo que o cerca, mais esse mundo fermenta coisas para ele conjecturar. Em decorrência desta distração de si mesmo, ao tentar suspender o tempo agônico da espera, forma-se um bloqueio que o isola – definitivamente no tempo, no espaço e na imaginação – de seu objeto desejado: agora tão somente aquela cabeça flutuante no branco das ondas.

Por meio do percurso traçado até aqui, percebemos que a espera de Cartesius está sempre protegida pela esperança ilusória e por sua manutenção através da atitude depressiva. Esta, mais do que anular a clarividência humana face à inutilidade da espera, coexiste em camadas superiores, gerando uma ambigüidade insolúvel para o narrador que, em conseqüência, só pode se considerar irremediavelmente derrotado e prisioneiro da sua própria condição: a espera tornada absurda.

Cartesius já não verá a espera absurda terminar com o retorno de Articzewski. O intervalo infindo é apenas um momento eternizado que serve de

sinal afirmativo para uma nova espera em cujo horizonte de resposta repousa nova dúvida mais dilacerante para o narrador: *Quem me compreenderá?* O processo é interminável e inevitável, apenas findando na morte, tal como é dado ser a todo absurdo.

Desprovida de propósito, a espera contempla o narrador com um único refúgio possível: uma dúvida que não cabe no cogito . Requerendo uma audácia para avançar um passo, que na maioria dos casos não caracteriza Cartesius, quer no sentido de manipular a esperança, quer no sentido de transportá-la para a morte, o narrador permanece escravizado no mundo dos vivos. Sujeita-se a ações fúteis que contrastam com a profundidade de um filósofo e sugerem a aceleração do seu processo de decadência.

A concentração obsessiva de Cartesius, do início ao término da narrativa, em torno da figura de Articzewski, indica a concentração e a tentativa desesperada de focalizar a sua espera como atitude teleológica em um mundo onde tudo deve se tornar mercadoria estocada em caixas. Apesar de Articzewski chegar, ele não está habilitado àquilo que dele é esperado. Cartesius imediatamente percebe seu engano, pensando que o coronel seria o salvador capaz de libertá-lo das dúvidas para compreender e finalmente dominar o lugar: *Este pensar permanente prossegue pesando no presente momento. Artiksewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas.* (p. 5) Não alcançará nenhum resultado, nem mesmo estabelecer uma comunicação mínima com o polonês. O texto é encerrado sem uma unha de diálogo entre eles.

Predomina uma sensação de vazio depois de constatada a embriaguez, e Cartesius se convence de que não há mais palavras a dizer daquele que

seria o redentor, pois, a partir de então, Articzewski não passa de um indivíduo igualmente vazio, uma miragem saída do deserto mental do próprio narrador.

Em suma, a imagem do coronel Articzewski bêbado revela o fim da ilusão de Cartesius ao depositar suas esperanças loucas num indivíduo, enquanto ficava alienadamente à espera de quem o viesse salvar. Se o coronel polonês representa para o narrador sua oportunidade de integração, também esta se revela, nas condições em que se apresenta Articzewski, uma tentativa gorada.

Ao não retornar sóbrio, o coronel claramente ratifica o absurdo da espera infrutífera. Cartesius já não pode viver desta espera por algo que nunca chega e também não tem mais força para recomeçar. Simplesmente constata o próprio fracasso:

*É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só não vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. (p. 213)*

O impasse de Cartesius frente às ameaças é captado sutilmente por Leminski como componente parcial do movimento regular da vida e da natureza da sociedade contemporânea. Entretanto, ao contrário do que ocorre na obra, não nos parece tão clara a perversidade da espera dilacerante a que estamos submetidos. O absurdo em que se configura o país parece estar enraizado em si, de forma que não propicia um distanciamento mínimo para que possamos enxergar a dinâmica vital de alimentação dos pólos opostos e, acima de tudo, que permita a racionalização desse mesmo absurdo, em vez de sua exaltação.

Ainda que absurda, a espera de Cartesius, que imanta a de todo um país, é uma das características fundamentais da condição de alienado e que não pode dela ser afastado, alienação que se mostra sedutora, porque incita a um projeto sem compromisso, mas com a certeza de retorno. A entrega incondicional de Cartesius, em última instância, revigora a necessidade premente de continuar o que quer que seja, evitando, desta forma, que se instaure o silêncio feroz ou a grita geral. Nesta terra arrasada onde jazem os restos mortais de Cartesius não germinará nenhuma orquídea.

## CONCLUSÃO

É chegada a hora de elevar a cabeça acima da massa informe de anotações, leituras, problemas e hipóteses. Diante desse quadro tumultuado, não podemos considerar que, o que vamos registrar neste espaço, seja uma conclusão em sentido estrito. Isto porque não nos parece que foi possível dizer nada de definitivo acerca do romance de Paulo Leminski. O fim deste percurso não é propriamente uma chegada. A lacuna entre o pretendido e o alcançado nos diz mais.

Feito uma conversa encerrada ao meio por desistência de um dos contendores, neste caso nós, esta conclusão vai ficando ao gosto de nosso autor, sempre disposto ao desejo irrefreável pela polêmica e pela controvérsia. Essa atração pelo combate em nome da arte e da literatura só não era maior que seu desprezo pelo texto literário. Justo o que nos interessa aqui. Como outros autores de sua geração, tinha de escolher um alvo ainda que ao acaso para aniquilar e manter o que havia muito tempo não ameaçava a mais ninguém – tudo era muito mais vontade de integrar o coro dos que disputavam outro espaço artístico, que propriamente acúmulo de material para a reinvenção de sua arte; e nisto nós nos assemelhamos.

Entretanto, o combate de nosso autor alargou a brecha de um modelo que já vinha se formando a partir dos anos de 1950, ao possibilitar a constituição de um cânone a mais com as devidas deferências às autoridades. As obras compostas neste período respondem a esses anseios críticos de modo ambíguo. Leminski pode ser a medida deste comportamento – seu livro mais vendido foi sintomaticamente *Caprichos e relaxos*: o rigor e a densidade em oposição ao registro espontâneo. Neste sentido, de um lado as obras

determinaram o comportamento da crítica sendo sua causa; de outro, o trabalho crítico selecionou seu objeto a partir da filiação e não propriamente pelo que podia trazer de contribuição estética ou crítica em relação à arte e à sociedade.

Sopesados um lado e outro da questão, não se pode afirmar qual o grau de determinação da obra por sua imanência, ou por sua fortuna crítica. Então ficamos frente à questão do objeto artístico que atinge o nível de mercadoria disputada em nome de um público que a aguarda. Nesse caso, *Catatau* vem para aumentar o acirramento. Não se sabe claramente qual das tradições literárias, sobretudo paulistas, pode afirmar ou negar a filiação da obra, e não a do autor. As duas posições antagônicas mais destacadas não se interessam de imediato pelo romance. As impressões na formulação de juízo de crítico e estético não ultrapassam a superfície do texto. Então, o romance de Paulo Leminski passa a ser a semente de uma espécie de planta nova que germina na sombra e em terreno pedregoso, cuja forma hostil não agrada o gosto ocasional e por isto não pode aparecer.

A disposição de interesses tão diversos oriundos de preceitos nem sempre claros podia cometer o equívoco de ocultar a obra no agrupamento mais destacado. *Catatau* está neste intervalo: quinze anos de sua publicação passaram em papel em branco. Isso não quer dizer que passaram silenciosamente, (o próprio Leminski se orgulhava ao dizer que João Alexandre Barbosa, Décio Pignatari, entre outros menos conhecidos, haviam explorado a obra em cursos universitários), porém nada foi publicado naquele período, pelo menos é o que constatamos hoje. Portanto, parece que o romance de Paulo Leminski não satisfez a nenhum dos critérios ideológicos vigentes até a década de 1980. Nem a crítica ruim se interessou pelo *Catatau*.

A obra viveu no limbo, não se abriu em sua realidade material a quem pretendesse apostar no demoramento do impasse ou renunciasse à reflexão mais livre em torno de um objeto artístico que exigia renovação do pensamento crítico, sobretudo no campo da prosa, que parece presa fácil dos esquemas bem comportados para um mercado sem sutilezas, em que um romance com perfil de antiliteratura pudesse grassar, ainda que, enquanto mercadoria cultural, tivesse um público considerável de consumidores ávidos por leitura.

Uma obra que gera espanto e dúvida demanda uma peneirada mais longa do tempo, pois ao ganhar contorno de incógnita anulou a perspectiva e lançou o trabalho crítico num plano bidimensional: o texto chapado em sua realidade material dura e impenetrável. *Catatau* ficou sendo esta arte contaminada, espécie de fonte envenenada, onde vieram beber poucos que cederam ao encanto e que, depois, vieram sabê-lo desafio e enfrentamento ante o aspecto disjuntivo de uma obra inserida em uma sociedade desgastada, decomposta e distendida em seus limites rasurados à força. Aqui não se encontra espaço para purismos ou ingenuidades ocas.

Em sua ilegibilidade aparente, o bloqueio da fruição é fundamento para se compreender o que ocorre a um artista que sente o teto do mundo baixar a dois dedos de sua cabeça, e então esse sufoco impede a oxigenação das idéias e não pode ser apreendido a não ser como expressão deformada por meio do realce hiperbólico da fisionomia fantasmagórica. O fechamento do horizonte político dos anos de 1960 e 1970, captado por Paulo Leminski, não permite outro material que não tenha a densidade, a resistência, a massa e o peso do chumbo como imagem desse tempo.

A garimpagem crítica por mais que cave dificilmente encontrará ouro nesta área. *Catatau* foi resgatado por nós em meio a tudo que se produziu neste período, e não foi pouco, como um pequeno gesto invisível de um artista

que na fervura vanguardista de seus procedimentos não renunciou à liberdade. Esse parece ser o lastro indissociável entre o romance de Paulo Leminski e os condicionamentos históricos de um Brasil encalacrado.

A autonomia conquistada por Leminski após a publicação de *Catatau* o tornou refém da obra em vez de lhe abrir outras possibilidades. A mercadoria mais refinada que não podia ser consumida por todos acumulou um fetiche contra o feiticeiro. A intencionalidade crítica impressa nas páginas irregulares do romance deu garantia de existência ao autor pelo menos por enquanto. Este romance como um projeto calculado para deixar as arestas sem polimento não ficou destacado da rocha de onde deveria saltar, e o excesso não dispensado, a parte da rocha não esculpida, dificulta agora a apreciação daquela outra face da obra ocultada na matéria bruta e que não nos possibilita vê-la em todos os ângulos. Isto é, há um lado da obra que existe, mas não podemos acessá-lo. Assim, subsiste apenas como uma coisa, e isso apaga qualquer pretensão de espontaneidade, deixando o romance como algo que saiu à força sem a encenação da leveza da obra que faz a realidade repousar somente no centro de seu próprio peso.

Mas o aspecto de inacabado em vez de recobrir o artístico o revela como sendo necessariamente arte, acima de tudo por ocorrer em um período em que era necessário se comunicar, porque a comunicação estava interrompida. De um lado, a literatura pôde escorregar pelo campo do jornalismo, mas temperado com os ingredientes da grande narrativa do século XIX; de outro, a ininteligibilidade demonstrava a saturação a que havia chegado a comunicação, não pela ausência, mas pelo excesso.

Assim, ficava definitivamente marcado o vazio da linguagem como sinal de que uma realidade absurda havia se sobreposto ao absurdo da linguagem. Acima de tudo, a linguagem artística se torna sinônimo de redundância, e esse

esvaziamento do sentido ficava comunicável quase que exclusivamente a outros artistas, um público seletivo, todavia isolado.

Portanto, entendemos *Catatau* como senha desse vazio, dessa lacuna, efetivando-se como um problema artístico colocado entre aquelas duas tradições literárias a que nos referimos anteriormente, mas sem poder ser nomeado, feito algo estranho, deslizando fluidamente sem encontrar seu lugar. Porém não se consegue vislumbrar a que lugar haveria de chegar, pois a recepção crítica do romance de Paulo Leminski, do ponto de vista do rompimento com os cânones, redundaria apenas no silêncio monolítico das correntes críticas quase antagônicas. Esse silêncio soa sibilino quando o diálogo está interrompido, quando uma das partes envolvidas na comunicação não pode ou não quer decodificar a mensagem.

Talvez o riso pudesse ocupar o espaço do silêncio. Desde um riso de desprezo até o de condescendência. Um artifício como este não isola o público no embasbacamento refinado. O riso inflama a palavra, incandesce a razão para que a crítica seja mais onde parece banalidade e jogo. A subversão da literatura dita séria fica evidenciada pela impostura leminskiana em *Catatau*. Uma obra viva, necessariamente inorgânica, denuncia o artificialismo tramado dos escritores de literatura, inclusive delatando o próprio autor, quando mais tarde, na década de 1980, baixar a guarda do rigor e se libertar definitivamente da linguagem de vanguarda, já que não pode ser mais justificada, para inserir-se no mercado editorial.

A transitividade do riso aplicada em *Catatau* faz deste romance não uma grande obra, o espírito de vanguarda é contrário a isto, mas um referencial para aqueles que pensam no provisório como condição da existência. A força desse tipo de literatura, não reconhecida pela crítica que tem ojerizas ao romance devido ao aspecto mais formalista de sua composição, não está no

livro, na letra ou na linguagem, está no espírito conspiratório. *Tudo que respira conspira*. A agilidade deste verso de Leminski desvela, em um único gesto, a verdade encoberta. A conspiração em *Catatau* torna-se o fulcro em que se embasam a obra e a vida para a manutenção da arte não-reconciliada.

Rir e conspirar indiciam os fundamentos deste *Catatau*. Mais que isso, assumem ares de uma mediação construída por Leminski para jogar luz sobre o que passara muito bem ocultado na capa da subestimação e do menosprezo. Porém, quando vistos mais detidamente, despertam para o que subjaz nas zonas mais insondáveis do país durante os anos de chumbo. No entanto, esses imbricamentos vigorosos repousam na dimensão menos acessível da obra, o que para nós sustenta sua validade de romance que não morrerá de todo quando a mão da história inverter a ampulheta.

Todavia essas correlações não estão assentadas em algum princípio de identidade; formam-se a partir de conexões verticais. É preciso conviver com a leitura de *Catatau* por algum tempo até que o ponto cego da visão se desfaça e deixe o pensamento pensar o pensamento de Cartesius, alter-ego do autor, para revelar o pensamento feroz de Paulo Leminski.

A posição de indecidibilidade a que chegara o texto, não o autor, que tinha uma sensação segura de pertencimento, o fez parar no meio do caminho entre duas linhas combatentes e poderosas sem saber bem aonde ir. Distraiu-se do seu dever e ficou como impostura daquilo que espera à sombra de uma árvore a sombra definitiva.

Mas essa espera resultou ao menos na idéia de que *Catatau* é uma questão colocada. Este é seu mérito. E por mais que em algum ponto deste trabalho não nos deixamos enganar pelas falsas demandas, sabemos que tão pouco chegamos a atingir em cheio a questão central: *Quem me compreenderá?* Nem as interferências de Leminski na segunda edição do livro,

nem a edição crítica organizada por Décio Pignatari abrem as clareiras para além do caráter enciclopédico do romance, o que nos parece mais um esforço didático e conseqüentemente comercial, que propriamente tentativas de solucionar o enigma.

Uma pergunta que não deixa de ser a visão crítica de Paulo Leminski sobre o Brasil, se, conforme pensamos, ainda não há respostas satisfatórias também a este enigma até agora indeslindável. No entanto, acreditamos que as respostas, que porventura surjam, estejam mesmo condenadas ao desfazimento diante da energia aniquiladora advinda da pergunta e dirigida contra quem decide assumir a tarefa de respondê-la. Mas nem tudo está perdido, pois nos parece que minimamente neste trabalho alcançamos recuperar o sentido da pergunta, que, se não é tudo, é quase, modalizando-a não em forma de asserção, como são de modo geral as respostas, mas em forma de dúvida perene. Este ganho nos parece inegociável. Aquilo que está em jogo não se põe às claras, demandando do decifrador uma insônia profunda para ver surgir de cada hipótese descartada um problema maior que nos faz pensar na pequenez de nossa perícia crítica.

## BIBLIOGRAFIA DE PAULO LEMINSKI

- LEMINSKI, Paulo.** *Catatau*. Curitiba: Grafipar, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Polonaises*. Curitiba: Ed. do Autor, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase (80 poemas)*. Curitiba: Zap, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Bashô – a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Agora é que são elas*. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Um escritor na biblioteca*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Trotsky: a paixão segundo a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador dos sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo*. In: *Série Paranaenses 2*. Curitiba: Editora da UFP, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Catatau*. 2ª ed., Porto Alegre: Sulina, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La vie em close*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Descartes com Lentes*. Curitiba: Ed. Ócios do Ofício, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Paulo Leminski*. 2ª ed., Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Metaformose – uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Vida (biografias: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski)*. 2ª ed.,  
Porto Alegre: Sulina, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Ed. Criar, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Gozo Fabuloso*. São Paulo: Editora DBA, 2004.
- \_\_\_\_\_. e **RUIZ**, Alice. *Hai Tropikais*. Ouro Preto: Fundo Cultural de Ouro  
Preto, 1985.
- \_\_\_\_\_. e **BONVICINO** Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma  
crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. e **VRIMOND**, João. *Winterverno*. Curitiba: Fundação Cultural de  
Curitiba, 1994.
- \_\_\_\_\_. e **PIRES**, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. 2ª fornada, Curitiba:  
Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1990.

#### **BIBLIOGRAFIA SOBRE PAULO LEMINSKI**

- CALIXTO**, Fabiano e **DICK**, André (Org.). *A linha que nunca termina – pensando  
Paulo Leminski*. Lamparina editora, Rio de Janeiro: RJ, 2005.
- CAMPOS**, Haroldo de. “Uma leminskiada barrocodélica”. *In: Metalinguagem e  
outras metas*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHO**, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski, (des) coordenadas cartesianas*.  
São Paulo: Editorial Cone Sul, 2000.
- LIMA**, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P.  
Leminski*. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.
- MARQUES**, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Ed.  
Autêntica, 2001.
- MELO**, Tarso Menezes de. *Poesia, pão e circo & Paulo Leminski: ofício de  
fascínio!* (ensaios). Santo André: Alpharrabio, 1997.

- PERRONE-MOISÉS**, Leyla. *Leminski, tal qual em si mesmo*. In: Revista USP. nº 3, (setembro-novembro), São Paulo: EDUSP, 1989.
- RISÉRIO**, José Antônio. “Catatau: artesanato”. In: *Catatau – um romance-idéia*. 2ª ed., Porto Alegre: Sulinas, 1989.
- SALVINO**, Rômulo Valle. *As meditações da incerteza*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: PUC, 1999.
- SCHNAIDERMAN**, Boris. “Em torno de um romance enjeitado”. In: *Revista USP*. Nº 3, (setembro-novembro), São Paulo: EDUSP, 1989.
- SOUSA**, Cláudio R. *Um lance de comunicação através do riso: Memórias Póstumas e Catatau*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: PUC, 2002.
- VAZ, Toninho**. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

#### **BIBLIOGRAFIA SOBRE OS ANOS DE 1970**

- AMARAL**, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira*. 2ª ed., São Paulo: Itaú Cultural/Studio Nobel. 2002.
- ARRIGUCCI JÚNIOR**, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO**, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed., São Paulo, Ática, 1989.
- CESAR**, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1999.
- COELHO**, Cláudio Novaes Pinto. *A transformação social em questão: as práticas sociais alternativas durante o regime militar*. Tese de Doutorado, São Paulo: FFLCH-USP, 1990.

- CORRÊA**, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Sel., Org. e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FAVARETTO**, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. 2ª ed., Cotia: Ateliê Editorial, 1996.
- FERRAZ**, Paulo Rogério. *Depois de tudo – A poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: USP - FFLCH, 2004.
- FRANCO**, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A festa*. São Paulo: Unesp, 1998.
- GIL**, Gilberto. *Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. Carlos Rennó (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLANDA**, Chico Buarque de. *Chico Buarque – Letra e música I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HOLLANDA**, Heloísa Buarque de & **GONÇALVES**, Marcos Augusto. (coord.) Adauto Novaes. *Anos 70 – Literatura – Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira*. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráf. e Editora Ltda., 1979 1980, 7º V.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1981.
- KHOURI**, Omar. *Revistas na Era Pós-Verso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MATOS**, Sérgio. *Um perfil da TV brasileira. 40 anos de história: 1950 – 1990*. Salvador: Abap, 1990.
- NETO**, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Paulo Roberto Pires. (Org.) Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PELLEGRINI**, Tânia. *Gavetas Vazias – ficção e política nos anos 70*. Mercado de Letras, UFSCar, 1996.

**SCHWARZ**, Roberto. "Cultura e política, 1964 – 69". In: *O pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

**SKIDMORE**, Tomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Trad. de Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

**SOUZA**, Sérgio Alves. *A história é uma colcha de retalhos : historiografia, linguagem e produção artística-política e tempo histórico na ditadura militar (Brasil, 1969-1986)*. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 2002.

**Vários autores**. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. (Org.) Maria Luiza Tucci Carneiro. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

**VELOSO**, Caetano. *Verdade Tropical*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Letra só; Sobre as letras*. (Org.) Eucanaã Ferraz, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

**XAVIER**, Ismail. *Alegoria do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *Do golpe militar a abertura : a resposta do cinema de autor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE VANGUARDAS**

**AGUILAR**, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

**BARBOSA**, João Alexandre. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade – Notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

**BÜRGER**, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

- CAMPOS**, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS**, Haroldo de. “Uma leminskiada barrocodélica”. In: *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO**, Antonio. “Vanguarda: renovar ou permanecer”. In: *Textos de Intervenção*. Vinícius Dantas (Org.). São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.
- ENZENSBERG**, Hans M. “Aporias da vanguarda” In: *Tempo Brasileiro*, 26 – 27, jan/março. Rio de Janeiro: editora, 1971.
- GULLAR**, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento – Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- LEMINSKI**, Paulo. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. Seleção de Fred Góes, Álvaro Marins, 3ª ed., São Paulo: Global, 1997.
- \_\_\_\_\_ e **BONVICINO**, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LUCAS**, Fabio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985.
- MENEZES**, Philadelpho. *A crise do passado – modernidade, vanguarda e metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- NOVAES**, Aduino (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.
- OTÍLIA**, Arantes. “Depois das vanguardas”. In: *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Ed., ano 5, nº 7, agosto, 1983.

**PIGNATARI**, Décio. **CAMPOS**, Augusto de. **CAMPOS**, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e manifestos 1950 – 1960*. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1975.

**ROSENFELD**, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

**ROUANET**, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. 2ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**SANGUINETI**, Edoardo. *Ideologia e Linguagem*. Porto: Portucalense, 1972.

**SCHWARZ**, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

**SIMON**, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954 – 1969)”. In: **PIZARRO**, Ana. (Org.) *América latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial, 1995.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE O CONTO**

**CORTÁZAR**, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

**LANCELOTTI**, Mario. *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento*. 2ª ed., Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

**LIMA**, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.

**MÉLÉTINSKI**, E. *Estúdio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1972.

**PIGNATARI**, Décio. *A ilusão da contigüidade*. Revista *Através*, nº 1, São Paulo: Duas Cidades. s/d.

**PIGLIA**, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**TYNIANOV**, Yuri. *Da Evolução Literária*. In: Eikenbaun, Boris et alli. *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE O TEMPO NA NARRATIVA**

**GLEZER**, Raquel et alli. *O tempo na narrativa*. Coleção DOCUMENTOS. IEA-USP, maio de 1992.

**MENDILOW**, A.A. *O tempo e o romance*. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

**MEYERHOFF**, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

**NUNES**, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1995.

**POULLION**, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1984.

**SEGRE**, Cesare. *As estruturas e o tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE O RISO**

**ALBERTI**, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

**ANDRADE**, Oswald de. *A sátira na literatura brasileira*. Conferência proferida no auditório da Biblioteca Municipal Mario de Andrade em 21/08/1945.

- BAKHTIN**, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERGSON**, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 1987.
- CANDIDO**, Antonio. “Dialética da Malandragem”. *In: O discurso e a Cidade*. 3ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- FREUD**, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. de Margarida Salomão Rio de Janeiro: Imago Editora, Vol. VIII. Edição eletrônica, s/d.
- MINOIS**, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- SCHNAIDERMAN**, Boris. *O fascinante universo do riso*. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p.D5, 13 de agosto de 2000.

#### **BIBLIOGRAFIA DE OCKHAM**

- OCKHAM**. Guilherme de. *Somme de Logique. Première partie*. Introd., trad. et notes par J. Biard. Ed. bil. Mauvezin: T.E.R., 1988.
- OCKHAM**. Guilherme de. *Somme de Logique. Deuxième partie*. Introd., trad. et notes par J. Biard. Ed. bil. Mauvezin: T.E.R., 1996.

#### **BIBLIOGRAFIA SOBRE OCKHAM**

- ALFÉRI**, P., *Guillaume d’Ockham le singulier*. Paris: Minuit, 1989.

- ANDRÉS**, T. de, *El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1969.
- ESTÊVÃO**, J. C., *Sobre a Liberdade em Guilherme de Ockham*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1996.
- GHISALBERTI**, A. *Guilherme de Ockham*. Tradução de Luís A. de Boni, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- GILSON**, E. *A Filosofia na Idade Média*. Trad. E. Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LIBERA**, A. de. *A Filosofia Medieval*. São Paulo: Loyola, 1988.
- NASCIMENTO**, C. A. R., “A querela dos universais revisitada”, *Cadernos PUC: Filosofia*, São Paulo: 1983, XIII, p. 37-73.
- OLIVEIRA**, Carlos Eduardo de. *A realidade e seus signos: as proposições sobre futuro contingente e a predestinação divina na lógica de Guilherme de Ockham*. São Paulo: Tese de Doutorado, Mimeo, FFLCH, 2005.
- PEIRCE**, Charles S. *Semiótica*. 2ª ed., Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

## **BIBLIOGRAFIA DE DESCARTES**

- DESCARTES**, René. *Discurso do Método*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, 4ª ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural. 1988.
- \_\_\_\_\_ *Regras para a direcção do espírito*. Trad. João Gama, Lisboa: Ed. 70, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Princípios da filosofia*. Trad. Ana Cotrim e Heloisa da Graça Burati. 2ª. ed. São Paulo: Rideel, 2007.

\_\_\_\_\_ *Princípios da filosofia*. Trad. Guido Antônio de Almeida et al...  
Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

## **BILBIOGRAFIA SOBRE DESCARTES**

**BUFF**, Luci. *Sonhos sobre meditações de Descartes*. São Paulo : Annablume, 2001.

**MATOS**, Olgária Chain Féres. *Crítica à razão insuficiente*. Tese Livre Docência, São Paulo: FFLCH-USP, 1991

**PEIRCE**. Charles S. “Algumas consequências de quatro incapacidades”.  
*In: Semiótica*. Trad. Teixeira Coelho Neto. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

**SILVA**, Franklin Leopoldo e. *Descartes : a metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 1993.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE DESENVOLVIMENTO DESIGUAL E COMBINADO**

**COGGIOLA**, Osvaldo. *Trótsky e a lei do desenvolvimento desigual e combinado*. São Paulo: Revista Novos Rumos, nº 42, 2004.

**LEMINSKI**, Paulo. *Trótsky: a paixão segundo a revolução*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

**LOWY**, Michael. (Org.) *O marxismo na América Latina : uma antologia de 1909 aos dias atuais*. Trad. Cláudia Schilling, Luís C. Borges. São Paulo: Editora Fund. Perseu Abramo, 1999.

\_\_\_\_\_ *A teoria do desenvolvimento desigual e combinado*. Trad. Henrique Carneiro. Revista Outubro, 16, novembro, 2007.

**OLIVEIRA**, Francisco de. *Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

**TRÓTSKI**, Leon. *História da Revolução Russa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. *Literatura e revolução*. Tradução e apresentação de Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

#### **Internet**

[http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/01/out01\\_06.pdf](http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/01/out01_06.pdf)

## BIBLIOGRAFIA SOBRE O MODERNISMO

- ANDRADE**, Oswald de. *Poesia Pau-Brasil*. In: *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, MEC/INL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Informe sobre o Modernismo*. In: *Estética e Política*. (Org.) Maria Eugenia Boaventura, São Paulo: Globo, 1991.
- BOSI**, Alfredo. *Céu, inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BÜRGER**, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. de Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega, 1993.
- CANDIDO**, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- FIGUEIREDO**, Priscila Loyde Gomes. *Valor e Vórtice – Uma leitura de Macunaíma*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP – FFLCH, 2006.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra I (1920-1947). Estudos de crítica Literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LAFETÁ**, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Ed. 34–Duas Cidades, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O Modernismo 70 anos depois”. In: *América: ficção e utopia*. (Org.) José C. Sebe & Maria Lúcia P. Aragão. São Paulo: EDUSP, 1994.
- MELLO e SOUZA**, Gilda de. *O tupi e o alaúde – uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Ed. 34 - Duas Cidades, 1979.
- TELLES**, G. de Mendonça. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. 15ª ed., Petrópolis, Vozes, 1999.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO**, Theodor e **HORKHEIMER**, Max. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO**, Theodor W. *Notas de Literatura 1*. Trad. Jorge de Almeida, São Paulo: Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Crítica cultural e sociedade*. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Aquellos años veinte*. In: *Intervenciones. Nueve Modelos de Crítica*. Trad. de Roberto V. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Teoria Estética*. Trad. de Ruy Mourão, São Paulo, Martins Fontes, 1970.
- BENJAMIN**, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CAMPOS**, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_ *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- \_\_\_\_\_ *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO**, Antonio. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1980.
- \_\_\_\_\_ *Textos de Intervenção*. Vinícius Dantas (Org.). São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.
- FREITAG**, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

- FURTADO**, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 33ª ed. São Paulo: Companhia Ed.Nacional, 2004.
- GAGNEBIN**, Jeanne-Marie. *A propósito do conceito de crítica de Walter Benjamin*. Revista Discurso, São Paulo: FFLCH-USP, 1980, nº. 13.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin*, São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich . *Hegel – Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HOLLANDA**, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.
- LUKÁCS**, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- MELLO**, Evaldo Cabral de. “Nassau: governador do Brasil holandês”. In *Nassau – perfis brasileiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MELLO**, J. A. Gonsalves de. *Tempo dos flamengos. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1987.
- PIGNATARI**, Décio. *Semiótica & Literatura: Icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. 2ª ed., São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- \_\_\_\_\_ “Falésia Joyce”. In: Novaes, Adauto. (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RABELLO**, Ivone Daré. “Símbolo e alegoria”. In. *Um canto à margem: uma leitura poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2006.
- ROSENFELD**, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTAELLA**, Lúcia. *A assinatura das coisas – Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SEVCENKO**, Nicolau. *Pindorama revisitada – cultura e sociedade em tempo de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

**SIMMEL**, Georg. *Georg Simmel: sociologia*. Evaristo de Moraes Filho (Org.). Trad. de Carlos Alberto Pavaneli e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Ática, 1983.

**VANDELLI**, Domenico. “Viagens Filosóficas ou Dissertação sobre as Importantes Regras que o Filósofo Naturalista nas Suas Peregrinações Deve Principalmente Observar.” In: *O Gabinete de Curiosidades*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, pp. 4 e 5, 16 de setembro, 2007.

**XAVIER**, Ismail. “Alegoria, modernidade, nacionalismo”. In: *Doze questões sobre cultura e arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

# 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](#)