

CATATAU e outras normas

Um dedo de prosa sobre Paulo Leminski



Paulo de Toledo

Foto da capa: Paulo Leminski com 3 anos de idade.

Fonte: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski. O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, 2001, Editora Record.

À CATA DE UM CATATAU

INTRODICÇÃO

Epígrafes:

“O júri é muito simpático mas é incompetente” - Caetano Veloso

“Vai pro trono ou não vai?” - Chacrinha

Ce n'est pas un livre.

Intenção e proposta: afirmar o **Catatau** como um dos livros mais subversivos (e, portanto, libertador) já escritos no Brasil. Não só politicamente subversivo (muito mais do que qualquer outro “romance político” escrito nos mais de 20 anos de ditadura iniciados com o golpe militar de 1964), mas também, e sobretudo, esteticamente, o que coloca a *monsterpiece* de Leminski como uma das principais obras “literárias” já impressas nestas terras onde o mulato inzoneiro vive a ouvir cantar o sabiá.

CATATAU LEMINSKIANO: EXCESSO, ABERTURA E CARNAVAL

Ordem pressupõe delimitação. O contrário da ordem é a entropia. Sem ordem não há discurso, não há significação. Quanto maior a ordem mais o discurso pode ser delimitado. Quanto mais delimitado mais unívoco. Ordem é tentativa da busca pela univocidade. Porém, a tendência entrópica do Universo provoca a ordem a ficar sempre alerta e a estar sempre se reordenando. Ordem total é morte. Ordem total é redundância. Redundância total e entropia total: cobra mordendo o próprio rabo. (Cobra no Paraíso é informação nova, entropia negativa).

Excesso pressupõe abertura. Abertura pressupõe não-delimitação.

Catatau é excessivo e aberto. Logo, é Barroco.

Catatau provoca a reordenação da ordem do discurso vigente (e das pessoas do discurso). **Catatau** é subversão no Brasil militar. **Catatau** é de 1975. **Catatau** é o negativo do positivismo militar. Carnaval (samba do crioulo doido) no discurso dominante. Excesso no regime de exceção.

Catatau: pedra irregular nos rins do papo-furado “balofó e roçagante”.

CATATAU DÁ O MOTE

O que se lerá a seguir é um exercício de “crítica via poesia” (Pound).

Através de excertos extraídos do **Catatau** (Editora Sulina, 1989), parto para uma operação glososa. (Prazer crítico). Tentativa de criação de isomorfismo entre OBRA – CRÍTICA.

Crítica “quase-fractal”. Em cada texto/glosa tenta-se (é-se tentado a) inserir o máximo do universo catatauesco.

MAS QUEM NÃO LEU O **CATATAU** NÃO SABE O QUE ESTÁ GANHANDO LENDO ISSO.

Duvido de Cristo em nhengatu. (p. 22)

nhenhém

cartesiano:

to be

or mot

tupy?

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius. (p. 3)

no início

era o caos carnalizado do não cogito e não abro

descartes descartado

cartesianismo: carta fora do baralho

Um ovo. Um ego. Um isto de Occam. (p. 38)

Enganei um bobo numa casca de Occam. (p. 163)

Occam

negação às claras

numa eggo-trip

de gemas goradas

Ou eu o anulo, ou ele me aniquila, ou nada houve entre nós, ou minha presença — sua ausência ou minha possibilidade, — alfa e ômega dele, Artky. (92)

alfabeatificada seja
vossa presença
abçudário
onde meto as caras
e me anulo
em sanguinificâncias

...faço tábula de fábula rasa. (p. 91)

rarefato enredo
artefato fabuloso
de tabuada do zero

O sapo pupapipa, água cai, shimum! (p. 81)

sapo goela abaixo
velho tanque
é que faz poesia boa

Flechas persas, intermediárias entre os gregos e o sol: incendiárias. (p. 81)

médicas
as guerras
traçam garranchos
e acabam falando grego

Mais carinho, trata-se do mundo, uma máquina cuja peça principal é minha cabeça! (p. 114)

pensamento insalubre
pra obra do cartésio
um numtonenhaí
dá de ombros
e
à sombra das bananeiras
uma idéia enferrujada
obra

$Ax t/y x = y!$ (p. 110)

fórmula de incógnita

Art

fome deforma

Cart

O cristal deste anel, Arxtxx lendo o porventura, vendo vir. Sangue, tudo que tenho para a sede dele, e vem e bebe com glúten de berbereg! Medo de pensar nele: quando menos penso, lá está o larápio nas redondezas de mim! Mapa acusa passagem de forças cíclicas, tabela identifica um alarme falso na frequência das superfícies. Se seus olhos fossem meus, olhar por eles, convém a ver: O MUNDO DE AXTYXXX, o altriverso... (p. 71)

empalado

diante de meu

empalador

analiso

analgesicamente

meu embalante

anélito

Só para quem não sabe, arte representa: para quem sabe a arte é distração, lei livre, aleata. (p. 61)

arte aleatória

poesia

quem dá mais

por esse lance de dados?

Pendo: peno, penso. O fulgor e o fedor em redor, e eu, — zonzo às voltas com tantos números, heautontimorúmenos. (p. 39)

energúmeno

psicomatemático

cartésio

corre atrás do próprio rabo

O abano do leque abole a saudade. (p. 49)

ebulição do azar de Cartésio:

Artischewsky

tem dado em casa?

No axiomanexim, a exegese: quem usa máscara carece de espelho? (p. 51)

especulação de espelho:

narciso

narciso meu

olha pra quem te comeu

se mascarar fui eu

CATATAU NO AR

Com o período ditatorial iniciado com o golpe de 64, inicia-se o que já se chamou de “modernização conservadora” e, com ela houve a consolidação da TV como forma quase hegemônica de difusão cultural no Brasil. (Renato Franco, em seu livro **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**, no qual o Catatau não é sequer citado, comenta sobre essa hegemonia televisiva).

Para combater essa nova mídia, alguns (a maioria) escritores brasileiros apelaram para a prosa naturalista, influenciada pelo jornalismo (muitos escritores do período eram jornalistas) e outros, já na década de 70, utilizaram algumas técnicas de vanguarda do início do século, sendo que as principais dessas técnicas foram a montagem e a fragmentação (Franco, 1998). Essas técnicas foram influenciadas, por sua vez, pelo lay-out do jornal, que desde Mallarmé fascinava poetas e escritores.

A utilização dessas técnicas pelos escritores brasileiros em plena década de 70, mostra um certo “atraso de vanguarda”, apesar de alguns desses escritores terem logrado certo êxito em seus livros.

Diferentemente desses escritores, que utilizaram a técnica da fragmentação, mas mantiveram uma ordem narrativa, ordem essa apenas embaralhada (como cartas, que, mesmo embaralhadas, sabemos que constituem uma ordem), Leminski, no **Catatau**, põe a ordem abaixo. A narrativa só tem começo e fim (“As formas não são delimitadas para cima ou para baixo de modo exato como antes: em lugar de um início claro e de uma conclusão precisa, temos um começo hesitante e uma conclusão impossível”. Wölfflin, 1989, p. 69), porém, como a Matemática ensina, entre 0 e 1 há infinitos números. Entre a primeira e a última letra do **Catatau** há infinitas leituras. Daí o excesso e a abertura.

Nesse aspecto, o **Catatau** é superior a todos os romances (políticos) do período militar (“Isto porque o romance de ficção corresponde, em sua expressão tradicional, ao modo habitual, mecanizado, geralmente razoável e funcional, de mover-se entre os eventos reais, conferindo significados unívocos às coisas. Enquanto que somente no romance experimental se encontra a decisão de dissociar os nexos habituais, com base nos quais se interpreta a vida, não para encontrar uma não-vida, mas para experimentar a vida sob novas perspectivas, aquém das convenções esclerosadas”. Eco, 1968, p. 196).

O **Catatau** enfrentou a hegemonia da TV com uma linguagem que correspondia estruturalmente à linguagem televisiva.

A obra leminskiana não imita a forma-jornal cubista da fragmentação. **Catatau** é o mosaico televisivo, não-linear:

“Pois o mosaico não é contínuo, uniforme, repetitivo. É descontínuo, assimétrico, não-linear — como a tatuagem da TV”. (McLuhan, 1995, p. 375)

O **Catatau** não tem um fio narrativo. Como toda forma barroca, ele não tem centro e, por isso mesmo, o centro está em toda parte. A não existência de um centro supõe uma não-hierarquia. Como o mosaico televisivo, o **Catatau** possui uma sintaxe aberta que exige do leitor uma maior participação,

fazendo com que ele preencha os intervalos.

“A imagem da TV exige que a cada instante, 'fechemos' os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil, porque a tatilidade é a inter-relação dos sentidos, mais do que o contato isolado da pele e do objeto”. (McLuhan, 1995, p.352)

Essa exigência de participação faz da obra de Leminski, pedagogicamente falando (“Perguntamo-nos então se arte contemporânea, acostumando-se a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas — escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas e a necessidade de seu revezamento, não somente de obra para obra, mas dentro de uma mesma obra — não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e nesse caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia”. Eco, 1968, p. 148), uma das mais radicalmente libertadoras (e subversivas) já escritas em nosso país, pois força o leitor a questionar sua própria forma de “ler” o mundo, já tão narcotizado/embotado pelos *mass media*.

“O princípio do embotamento vem à tona com a tecnologia elétrica, ou com qualquer outra. Temos de entorpecer nosso sistema nervoso central quando ele é exposto e projetado para fora: caso contrário, perecemos. A idade da angústia e dos meios elétricos é também a idade da inconsciência e da apatia. Em compensação, e surpreendentemente, é também a idade da consciência do inconsciente”. (McLuhan, 1995, p. 65)

Voltando a falar da semelhança estrutural entre o **Catatau** e a TV (cataTaV), pensamos que o “romance-rire” de Leminski parece não a TV dos anos 60/70, quando foi escrito, mas a TV dos nossos dias, com as miríades de canais via cabo e satélite. Como essa TV, o **Catatau** parece constituído de vários canais (também no sentido lingüístico). Na obra, esses canais são representados pelos vários “temas” espalhados (desordenadamente) pelo livro: Descartes e sua ciência, Deus, Brasil seiscentista, Zenão, Bashô, Pérsia, et coetera e tal. (“Se ao encobrimento parcial se acrescenta uma *composição complicada* e uma *multidão infinita de formas e motivos, em que o detalhe, por maior que seja, perde completamente o significado no efeito da massa*, temos então os elementos necessários para a impressão daquela riqueza inebriante, característica do Barroco.” Wölfflin, 1989, p. 78) Também como na TV, esses temas/canais são interpenetrados, isto é, cada um desses temas dialoga com outros dentro do texto/textura. Cada canal/tema é como um fio da textura que se entrelaça com outro fio, oferecendo ao fruidor possibilidades quase infinitas de interpretação.

“(…) no universo científico moderno, assim como na construção ou na pintura barrocas, as partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a dilatar-se até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade”. (Eco, 1968, p. 55)

Esse diálogo polifônico entre os temas nos faz lembrar dos comerciais de TV (Leminski foi publicitário) em que uma peça de Vivaldi é fundo musical para a venda de desodorante feminino. Apenas que, no **Catatau**, à diferença dos comerciais, a relação dialógica não se dá de forma “séria”. No

comercial, Vivaldi serve para oferecer ao produto um *status* elevado. No **Catatau**, todos os temas são postos do avesso, ou seja, são carnavalizados, parodiados. O **Catatau** derruba todo *status*. O **Catatau** é um *status* qüiproquó.

Catatau no ar — antena hiperbólica da raça.

Bibliografia

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo, Editora UNESP, 1998.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

CATATAU: O ESTANDARTE DA INSUBORDINAÇÃO

M. Bakhtin em seu célebre trabalho **Problemas da Poética de Dostoiévski** afirma a respeito do autor de **O Idiota**:

Em essência, todas as particularidades da menipéia (com as respectivas modificações e complexificações) encontramos em Dostoiévski. [Bakhtin, 1981, p. 104]

Acreditamos que, como Dostoiévski, Paulo Leminski seja um legítimo representante da tradição da literatura carnalizada [1], mais especificamente do gênero “sátira menipéia”, assim como este é definido pelo teórico russo.

A obra leminskiana que encarna (porque está na carne da obra) o gênero menipéia com maior amplitude e profundidade é o **Catatau**. Sobre esta obra podemos afirmar o mesmo que Bakhtin diz com relação a uma das obras dostoiévskianas:

nessa obra de Dostoiévski, o gênero da menipéia continua a viver sua plena vida de gênero, pois o viver do gênero consiste em renascer e renovar-se permanentemente em obras originais. [Bakhtin, 1981, p. 122]

Por acreditarmos na filiação do **Catatau** com a tradição do gênero menipéia, não nos alongaremos procurando as afinidades entre a obra de Leminski e as principais características da menipéia arroladas por Bakhtin na obra já citada. Para as intenções do presente trabalho, utilizaremos apenas uma das “particularidades fundamentais” da menipéia, segundo Bakhtin: a *publicística*.

A *publicística* é definida pelo autor russo como “uma espécie de gênero jornalístico da Antigüidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica”. [Bakhtin, 1981, p. 102]

No **Catatau**, a “atualidade ideológica” a ser satirizada em “tom mordaz” divide-se em dois planos temporais: a) o presente da narrativa, ou seja, o Brasil holandês, século XVII; b) o presente do escritor, ou seja, o Brasil da ditadura militar, iniciada com o golpe de 1964.

(Lembremos que, segundo o próprio Leminski, o **Catatau** foi escrito entre 1966 e 1975, portanto em pleno período ditatorial).

A satirização do domínio holandês na Recife seiscentista é facilmente verificada ao longo de todo o **Catatau** leminskiano. Nassau, Marcgravf, Post, Eckhout e todos os sábios que vieram a serviço da Companhia das Índias Ocidentais são, no **Catatau**, alvo da verve carnalizada de Leminski. O esforço intelectual de Nassau & Companhia em enquadrar a realidade tropical em seus esquemas é virado do avesso, carnavalescamente rebaixado.

Citaremos a seguir um trecho da obra leminskiana que pensamos ilustrar com exatidão o posicionamento crítico do narrador com relação ao empreendimento batavo, posicionamento esse carregado de humor carnavalesco, mostrando como os trópicos desnortearam os sábios do Norte e seus (pré)conceitos.

Cairás, torre de Vrijburg, de grande ruína. (...) E essa torre de Babel do orgulho de Marcgravf e Spix, pedra sobre pedra não ficará, o mato virá sobre a pedra e a pedra à espera da treva fica podre e vira hera a pedra que era... (...) as tábuas de eclipses de Marcgravf não entram em acordo com as de Grauswinkel; Japikse pensa que é macaco o aí que Rovlox diz fruto dos coitos danados de toupinamboults e tamanduás; (...) Viveiro? Isso está tudo morto! Por eles, as árvores já nasciam com o nome em latim na casca, os animais com o nome na testa (...) O relógio do sol aqui é cera derretendo rejeitando a honra de marcar as horas, o esterco do preguiça nos soterra na areia movediça... Até aqui, Marcgravf; sed ego contra: Grauswinkel, Rovlox, Spix, vosso reino não é deste mundo, vossa pátria não é Germânia nem Bavaria. Teu reino é o reino animal, rei — o leão; teu reino vegetal, rainha — a rosa; teu reino é o reino mineral, rei — o ouro! Despenca a torre com sua coroa de sextantes e astrolábios até o último burgo de casas. [Leminski, 1989, p. 34/35]

A imagem da queda da “torre de Vrijburg” (referência à torre construída por Maurício de Nassau que funcionava, entre outras coisas, como observatório astronômico) representa, na obra leminskiana, três coisas:

1. A derrota e conseqüente expulsão dos holandeses do Brasil;
2. O fracasso da lógica, da filosofia e da tecnologia européias na tentativa de organizar a realidade de nosso tórrido torrão (apesar da visão privilegiada da “torre”);
3. Em nossa opinião, a queda da torre simboliza, principalmente, a derrota da linguagem ocidental regida pela hierarquia hipotática e pela contigüidade [2]. Derrota essa promovida pela força da “estrutura paramórfica” do **Catatau**, no qual reina Anarcos e sua não-hierarquia paratática. **Catatau**, portanto, é o reino das similaridades, da Analógica [3], onde a lógica aristotélico-cartesiana não serve para entender “batavina” (“Se o Brasil fosse holandês, ninguém mais entendia batavina.” [Leminski, 1989, p. 88]).

Voltando ao plano temporal relativo ao presente do escritor, acreditamos que o contexto histórico, ou seja, o Brasil da ditadura militar, está retratado com uma originalidade jamais alcançada por nenhum outro escritor brasileiro. Esta originalidade deve-se à forma “cômico-séria”, carnavalizada, com que Leminski aborda a questão do domínio militar. Diferentemente da maioria dos romances políticos que tiveram como tema o Brasil da ditadura, mas tratavam esse tema dogmaticamente, apresentando apenas uma visão politizada e ideologicamente sectária do fenômeno, o **Catatau**, através do riso destronador (provindo da força criativa das ruas), realiza, em nossa opinião, o

mesmo feito de Rabelais, ou seja, registra o que há de caduco, de vetusto na hierarquia vigente. Estas palavras de Bakhtin a respeito de Rabelais podem ilustrar bem nossa idéia sobre como a obra leminskiana retrata o período da repressão militar.

Todo *caráter determinado e acabado*, acessível à época, era em certa medida *cômico*, pois era, afinal, *limitado*. O riso era alegre, porque toda *determinação* limitada (e portanto todo acabamento) dava origem, ao morrer e decompor-se, a *novas possibilidades*. [Bakhtin, 1996, p. 400]

As “novas possibilidades” encontradas no **Catatau** vão das formais até as ideológicas (afinal, não há arte revolucionária sem forma revolucionária).

A “crítica mordaz” ao governo militar realizada pelo autor de **Caprichos & Relaxos** pode ser identificada facilmente. Segundo nossa opinião, o fato de os dois protagonistas serem militares (Descartes era um oficial no exército de Nassau e Artischewsky era um coronel mercenário a serviço da Companhia) já configura uma forma de “rebaixar” a classe governante do Brasil da época. Afinal, além de serem “amantes” (o homossexualismo é mais uma forma de degradar o caráter “sério” dos personagens), Cartésio ainda é mostrado como um tolo drogado (fuma maconha) e Artischewsky chega ao final do livro “bêbado como polaco que é” [Leminski, 1989, p. 206]. Na verdade, poderíamos dizer que esses personagens são caracterizados de modo a formar, como diria Bakhtin, um típico “par cômico” carnavalesco.

Podemos comentar também a oposição **guerra-festa** construída no **Catatau** como mais uma maneira de rebaixar a classe dominante representada pelos militares. A **guerra** corresponde ao mundo repressivo da ditadura, enquanto a **festa** representa o mundo alegre da utopia e da liberdade, o mundo do carnaval. Sobre a função da festa na cultura da Renascença, comenta Bakhtin:

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. [Bakhtin, 1996, p. 77]

Leminski derruba as barreiras com sua festa de arromba da linguagem e, como um Rei Momo (rei do excesso barroco, gordura textual), abre seu carnaval para possibilitar a criação de uma nova ordem, livre da repressão hierárquica.

Ceguei tarde na guerra, já era festa e eu com armas. [Leminski, 1989, p. 83]

Este “eu com armas” é Cartésio encarnando a oficialidade militar truculenta, sendo ridicularizada pelo humor da linguagem festiva leminskiana. (O armamento filosófico cartesiano, no **Catatau**, é bala de “festim”).

Na guerra — o necessário, na festa — o luxo nesse cenário. [Leminski, 1989, p. 49]

Aqui o carnaval (o luxo) junta-se com o barroco “desnecessário” da linguagem excessiva para destronar o “necessário” da linguagem oficial e dogmática. **Catatau** é um campo de batalha da linguagem. Na obra de Leminski, a mistura da língua das ruas (o provérbio, o grafite, o slogan, a publicidade etc.) com a língua “literária” cria uma assimetria subversiva: a língua “normativa” cede diante do poder de fogo revolucionário da linguagem catatauesca. Novamente, Bakhtin:

As línguas são concepções do mundo, não abstratas, mas concretas, sociais, atravessadas pelo sistema das apreciações, inseparáveis da prática corrente e da luta de classes. Por isso, *cada objeto, cada noção, cada ponto de vista, cada apreciação, cada entoação, encontra-se no ponto de intersecção das fronteiras das línguas-concepções do mundo*, é englobado numa luta ideológica encarniçada. Nessas condições excepcionais, torna-se impossível qualquer *dogmatismo lingüístico e verbal*, qualquer *ingenuidade verbal*. [Bakhtin, 1996, p. 415]

Enfim, Leminski, com o **Catatau**, dá sua “festa jubilosa da língua” (N. Perlongher) para mostrar que há algo de novo no *front* literário brasileiro.

Além da avacalhação com os protagonistas “milicos” (CART & ART) e do tema da **guerra-festa**, encontramos trechos explícitos de subversão excessiva ao regime de exceção. A Ditadura, no **Catatau**, é mostrada pelo que há nela de risível, de ridículo e, para tanto, Leminski usa de todo um arsenal tipicamente carnavalesco: paródias, degradações, trocadilhos, inversões, satirizações etc.

Vejamos alguns exemplos dentre os muitos encontrados.

Bombas relógio, emissas intra geneticam catenam a explodir a seu bel prazo produzindo mudas: traga o afilhado da Fortuna! E traga fazendo continência! [Leminski, 1989, p. 127]

Neste trecho, retrata-se o período militar e a violência da tortura e dos atentados a bomba. Porém, o horror da violência do regime é ridicularizado pelo efeito cômico sugerido pela cena de um torturado (“afilhado da Fortuna”) sendo trazido a um militar/policial e este exigindo que o torturado venha “fazendo continência”. Como afirma Bakhtin, “o riso supõe que o medo foi dominado” e que “jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” [Bakhtin, 1996, p. 78].

O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência. [Bakhtin, 1996, p. 150]

É esta “linguagem do riso” a arma leminskiana contra a repressão armada: FUN X GUN.

A utopia e a noção de “tempo alegre”, também características da concepção carnavalesca da realidade [4], aparece no **Catatau** como mais uma das formas de combate ao governo repressivo.

Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco. O cão do lado de cada palavreado isca os pêlos do pegador de arrepio, pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa. [Leminski, 1989, p. 128]

Enquanto o “tempo alegre” é explicitado no “Um dia” que inicia a primeira frase, sugerindo que a repressão “um dia” será apenas mais uma história (que saiu por uma porta) para se contar a nossos netos, o “pau de sebo onde ninguém quer subir” sugere o pau-de-arara, instrumento de tortura muito utilizado no período militar.

Algumas vezes, também, o destronamento dos ditadores é feito através de um simples trocadilho anagramático.

Recruta não retruca (...) [Leminski, 1989, p. 131]

Ao desertor, os desertos! [Leminski, 1989, p. 133]

Em outros momentos, Leminski desenvolve, através de uma linguagem intencionalmente redundante (porém altamente informativa), o horror dos torturantes inquéritos policiaiscos.

Inquérito, fagulha inquieta: ver. (...) Pelos poros, procurando um porão para passar, e pelo muito que lhe perguntam respondeu que sim afirmativamente dando a entender por sons e ademanes que tal ato praticara e por mais não dizer foi-lhe perguntado e quantas vezes e ele respondeu também por sons e ademanes que não sabia dizer ao certo quantas vezes tal ato praticara e assim o entendemos todos que não sabia quantas vezes tal ato praticara e sabia que tal ato praticara pois com palavras e ademanes respondera que sim e afirmativamente e disse sim e não negou negativamente mas declarou ter tal ato praticado e não sabia quantas vezes e respondeu sim positivamente e assim o entendemos todos pelo muito claro de seus sons e ademanes. [Leminski, 1989, p. 133]

O “aporismo” (referência a Drummond?) do interrogado (“procurando um porão” – porão = poro grande), que procura escapar do torturante interrogatório, afirmando qualquer coisa que lhe mandarem, é construído através de uma narrativa que gira em torno de si mesma, altamente redundante em seu léxico e sintaxe, que mimetiza o tautológico discurso do torturado na sua quase loucura.

As sessões de tortura são tratadas outra vez com humor rabelaisiano no trecho abaixo.

Maltratado que nem cavalo de exu, apanha mais que cachorro de bugre, mais bem apanhado que arara caída do pau! [Leminski, 1989, p. 134]

O pau-de-arara agora é identificado mais explicitamente (“arara caída do pau!”). Já o humor é conseguido através da criação de imagens absurdas contendo animais sendo maltratados (“cavalo de exu”, “cachorro de bugre” e “arara”), numa linguagem que soa o falar do povo em dia de feira ou em pleno carnaval. A tortura, máquina repressiva, é desmontada pelo humor, pela eterna inventividade provinda do povo e de seu riso poderosamente subversivo.

O “tema” da tortura surge mais uma vez, no excerto seguinte, construído através de uma linguagem franca, próxima da linguagem oral, desobediente das convenções e etiquetas verbais, além de carregada de humor:

Me enfiam um trabuco goelas abaixo, confesso tudo e ainda reclamam do sotaque! [Leminski, 1989, p. 156]

Novamente, no trecho a seguir, a violência da ditadura é tratada de forma cômica.

Uma das especialidades da nossa cozinha local é a mais deslavada ausência de tempero: pau, e pau lhe damos, quebrou, pagou! [Leminski, 1989, p. 184]

Nossa “cozinha local”, com seu destempero do tipo “bateu, levou”, é revelada em toda a sua truculência no trecho acima, no qual a linguagem, próxima do registro oral e cheia de vocábulos gírios, remete-nos ao falar das ruas, onde Leminski (polaco com um pé na cozinha) foi buscar os ingredientes para o seu macarrônico **Catatau**. (A imagem dessa “cozinha” catatauesca lembra-nos os comentários de Bakhtin sobre as imagens rabelaisianas das batalhas, as quais, graças ao espírito carnavalesco da narrativa, transformam-se em “alegre festim” [5]).

Para finalizar com nossos exemplos sobre a presença do tema da Ditadura no **Catatau**, citamos um último e exemplar excerto, no qual a denúncia dos assassinatos de milhares de brasileiros durante o governo militar é realizada de forma extremamente inovadora e, principalmente, com uma dicção puramente carnavalesca.

Fiquei muito sentido! Todo um quarteirão de mortos! [Leminski, 1989, p. 169]

O “sentido” ambíguo, sugerindo o “Sentido!” militar e também o sentimento, a dor, do eu que narra, é uma clara forma de “degradação paródica” (Bakhtin) dos militares. Por sua vez, o “quarteirão de mortos” leva-nos, através de uma associação de formas, a ler no **quarteirão** o **quartel** militar, lugar que, no governo de exceção, servia de campo de extermínio de “subversivos”.

Finalmente, agora que já procuramos demonstrar a proximidade do **Catatau** com a tradição da literatura carnavalizada, e a função da carnavalesca para o destronamento das classes dominantes (militares e holandeses) e da linguagem dominante (ocidental, “séria”, hipotática), cabe-nos perguntar por que essa obra leminskiana ainda é tão mal aceita nos meios literários oficiais e, principalmente, por que os estudiosos do chamado “romance político” brasileiro deixam essa obra à margem, quando ela, mais do que qualquer outra, mostra-se como a mais subversiva prosa que já teve como tema a ditadura militar iniciada em 1964? Provavelmente, a resposta à última pergunta seja: no **Catatau**, os temas (e o tema da “Ditadura”, no **Catatau**, é apenas um entre muitos) são escamoteados por grossas camadas de linguagem inventiva, o que acaba exigindo um esforço de escafandrista ou de mineiro para que sejam alcançados os tesouros ocultos, as preciosas pérolas irregulares lapidadas pelo gênio leminskiano.

Contra a preguiça e a mesmice das academias brasileiras (acumulam-se teses sobre Machado e Rosa nas empoeiradas estantes universitárias), citamos Eco:

Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, acostumando-se à contínua ruptura dos modelos e dos esquemas — escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas e a necessidade de seu revezamento, não somente de obra para obra, mas dentro de uma mesma obra — não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e nesse caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia. [Eco, 1968, p. 148]

Logo, contra a alienação e a narcose (vide McLuhan) produzidas pelos mass media e pelos padrões (globais?) de gosto instituídos pelas academias jurássicas brasileiras, e também contra qualquer forma de opressão (seja política ou de linguagem), **Catatau** foi e continua sendo um “instrumento pedagógico com funções libertadoras”, subversor da paralisia cerebral reinante nestes tempos de *pensamento único* em nossos tristes (en)trópicos.

NOTAS

1 – “O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*”. [Bakhtin, 1981, p. 105]

2 – “O chamado 'logocentrismo' seria uma outra denominação para a associação por contigüidade. Quando a palavra é tomada como código central, nós somos levados a crer que todos os signos só adquirem 'sentido' quando traduzidos em 'palavrês', em código verbal. A mente racional, conseqüentemente, é aquela que opera por contigüidade. Quando tratam de analogia, as mentes chamadas 'científicas' tornam-se muito cautelosas: a analogia é um caminho perigoso para ser perseguido, é quase... não-científico”. [Pignatari, 1979, 106]

3- “Foi Paul Valéry, parece-me, quem pela primeira vez chamou a atenção para a necessidade de uma ANALÓGICA — não apenas uma analogia”. [Pignatari, 1979, 108]

4 – “Com todas as suas imagens, cenas, obscenidades, imprecisões afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de relatividade do poder existente e da verdade dominante”. [Bakhtin, 1996, p. 223]

5 – Sobre as imagens da cozinha e do banquete em Rabelais, ver Bakhtin, 1996, cap. 3, p. 171

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Bakhtin. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981

BAKHTIN, Mikhail Bakhtin. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília, 1996

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Porto Alegre, Sulina, 1989

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura. Icônico e Verbal. Oriente e Ocidente**. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979

CATATAU: VEREDAS

Mas tudo isso (que é muito exato do ponto de vista documental; me especializei em Brasil Holandês para escrever o **Catatau**) é apenas o contexto para uma aventura textual, que parte de James Joyce e da macarrônica, donde Joyce partiu, de Rosa, de Haroldo de Campos, da poesia concreta e da oralidade humorística do “Mad” e do “Pasquim”. [1] (sublinhado nosso)

Esse testemunho de Leminski acerca da influência da prosa rosiana em sua melhor obra (segundo a maioria de seus críticos) e a leitura de “Um Lance de 'Dês' do Grande Sertão” (no qual Augusto de Campos estabelece “nexos de relação estética” entre Joyce e Rosa) abriram-nos a perspectiva de um estudo comparativo entre a obra máxima rosiana — **Grande Sertão: Veredas** — e a “aventura textual” leminskiana do **Catatau**.

Iniciamos apontando um dos aspectos claramente divergentes entre as duas obras: o enredo. Enquanto no **Grande Sertão** acompanhamos as peripécias do jagunço Riobaldo através do sertão, no **Catatau** as peripécias ocorrem apenas no nível da linguagem. Segundo Leminski:

O **Catatau** não tem enredo. Tem apenas um contexto. [2]

No plano da linguagem e do pensamento, acontece quase tudo. [3]

Leminski leva o fenômeno da rarefação do enredo (tão característico da prosa de vanguarda do nosso século [4]) a uma radicalidade extrema. No **Catatau**, acontecem somente duas coisas: A) Cartésio espera Artischevski (durante quase todo o texto); B) Artischevski chega (apenas nas últimas linhas da obra). Em contraponto com a pobreza fabular, a linguagem é extremamente informativa, sendo a intrincada textura intertextual catatauesca o ingresso para um verdadeiro labirinto sógnico, onde perder-se é o grande prazer (Omar Calabrese chama isso de “prazer da obnubilação” [5]).

Afora essa diferença, **Catatau** e **Grande Sertão: Veredas** apresentam vários pontos de contato. Uns mais claros; outros, nem tanto.

Um dos pontos de contato de mais simples observação é o caráter barroco da prosa verificável em ambas as obras.

Em **Metalinguagem e Outras Metas**, Haroldo de Campos, em seu texto “Uma Leminskiada Barrocodélica”, designa o **Catatau** leminskiano de

barrocodélico, pois de um cometimento neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavras, é que se trata. [6]

O barroco leminskiano também foi observado por Néstor Perlongher, em seu **Caribe Transplatino**:

No próprio Brasil, a evolução de Haroldo de Campos em **Galáxias** se orienta no sentido de um crescente barroquismo, onde caberia situar também o experimentalismo de Paulo Leminski em **Catatau**. [7]

O barroco, ou como diz Perlongher, “o êxtase na festa jubilosa da língua”, evidencia-se tanto no **Catatau** como no **Grande Sertão: Veredas**. Sobre este último, Severo Sarduy cita-o em seu **Escrito sobre um corpo** como uma obra em que a proliferação e a substituição (mecanismos de artificialização do barroco, segundo Sarduy) são verificadas como procedimentos de organização da estrutura narrativa [8].

Outro procedimento estético empregado por Rosa que nos permite relacionar sua obra com a tradição barroca ocidental é o manejo particular da sintaxe. Quanto a esta, Rosa destrói a construção sintática “normal” das frases e cria uma “sintaxe telegráfica”, “sintaxe rítmica, pontuada, pontilhada de pausas” [9]. A ordem, a ordenação hipotática da prosa é, pois, subvertida pelo engenho genial do “fabulista/fabuloso” Guimarães Rosa. E essa des-ordem é também uma das principais características das criações barrocas, como nos mostra Calabrese [10].

A “proliferação das formas em enormidades de palavras” de que fala Haroldo de Campos sobre o **Catatau**, podemos exemplificar à maravilha com os seguintes trechos:

A mucosa das ventosas dos tentáculos das medusas contrai os testículos dos machos das hipotenusas, pip! O escaleno esqueleto esdruxula e cai na pedra de amolar, perdendo despertivamente o polegar. [p. 102]

O viático longitudinal passa pelas plititudes de um breviário, cotoveladas, testadas, patadas, pegadas, pernadas, culminando em um nada, pancada dada com o não! [p. 114]

Estou num prego, de pura preguiça, cruxfo! [p. 135]

Verificamos, pois, que a “lepra criadora” lezamesca tem no **Catatau** e no **Grande Sertão** dois legítimos representantes. Contudo, o barroquismo nessas obras seria apenas a característica de mais simples visibilidade. Acreditamos, porém, haver outras semelhanças entre elas, as quais, a partir de agora, comentaremos.

Começamos com a aproximação entre os protagonistas Cartésio e Riobaldo.

Cartésio “é” o filósofo Descartes, autor das **Meditações**. Riobaldo é o “professor” de Zé Bebelo [11]. Ambos os protagonistas são sábios; cada um à sua maneira. Sábios, que também cada um à sua maneira, sentem-se deslocados em seus “habitats”: Cartésio na selva recifense, cercado de “animais anormais”; Riobaldo, no sertão, cercado de jagunços [12].

Encontramos, tanto no **Catatau** quanto no **Grande Sertão: Veredas**, vários trechos que justificam essa afirmação da não-adaptação de ambas as personagens.

No **Catatau**, temos:

Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? [p. 18]

Ali canta a máquina-pássaro, ali pasta a máquina-anta: ali caga a máquina-bicho. Não sou máquina, não sou bicho, sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. [p. 27]

Para que fui pensar nisso? Logo essa arquitetura que não se justifica! [p. 35]

No **Grande Sertão: Veredas**:

E eu era igual àqueles homens? Era. [p. 133]

De que bando eu sou? - comigo pensei. Vi que de nenhum. [p. 205]

Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. [p. 271]

E eu era diferente de todos? Era. [p. 430]

Os excertos selecionados confirmam a relação de estranheza entre ambas as personagens e o meio em que vivem. Para ilustrar esta nossa proposta, citamos Bakhtin em trecho do seu **Problemas da Poética de Dostoiévski**, em que o teórico comenta sobre uma das particularidades da “sátira menipéia”:

O homem de idéia — um sábio — se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade. [13]

Riobaldo e Cartésio, de certa forma, chocam-se com essa “expressão máxima do mal universal”. Riobaldo depara-se com a crueldade animalesca dos jagunços. Cartésio luta — com suas “idéias fora do lugar” — contra o “irracionalismo” tropical (“desleixo no eixo da terra” [p. 13]).

Abordaremos agora as relações entre os pares protagonistas de ambas as obras: Cartésio e Artyczewski, no **Catatau**; Riobaldo e Diadorim (aliás, Reinaldo), no **Grande Sertão: Veredas**.

À semelhança do par Cartésio/Artyczewski, o par Riobaldo/Reinaldo tem uma relação amorosa entre si, além de uma “relação anagramática”.

Cartésio e Artyczewski são unidos verbalmente (ou melhor, iconicamente) por uma invenção leminskiana. Citando Antonio Risério:

Mas mais claro é quando o amor homossexual é apresentado na materialidade do texto, em cópula de palavras:

“Renatus Cartesius, ah, Articzewski, Cartesiewski, esperado e coberto” [14].

A relação anagramática (falando catatauescamente: **anaLgramática**) verifica-se aí: cARTésio <—> ARTiczewski. (Observar também a **ARTe** paramórfica escamoteada nos nomes).

O mesmo podemos afirmar a respeito dos protagonistas da obra de Rosa:

“Riobaldo... Reinaldo...” — de repente ele deixou isto em dizer: — “Dão par, os nomes de nós dois...” [p. 112]

Aqui a proximidade fônica e visual (icônica, portanto) é ainda maior: RIObALDO <—> ReInALDO. Tanto no **Catatau** quanto no **Grande Sertão** há, portanto, uma relação isomórfica entre os nomes das personagens e suas funções na trama.

Enfim, essas personagens, além de ícones da literatura brasileira (nos meios oficiais, principalmente as rosianas), são também seres icônicos. Seres de linguagem. Poesia fazendo Estória(s).

Outra semelhança entre as obras é o tema do homossexualismo. Na obra leminskiana, o homossexualismo é, por assim dizer, explícito. Lemos:

Abrir meu coração a Artyczewski. [p. 14]

Uma arara habilita-se a todos os escândalos sem ser Artiszewski. [p. 17]

Sepultarem-nos nome e coração — um corpo, e me vem súbito a fome de vorar Artyczewski. [p. 38]

Se seus olhos fossem meus, olhar por eles, convém a ver: O MUNDO DE AXTYXXX, altriverso... [p. 71]

Quem te come, saberá; quem te vestiu, te viu nua? Abro mão de um homem. [p. 81]

Fosse imã e tu vontade férrea, meus pensamentos te trouxessem até a mim! [p. 122]

Mande que eu pense numa parte muito tua, mesmo íntima, e terei muito menos prazer em estuprá-la! [p. 122]

Esses e vários outros exemplos atestam a relação homossexual (ou pelo menos sugerida pelo narrador) existente entre Cartésio e Artyczewski.

Por sua vez, na obra rosiana, não há, na verdade, uma relação homossexual, visto que Reinaldo revela-se uma mulher ao final do romance. Contudo, enquanto o sexo de Diadorim não é revelado a Riobaldo, este nos narra seu drama provocado pela paixão proibida:

Então, o senhor me responde: o amor assim pode vir do demo? [p. 108]

Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava. [p. 151]

Ao tanto com o esforço meu, em esquecer Diadorim, digo que me dava entrante uma tristeza no geral, um prazo de cansado. [p. 177]

—“Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? [p. 221]

Conclui-se, então, que o tema do homossexualismo é, realmente, outro aspecto em comum entre os dois romances. Podemos afirmar, também, que este tema possui finalidades diversas nas obras em questão. No **Grande Sertão**, o homossexualismo serve para provocar o conflito interior de Riobaldo e levá-lo ao enfrentamento do "demo" — já que é por causa de Diadorim/Reinaldo que ele segue sua vida de jagunço. No **Catatau**, esse tema funciona como mais uma forma de “rebaixar” o protagonista (um duplo paródico de Descartes, o filósofo das idéias claras e da certeza absoluta), destruindo a sua “integridade épica e trágica” [15], fazendo com que ele perca a sua “perfeição e a sua univalência” [16].

Um último ponto de contato que podemos levantar entre **Catatau** e **Grande Sertão** é a função dos personagens Artiscweski e Diadorim para a “formação espiritual” dos protagonistas Cartésio e Riobaldo.

Acreditamos que os ensinamentos recebidos por Riobaldo de Diadorim podem ser resumidos na seguinte passagem:

De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins — que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... [p. 458] (sublinhados nossos)

A história de Riobaldo é uma luta contra o medo e uma busca da felicidade através do amor. E da fé, posto que a fé e o amor estão plenamente unidos na alma de Riobaldo através da pessoa e do nome (de um dos nomes: Fé) de Diadorim.

— Tu não acha que todo mundo é doido? Que um só deixa de doido ser é em horas de sentir a completa coragem ou o amor? Ou em horas em que consegue rezar? [p. 445] (sublinhados nossos)

A primeira lição de coragem, Riobaldo recebe de Diadorim no episódio da canoa, quando ambos eram ainda crianças.

Riobaldo não sabia nadar e tivera medo (“Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! [p. 83]). Ao perceber o medo de Riobaldo, o “menino” Diadorim diz:

— Carece de ter coragem...[p. 83]

O “menino mocinho” Diadorim também não sabia nadar, porém não receara o rio. (RIObaldo, curiosamente, teme o RIO. RIObaldo, desde moço, mostra-se à procura do VAU do RIO, do “RIO VAU-DO” [17]). Esta seria a primeira das muitas lições de coragem que o “professor” Riobaldo receberia de Diadorim.

As lições que o amor de Diadorim dá a Riobaldo podem ser observadas em muitos momentos,

como:

Aqui digo: que se teme por amor, mas que, por amor, também, é que a coragem se faz. [p. 345]

Diadorim não ia mentir. O amor só mente para dizer maior verdade. [p. 368]

Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade... [p. 418]

Porém, parece-nos que a coisa da maior importância oferecida por Diadorim a Riobaldo foi a possibilidade de ir ao encontro do “demonio”/medo — e destruí-lo.

Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda parte? [p. 409]

O demônio era o Hermógenes (“filho do comércio, da troca, do pacto” [18]). E, com a morte de Hermógenes pelas mãos de Diadorim, Riobaldo encontra a paz, podendo chegar à conclusão final de que “o diabo não há” e que “existe é homem humano. Travessia”.

Por seu turno, a contribuição de Artischewski para a “formação espiritual” de Cartésio é, na verdade, a contribuição que Leminski oferece a seus leitores: ART não explica nada, não pode explicar nada (a embriaguez de ART é a nossa embriaguez ao saborearmos o catatau leminskiano). Então, Cartésio e nós, leitores, ficamos desorientados, no meio de tão densa floresta de signos novos.

Como declara o próprio Leminski:

O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artiscewski). Espera redundância. [19]

Essa espera redundante em frustração, pois ART chega “bêbado como polaco que é”. Portanto, ART representa a confirmação do “fracasso da lógica cartesiana branca no calor” (Leminski), fracasso esse alegorizado na obra pela derrota dos “patrões” de ART (lembremos que ART era um mercenário a serviço da “Companhia”), os holandeses (“Se, passe a hipótese, não houvesse mau gosto, que seria da queda de Francantartinobra, o que é, é o que seguiremos a ver?” [p. 46]).

Mais que isso. ART simboliza a inutilidade do pensamento “analítico-discursivo” para a compreensão de uma obra cuja lógica é puramente “sintético-ideográfica” (Apollinaire). Então, quando Cartésio pergunta “quem me compreenderá?” (última frase da obra) e não recebe resposta alguma, somente o silêncio do branco da página, a não-explicação de ART representa a ironia final do livro, o que nos remete, novamente, às palavras de Leminski:

Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se. [20]

Viremo-nos.

Romances:

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Porto Alegre, Sulina, 1989

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968

Notas:

1 - LEMINSKI, Paulo. **Uma Carta Uma Brasa Através**. São Paulo, Iluminuras, 1992, p. 174

2 - idem, p. 173

3 - idem

4 - PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura. Icônico e verbal. Oriente e ocidente**. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979, p. 107

“Em 1968 ministrei um seminário na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (São Paulo, Brasil), destinado à análise do fenômeno da *rarefação do enredo* na prosa moderna de ficção. As duas conclusões mais importantes foram as seguintes:

1. a narrativa depende do número e da hierarquização dos caracteres (estrutura hipotática); implica um desenvolvimento linear discursivo;

2. a redução do número de caracteres causa, ao mesmo tempo, um 'empobrecimento' da narrativa (*rarefação do enredo*) e a simultaneidade de ações (“Ulisses”, de Joyce, o tão comentado novo-romance francês, e “L'année Dernière à Marienbad”, de Alain Resnais, podem ser aqui lembrados como exemplos e ilustrações).”

5 - CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1987, p. 155

“Por outras palavras, o que mais do que qualquer outra coisa preside ao nó e ao labirinto moderno é o claro prazer do perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave de solução do enigma”.

6 - CAMPOS, Haroldo de. “Uma Leminskiada Barrocodélica”, em **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992, p. 214

7 - PERLONGHER, Néstor. “Caribe Transplatino”, em **Caribe Transplatino. Poesia neobarroca e rioplatense**. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 25

8 - SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, p. 64

“c) Na exuberância barroca de *Grande Sertão: Veredas*, são detectáveis, como suportes do discurso, os dois procedimentos antes mencionados [substituição e proliferação], mas fundidos numa só operação retórica: o significante “Diabo” exclui do texto toda denominação direta — substituição —; a cadeia onomástica que o designa ao longo do romance — proliferação — permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o distingue vai enriquecendo nossa percepção do mesmo, à medida que o adivinhamos. Chamá-lo de outro modo já é intensificar sua panóplia satânica, ampliar o registro de seu poder”.

9 - CAMPOS, Augusto de. “Um Lance de 'Dês' do Grande Sertão”, em **Poesia, Antipoesia, Antropofagia**. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978, p. 12

10 - CALABRESE, *op. cit.*, cap. VI

11 - MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. São Paulo, Martins Fontes, 1991, cap. 3

12 - idem, p. 35

“...Rio e baldo (frustrado), marcando as tantas mudanças de curso de um personagem que não se fixa num só caminho e que, em seu permanente fluir, toma o rio por modelo. Como o rio, Riobaldo corre incessantemente. E, como o rio Urucua, ele nunca chega ao mar, frustrado em sua vida de jagunço...”

13 - BAKHTIN, Mikhail Bakhtin. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 99

14 - RISÉRIO, José Antônio. “Catatau: Cartesanato”, em **Catatau**. Porto Alegre, Editora Sulina, 1989, p. 220

15 - BAKHTIN, *op. cit.*, p. 100

16 - idem

17 - MACHADO, *op. cit.*, p. 36

18 - idem, p. 45

19 - LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Porto Alegre, Sulina, 1989, p. 210

20 - idem, p. 07

“DE NORMAS, VOCÊS SABEM, O INFERNO ESTÁ CHEIO.”

AS NORMAS É QUE SÃO ELAS

“Se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte do antigo.”

Mikhail Bakhtin – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*

Para quem ainda não leu, *Agora é que são elas* é a história de um rapaz que, como ele mesmo insiste em dizer, busca a sabedoria. Ele é psicoanalizado pelo doutor Propp, que é, ao mesmo tempo, um personagem do romance e também Vladimir I. Propp, o grande pesquisador russo, autor do famoso *Morfologia do Conto Maravilhoso*. O herói-narrador (que não é nomeado durante todo o romance **1**) envolve-se amorosamente com a filha de Propp, Norma. No romance, há ainda mais duas Normas: uma, a mulher por quem o herói se apaixona numa festa (que é, na verdade, uma fantasia, uma criação do herói durante seu processo de análise) e a outra, uma criança, a Norminha, que também está na festa e que afirma conversar com ET's.

O romance é narrado em flashbacks, sendo carregado de palavras chulas, muita sacanagem, paródias de livro de ficção científica e clichês à mancha.

Seriam esses os motivos que fizeram de *Agora é que são elas*, nas palavras de Boris Schnaiderman, um “romance enfeitado”?

Isso não importa.

O que importa aqui é apontar algumas características do romance que fazem dele, em nossa opinião, uma das leituras mais intrigantes e mais prazerosas da literatura brasileira das últimas décadas.

“TEMAS” RECORRENTES

Citemos Octavio Paz:

Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardeal. O metro e seus acentos, a rima, os epítetos em Homero e outros poetas, as frases e incidentes que se repetem como motivos e temas musicais são como signos ou marcas que enfatizam a continuidade. No outro extremo estão as rupturas, as mudanças, as invenções e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa. O que chamamos de desenvolvimento nada mais é do que a aliança entre surpresa e recorrência, **invenção e repetição**, ruptura e continuidade. (negrito nosso) (Paz, 2001, p. 13)

Agora é que são elas é construído como um poema, sendo feito de “invenção e repetição”. Leminski transforma redundância (“repetição”) em informação nova (“invenção”), utilizando, de forma inusitada, elementos que já fazem parte do repertório dos leitores, porém fazendo com que esses elementos sejam percebidos como corpos estranhos, como “seres gasosos dos pantanais de Canópus”.

As repetições 2 ficam por conta das frases feitas, dos lugares-comuns, e, principalmente, dos “temas recorrentes”. Chamamos de “temas recorrentes”, aqueles assuntos ou expressões que constantemente reaparecem no romance em tela, dentre os quais podemos destacar o tema “sabedoria” (a busca da sabedoria é uma idéia-fixa na mente do protagonista, como pode ser exemplificada a seguir: “Ah, por quês?, como atingir a sabedoria sem vocês, porquês, por quês, diabólica máquina das causas e efeitos.” p. 14), o tema “cheiro de queimado” (como na p. 62: “E senti de novo aquele cheiro de queimado, enquanto socorriam Norma que, durante um agudo mais lancinante, teve um desfalecimento, e foi caindo, caindo lentamente nos braços de vários circunstantes, que acudiram solícitos.”), o tema “Morfologia-Propp” (que trataremos mais adiante), o tema “seres interplanetários” (muito interessante é este trecho, narrado pelo herói: “Como *isso* foi possível, só o gênio do professor explica, e o gênio é inexplicável, como nós todos, seres gasosos dos pântanos de Canópus, sabemos.” p. 28), o tema “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar” (também analisado mais detidamente logo a seguir), entre outros.

Um dos principais “temas recorrentes” trata-se do “Morfologia-Propp”: as teorias do pensador russo Vladimir Propp são parodiadas ao longo de todo *Agora é que são elas*. O famoso livro de Propp, *Morfologia do Conto Maravilhoso*, é citado em vários trechos do romance, tendo este, inclusive, 31 capítulos, que é o número de funções dos personagens definidas por Propp na sua obra-prima. Uma das referências ao trabalho proppiano feita de maneira mais criativa e surpreendente ocorre na pág. 13:

Segundo ele, nas histórias de magia e de mistério, o narrador está sempre *ausente*, nunca participando da festa, quero dizer, das ações.

Se o narrador não poderia estar presente e está, então nosso herói-narrador viola as “normas” proppianas e acaba, por conseguinte, satirizando as teorias do pensador russo.

Também de um humor inteligentíssimo é o seguinte trecho encontrado na p. 27:

Propp escrevia seco, mas muito bem. Seu principal romance, porém, que merda!, ainda não saiu à luz. Esse escafandrista das profundezas humanas, discípulo direto de Freud, que discutiu, como ele invoca, com Reich,

Férenczi e Jung, ele deixou uma história que, se ainda houver um resquício de luz e amor na humanidade, um dia, vai ser publicada.

É a 'Morfologia do Conto Maravilhoso', admito, um nome um pouco abstrato para uma obra de ficção.

Aqui, Leminski inverte tudo. Propp e sua obra são transformados em “obra de ficção”, um verdadeiro exercício carnavalesco de inversão lógica.

Outro dos “temas recorrentes” mais importantes para a estrutura do romance é uma frase **3**, dita pelo herói-narrador, que aparece na obra de maneiras variadas, cuja primeira ocorrência dá-se na página 14:

Cheguei devagar o telefone no ouvido e do outro lado ouvi... merda!, **tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar.** (negrito nosso)

Essa frase aparece também em várias outras páginas, com algumas variações:

Um dia, num encontro mais violento, no fim do terceiro round, Propp exigiu que eu lhe contasse uma coisa que *eu não digo nem pra mim mesmo*. p. 40

Mal sabia ele que... bem, mas tem uma coisa sobre a qual eu nem quero pensar. p. 98

Mas tem uma coisa sobre a qual eu não quero. De jeito nenhum. p. 119

Coisa sobre a qual eu não quero falar, não me obrigue a lhe dizer umas verdades. p. 134

Como é que pode alguém, bem, vocês sabem, tem uma coisa sobre a qual de uma vez por todas, eu *não quero* falar. p. 146

Acontece que tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar, e fiquei com medo que Propp percebesse que estava evitando a história que diria *mais do que convém que uma história diga*. p. 152

Principalmente um, que, bem, tem uma coisa sobre a qual, *nem com dois mil conhaques*. p. 160

Acreditamos que esse “tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar” seja uma espécie de resistência à análise psicanalítica, ou seja, o herói-narrador (de forma cômica) tenta resistir a Propp, seu analista, ocultando uma informação muito grave e importante (qual seria?). Vejamos o seguinte excerto:

Propp insistiu. Eu perseverei. Ele reiterou. Eu recalcitei. Ele fez questão, eu também, e, no calor da luta, comecei a sentir vertigens, calafrios, enjoos, câimbras e ânsias de vômito. p. 40

Essa resistência ao Propp-analista também é uma resistência ao poder falocrático do Pai-Propp:

- Quero sim. E quero dizer o que eu bem quiser. Quem é o pai aqui? Eu sou o pai, eu sou o senhor, o mestre, o que dá presentes, o rei que derrota e a mãe que derrama leite na tua boca, o sacerdote que te joga na frente da verdade. p. 89

Aqui, Propp dá uma “lição” ao herói/filho, mostrando pra ele quem é que tinha o direito à última palavra.

O que nos parece estranhamente curioso nisso tudo é que nosso herói afirma buscar a sabedoria, mas resiste aos ensinamentos do mestre-sábio, preferindo, ao que parece, encontrar seu próprio caminho, nem que esse caminho o leve ao “inferno”, como se pode observar nos momentos finais da obra.

INFERNO

Como o herói-narrador afirma logo no início do romance:

Então, eu soube. Ela se chamava Norma.

De normas, vocês sabem, o inferno está cheio. p. 12

A palavra “inferno” aparece apenas em três páginas do romance. Na citação acima, e em dois momentos muito importantes do livro.

E segui a multidão que descia, descendo escadas e mais escadas, os cochichos ecoando pelos corredores, escadas abaixo, mais abaixo, parecia que todos queriam chegar no pólo sul, atravessar todo o gelo, todo o frio, e desciam mais, e mais, e mais, como se depois do frio quisessem chegar até o inferno, aquele inferno medieval que ficava no fundo da terra, no fundo das coisas, no fundo das profundas de tudo, e onde mais ficaria? p. 67

O trecho acima narra a descida dos convivas até onde seria o sacrifício de Norma, a dona da casa e da festa.

Eu não quero a vida eterna, professor. EU QUERO O INFERNO. p. 163

Esta frase corresponde às linhas finais do romance, quando o herói descobre que Propp havia acabado de se matar e ele, o herói, pega a arma, deixa nela as suas impressões digitais e logo depois liga para a polícia, incriminando-se.

O que essas três passagens do romance podem nos dizer?

Se o inferno está cheio de normas (normas = leis; normas = mulheres), e foi no inferno onde Norma morreu, o herói, que tanto persegue a sabedoria (sabedoria = normas/leis da vida/maturidade) e que ama as mulheres/Normas, só poderia mesmo desejar o inferno. É lá que o embate PRINCÍPIO DE PRAZER X PRINCÍPIO DE REALIDADE se consuma. Nosso herói, como pós-adolescente que é 4, está ainda dividido entre a entrega ao prazer e a repressão deste prazer.

Entretanto, acreditamos que, no inferno, nosso herói não buscava a sabedoria, e, sim, algo diferente, algo que, perto do final do livro, ele já parecia suspeitar. Observemos esta passagem:

Tudo estava demorando. Pedi mais um conhaque, peguei a mão de Norma, e fiquei olhando pra ela pensando se não era melhor pedir uma felicidade em vez da sabedoria. Dizem que, nesses casos, os garçons atendem mais depressa.
p. 156

Logo depois de dizer isso, o herói-narrador descobre que Norma fugira com Bernardo (seu antigo namorado), abandonando-o. Portanto, a decisão dele de ir ao inferno não seria uma espécie de tentativa de recuperação da “felicidade perdida”, também chamada de Norma?

Por fim, o herói de *Agora é que são elas* parece não ter alcançado a sabedoria tão desejada, porém nós, leitores, com a fruição do romance leminskiano, alcançamos, sim, a felicidade, felicidade esta apenas proporcionada pelas grandes obras do engenho humano.

NOTAS:

1 É muito interessante o fato de o herói não ter um nome. Vejamos este trecho do romance, puro exercício metalingüístico, em que o próprio herói reclama do fato de ele não ser nomeado.

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

atenciosamente,
menos eu.

Ainda sobre o nome do personagem, é curioso como na passagem citada a seguir o herói é chamado por Norma Propp de Bernardo, seu ex-namorado, e que, no final da obra, engravida Norma e foge com ela.

Não, Bernardo, um teu antepassado, ela ironizou. (p. 133)

Por que é que você me chamou de Bernardo?, perguntei, sério. (p. 133)

Por que Norma o chamaria de Bernardo?

Na página 157, lemos a carta que Norma deixara ao pai, explicando o porquê de ter fugido com Bernardo:

Querido papa, situação insustentável.
Parto hoje com Bernardo. Função E,
Desmascaramento do falso herói.
Não comunico nosso destino por razões óbvias.
Notícias assim que nosso nenê nascer
nada pessoal,

Norma

Segundo Propp, dá-se o desmascaramento do falso herói, por exemplo, quando ele fracassa em realizar uma determinada tarefa (ex.: matar o dragão). Nesse caso, pensamos que o falso herói é, na verdade, nosso herói-narrador que não conseguira realizar a tarefa de conquistar a princesa, ou melhor, conquistar Norma Propp. Apesar de os dois namorarem, eles nunca chegaram (por que Norma

nunca permitira) a fazer sexo com penetração, limitando-se ao sexo oral.

Nosso herói, ironicamente, acaba sendo um “falso herói”, assim como Propp é um falso Propp, a festa é uma falsa festa, os ET's são falsos ET's e como *Agora é que são elas* é um falso romance, ou, como diria Leminski, “um romance sobre a minha impossibilidade de escrever um romance” (Leminski, 1992, p. 163).

2 No romance, encontramos, inclusive, a repetição de trechos quase que idênticos. Vide págs. 10 (cap. 1, nº 3) e 48 (cap. 10, nº 7).

3 - Bem, tem o caso dos nunaks. Mas é que tem uma coisa sobre a qual *eu* não quero falar.

Essa frase é dita ao herói por Norminha, a menina que falava com os ET's. Na verdade, Norminha e a própria festa são invenções, fantasias produzidas pelo herói e, portanto, a frase é dita por ele. Outra semelhança entre a Norminha e o herói é o fato de ambos serem expertos em astronomia.

Mas por que nosso herói se identificaria justamente com uma criança?

Isso só Freud explica, ou melhor, só Propp.

4 A despeito de a idade do herói não ser precisada, logo na primeira frase do romance, lê-se: “Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria.” Além disso, outras informações ao longo do romance, levam-nos à conclusão que se trata de um jovem de menos de 25 anos.

Referências Bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail Bakhtin. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Hucitec, São Paulo-Brasília, 1996.

LEMINSKI, Paulo. **Agora é que são elas**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1999.

LEMINSKI, Paulo. **Uma Carta Uma Brasa Através**. São Paulo, Iluminuras, 1992.

PAZ, Octavio. **A Outra voz**. Editora Siciliano, São Paulo, 2001.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984.