

WILLIAM CROSUÉ DE OLIVEIRA TECA

A carnavalização de Descartes no Catatau de Paulo Leminski

Dissertação para a obtenção do grau de mestre na linha de pesquisa de Poéticas e Sistemas Culturais, da Área de Estudos Literários do Curso de Pós-graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Professor Doutor Paulo Venturelli.

Curitiba

2005

para buzubuzu com todo amor

RAZÃO DE SER

Escrevo. E pronto.
Escrevo porque preciso,
preciso porque estou tonto.
Ninguém tem nada com isso.
Escrevo porque amanhece,
e as estrelas lá no céu
lembram letras no papel,
quando o poema me anoitece.
A aranha tece teias.
O peixe beija e morde o que vê.
Eu escrevo apenas.
Tem que ter por quê?

Paulo Leminski

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	02
AGRADECIMENTOS	06
RESUMO/ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1: Ministrando clareiras	15
Representação e arte	15
Arte e linguagem	20
Crítica e literatura	24
Diálogos possíveis	28
<i>Paródia e Carnavalização</i>	30
Época, busca de novos rumos	37
CAPÍTULO 2: A besta dos pinheirais	41
Ecce homo	41
O apolíneo	44
Hybris e catarses – transição	50
O dionisíaco	57
Dr Jekyll e Mr Hyde	61

Boné de marinho	65
CAPÍTULO 3: ATENTE para o som que isso faz	67
Da Antena da raça à Central elétrica	67
Prosa, poesia ou algaravia	72
O riso da esfinge	75
A palavra impregnada	77
Cavalo de Tróia	81
Outras vozes	84
<i>Catatau</i> praça pública	87
CAPÍTULO 4: <i>Stultifera navis</i>	91
O discurso carnavalesco no <i>Catatau</i>	91
<i>Cogito stultus</i>	95
Ponto de mutação	101
CAPÍTULO 5: <i>aufhebung</i>	103
<i>nec plus ultra</i>	103
<i>in media res</i>	110
BIBLIOGRAFIA	114
FONTES ELETRÔNICAS	124

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao meu orientador, professor Doutor Paulo Venturelli, pelo dedo preciso com que apontou as falhas e equívocos de minhas idéias, sem nunca menosprezá-las ou a mim, mesmo com todo o meu error, sempre respeitando minha maneira de ser e de pensar.

Ao Odair, pelo infinito apoio, sobretudo *logístico*.

Além deles, gostaria de agradecer a Sérgio Domingues pelo uso que fiz de sua biblioteca lemskiana.

Agradeço, também, aos meus pais, pela paciência e estranho amor.

Por último, mas nem por isso menos importante, agradeço a Jorge Barbosa Filho, pelas incontáveis manhãs, tardes, noites e madrugadas de discussões poéticas e teóricas, bem dentro do espírito lemskiano.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é criticar o *Catatau*, de Paulo Leminski, a partir do conceito de *carnavalização*, do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin.

ABSTRACT

The purpose of this text is to criticize *Catatau*, written by Paulo Leminski, from the perspective of the concept theories on *carnavalization*, from the russian language philosopher Mikhail Bakhtin.

INTRODUÇÃO

There is no method except to be very intelligent.

T.S. Eliot

I

Este trabalho é o prosseguimento natural do caminho adotado por mim ao fazer orientação monográfica para o cumprimento do bacharelado em Literaturas de Língua Portuguesa, quando tratei do *Agora é que são elas*¹, de Paulo Leminski, sob a orientação do Professor Doutor Paulo Venturelli.

O objetivo deste trabalho é dissertar a respeito do *Catatau*, de Paulo Leminski, nenhuma novidade até aqui.

Longe de querer fazer uma abordagem estritamente acadêmica – ainda que se trate de uma dissertação com o intuito de conseguir o grau de mestre – minha intenção diverge um pouco das de trabalhos como os de Romulo Valle Salvino² – que faz um estudo sistemático praticamente enciclopédico do *Catatau*, mas nem por isso deixa de tecer raciocínios argutos e profundos, principalmente no que diz respeito ao diálogo entre o *Catatau* e o Barroco – e de Tida Carvalho³, muito mais fluido do que o de Salvino e

¹ LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas* (2ª edição/ 1ª reimpressão). São Paulo: Brasiliense, 1999.

² SALVINO, Romulo Valle. *CATATAU: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.

³ CARVALHO, Maria Aparecida Oliveira de (Tida). *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Editora Cone Sul, 2000.

preocupado com um olhar sutil sobre o *Catatau*, principalmente quanto à relação entre o discurso do *Catatau* e o discurso cartesiano.

É importante frisar que ambas as obras foram cabais para que eu pudesse tentar desmatar ao menos uma picada no *Catatau*, já que as clareiras foram negadas pelo autor – ao menos a princípio –, assim como também a Tese da Professora Doutora Sandra Novaes⁴ (que gentilmente me cedeu um exemplar) que me permitiu ser crítico sem ser injusto e ser justo sem ser condescendente.

Além desses trabalhos, muito do que eu gostaria de dizer foi dito por Ivan Justen Santana⁵ em sua dissertação de mestrado, na qual ele aborda a tradução carnalizadora de Leminski.

À parte todo esse material formal, muitas conversas informais com pessoas que conheceram Leminski foram produtivas e de uma importância equivalente. Julgo que é impossível pensar a obra de Leminski sem considerar a sua transitividade tópica entre o *sagrado* e o *profano* – é daí seu cronotopo carnalizador.

Digo isso tudo não como uma tentativa de justificar meus possíveis e prováveis erros, mas para estabelecer um paradigma diferente – mas não menos digno – de meu pensamento.

Assim, como Leminski se considerava um pensador selvagem e pregava que escrever é pensar, cheguei à simples conclusão de que a melhor maneira de dizer alguma

⁴ NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. Curitiba, 2003.262f. (Tese de doutorado UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes).

⁵ SANTANA, Ivan Justen. *Paulo Leminski: intersemiose e carnalização na tradução*. São Paulo, 2002. 161f. (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução – Língua e Literatura Inglesa e Norte –Americana, USP).

coisa coerente a respeito de *Catatau* seria sendo, em primeiro lugar, coerente comigo mesmo, ainda que de maneira errática e, indo um pouco além – parafraseando o mesmo Leminski – tentando trair o menor número de gente possível, mas sabendo que a fidelidade é uma missão difícil.

Mesmo correndo o risco de ser considerado um sofista ou um cínico, me alio àquela idéia de estabelecer uma crítica que seja fiel, isso sim, pelo menos à obra que se propõe analisar.

II

Ao contrário de outros críticos, acredito que analisar o fator “linguagem” no *Catatau*, apesar de oportuno em outras circunstâncias, já foi pensado à exaustão, portanto, fazendo uma (im)possível separação entre forma e conteúdo, eu diria que me preocuparei com o conteúdo, não que vez por outra esse tipo de perspectiva quanto à linguagem não possa aparecer, mas não é meu intuito principal.

Enfim, penso que a única maneira de dizer algo de “novo” sobre *Catatau* é procurar organizar este discurso pelo meu ponto de vista, ou melhor: *O crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor mas um repetidor das conclusões de outros homens.*⁶

Para terminar esta introdução, me cabe explicar como se desenvolverá este trabalho.

⁶ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos (tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1973. (p. 33)

III

Um de meus problemas iniciais foi a busca de uma fundamentação crítica que me permitisse dialogar com o *Catatau* sem colocar água na fervura, uma abordagem teórica restrita me faria enxergar o texto de longe e essa era uma perspectiva que não me agradava.

Dessa maneira, Bakhtin pareceu ser o ideal, por não procurar a anulação da obra para que pudessem ser perceptíveis suas partes constituintes. Da mesma maneira que é difícil a um físico comprovar o movimento das partículas atômicas numa célula sem torná-la uma célula morta – ou outra coisa que não uma célula – minha preocupação era pensar o *Catatau*, não fazer um trabalho de taxidermia literária.

Contudo, o outro extremo não me servia: o espiritismo literário que buscasse “sentir” o texto e ficar olhando contemplativamente para ele.

Por pouco não levei o destronamento às últimas conseqüências e acabei, ao invés da *carnavalização do Catatau*, fazendo um *Catatau da carnavalização*.

Minhas investigações teóricas acerca do pensamento de Bakhtin se mostraram muito produtivas e com o entusiasmo característico dos que se fascinam, quase me entreguei exclusivamente a essa tarefa, mas, por fim, tive que fazer escolhas e escolhi deixar alguns pressupostos escondidos, a ter que os trabalhar extensivamente.

O que aconteceu, em suma, foi que o desenvolvimento da idéia do *Catatau* e da *carnavalização* se imbricaram, por terem parentesco. Dessa maneira, conceitos como: hybris, dionisíaco, apolíneo, sagrado e profano – entre tantos outros – permearam todo o texto e a análise em todas as suas instâncias.

Dessa maneira, acredito que não haja dúvidas, quanto ao meu assunto, que não encontrem um raciocínio satisfatório em algum canto deste texto.

IV

Em nenhum momento procurei pensar a palavra reificada, dentro de minha perspectiva de análise penso a palavra como evento e, sendo assim, não acredito nela como tendo dentro ou fora e, por conseguinte, não falo em forma e conteúdo. E se, em algum momento, eu uso a palavra “objeto” para me referir é porque penso nisso apenas como aquilo que pode ser apresentado a um outro olhar independente do meu.

Daí que a relação sujeito-objeto deve ser vista de uma outra perspectiva.

V

O primeiro capítulo procurará traçar algumas possibilidades teóricas que me servirão de ponto de partida e, pelos quais, tentarei traçar algum rumo.

Essas perspectivas dizem respeito principalmente à fundamentação da categoria bakhtiniana da *carnavalização*.

É uma traição de princípio: tratar como ferramenta técnica (por mais sofisticada que seja) o que é substancialmente uma visão de mundo e que só tem significado num conjunto complexo de elementos, com exigências bastante precisas.⁷

⁷ TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. (tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, para a obtenção do título de doutor, sob a orientação do Professor Doutor João Roberto Faria). São Paulo, 2002. (p. 137)

Acredito que para Bakhtin a *carnavalização* é um conceito e não uma definição – sendo conceito uma concepção (*conceptum*: “tomar juntamente”) a partir do que nasce e definição (*definitum*: “de-limitar”, “de-finir”) aquilo que dá um fim.

A motivação desse conceito está fundamentada na idéia de filosofia do ato – esboçada por Bakhtin num texto dos anos vinte⁸ – a partir da qual, amarrada com outras idéias afins, julgo, pude ao menos parcialmente dizer de onde é que eu compreendo o conceito da *carnavalização* bakhtiniana.

O segundo capítulo fala sobre o contexto de formação do olhar de Leminski a partir do qual ele iniciará a organização do centro de valor de onde parte o discurso estético que é o *Catatau*, a fim de perceber algumas peculiaridades da sua forma de enxergar o mundo.

Para isso aponto algumas vozes que ecoam fortemente em Leminski, entre elas fundamentalmente a de Oswald de Andrade.

No terceiro capítulo, demonstro a organização do *Catatau* como *centro de valor* de onde parte o discurso estético, procurando também demonstrar, mesmo que numa sutil medida, a presença duma tradição com a qual o *Catatau* dialoga, seja ela num primeiro momento estabelecida pela simples questão da construção de uma linguagem comum a ele e outras obras, ou num segundo momento, dentro da constituição da tradição da praça pública e do que ela representa na obra de Leminski, até a presença das idéias de William de Ockham na construção do monstro semiótico criado por Leminski.

⁸ BAKHTIN, M. .M. *Toward a Philosophy of the Act*. translation & notes by Vadim Liapunov, edited by Vadim Liapunov & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1995.

No quarto capítulo, penso alguns trechos do *Catatau* à luz da minha idéia do que seja a concepção da *carnavalização* bakhtiniana, e tento demonstrar que ela é muito mais presente e produtiva do que a idéia de *paródia*.

Para isso uso como interlocutor o texto das *Meditações*⁹, de Descartes, a fim de ilustrar como se dá a construção do discurso carnavalizado do *Catatau*.

Por fim, *aufhebung*¹⁰, penso as conclusões possíveis donde cheguei ao longo das páginas anteriores e a direção possível a se tomar a partir de então na análise da obra de Leminski.

VI

Cumpra ainda garantir um *habeas corpus* preventivo e afirmar que em nenhum momento, quando aponte algumas contradições nas atitudes e na forma de pensar de Leminski, tive a intenção outra que não a de demonstrar que somente uma caráter intenso e contraditório poderia transitar tão seguramente pelas pedregosas vias da concepção do *Catatau*.

⁹ DESCARTES, René. *Meditações metafísicas* (tradução de Enrico Corvisieri). São Paulo: Nova Cultural, 2004.

¹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999 (org. Régis Bonvicino, col. Tarso M. de Melo). (p.36)

CAPÍTULO 1

Ministrando clareiras

crítica

é meta-linguagem

linguagem segunda

interpretadora

geradora de contextos

de redundâncias

de EXPLICAÇÕES

(sobre-linguagens)¹

Representação e arte

As aparências mais superficiais já são o efeito de um alto grau de estruturação que supõe a existência de forças heterogêneas e em equilíbrio. A imagem nunca é um elemento: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência. Os grandes teóricos da percepção procuraram entender o movimento que leva à forma, e concluíram que os caracteres simétrico/assimétrico, regular/irregular, claro/escuro, das imagens dependem da situação de equilíbrio – ou não – das forças óticas e psíquicas que interagem em um dado campo visual².

¹ LEMINSKI, Paulo. *Information retrieval: a recuperação da informação*. In: *Ensaio e anseios críticos* (organização e seleção Alice Ruiz e Aurea Leminski). Pólo editorial do Paraná: Curitiba, 1997. (p. 66)

² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. (p. 22)

As aparências enganam, mas, enfim, *aparecem*, o que já é alguma coisa, comparado com outras que, vamos e convenhamos, talvez, nem tanto.³

Na arte, a percepção (estesia) é o ponto de partida do estético – o que é *visto* é considerado *bom e belo* – contudo, a validação da obra de arte não depende apenas dos fatores de equilíbrio perceptíveis pelos sentidos, mas de um julgamento dos valores que não são evidentes e que, justamente por isso, não permitem que a arte seja evidente.

O estético não é o percebido pelos sentidos (intuição) independentemente do pensamento (intenção), ele necessita de critérios inteligíveis e do passo de volta para a determinação com a maior precisão aproximada possível do seu objeto.

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana.⁴

O critério do estético ingênuo, baseado na intuição, procura na obra de arte o fidedigno, como se a obra de arte não fosse real – *signo* – mas *inserida* na realidade, é necessária uma verdade correspondente à sua *não-verdade*, reificação do *referente*.

Não *sendo* realidade a obra de arte precisa *ter* realidade.

A dicotomia sujeito/objeto não permite compreender a arte como evento, mas como coisa. Se penso a arte como coisa, obrigatoriamente terei limitado minha capacidade de

³ LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas* (2ª edição/ 1ª reimpressão). São Paulo: Brasiliense. 1999. (p. 07)

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.

entendimento e a obra de arte será passível apenas de analogia e não de análise, o que culmina na extinção de qualquer inovação, não há perspectiva que a diferencie e, assim como o ser humano é múltiplo e ubíquo em sua constituição significativa, realizando-se e obtendo sentido somente em relação e diferença ao outro, também a obra de arte – como fruto da cultura humana – não pode fugir desse destino.

A exclusividade primeira da *mimesis* ao campo da dança e da música parece significar que, seu gesto inaugural, ela não é semanticamente modelada; fenômeno básico de expressão, ela antes *põe* do que *expõe*; é *apresentação* e não, basicamente, *representação*. Originária e literalmente, a *mimesis* dança e não por ela se encena algum conteúdo, mesmo que sua finalidade fosse ser ele dançado. O que vale ainda dizer, originariamente é um *evento* e não ornamentação plástica de uma idéia que então se narresse⁵.

A arte não *reproduz* a realidade, ela *mostra* a realidade. A arte grega, no que diz respeito à intuição (estesia), era ornamento (*agalma*)⁶, não possuía o caráter formador da *poesia* – ligada ao *epos* heróico – que estava presente no culto – palco da *mimese*, dança das bacantes, psicagógica – por isso com raízes sociais.

Dessa maneira a *mimese* é *logos* – não apenas palavra, mas princípio formador (arque), e seu aspecto imitativo (*imitatio*) indica uma natureza além da representação.

A palavra e o som, o ritmo e a harmonia, na medida em que atuam pela palavra, pelo som ou por ambos, são as únicas forças formadoras da alma, pois o fator decisivo em toda a *paidéia* é a energia,

⁵ LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (p. 65)

⁶ JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979. (p. 18)

mais importante ainda para a formação do espírito que para a aquisição das aptidões corporais do *agon*. Segundo a concepção grega, as artes pertencem a outra esfera⁷.

A arte – decorativa – pode apresentar como seu critério de valor o proporcionalmente fidedigno ao elemento exterior a ela, ou seja, sua capacidade de referência estabelecida na *imitação*. A analogia gera o *por si* da arte. Mas a *mimese* é *logos* e portanto próxima ao *epos* – e à palavra – e não decorativa, dependente de um critério visual e sujeita a uma harmonia do fidedigno imitativo e simétrico. Ela é socialmente motivada, daí sua capacidade formadora (educadora).

O belo – esteticamente válido – não é fidelidade, é virtude.

Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência é a falta de seriedade das questões vitais que respondem pela esterilidade da arte.⁸

Sendo assim a estética é fundamentalmente ética.

Sumariamente, há um aparecimento imediato na obra de arte, mas há também uma aparecimento que não se mostra imediatamente e que necessita ser mediado pelo juízo, esse

⁷ Idem. (p. 18)

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Arte e responsabilidade*. In: *Estética da criação verbal* (tradução de Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003. (p. XXXIII)

julgar é eminentemente ativo e, por conseguinte, vivifica a obra de arte, a movimenta do puro estado de potência, enfim, a altera – a coloca em *crise*.

O que tende a contrapor-se é a (re)união unificadora, logos,. O Ser de todo e qualquer ente é o que mais brilha, mais aparece e aparenta (-s *Scheinendste*), i. é, o mais belo, o mais constante em si mesmo. O que os Gregos entendiam por “beleza” é domesticação, disciplina (*Bändigung*). A (re)união do que mais tende a contrapor-se é o pólemos, a luta, no sentido exposto acima, de dissenção, de dis-puta⁹.

Contudo, essa crise não procura nenhuma espécie de apaziguamento, ela é o objetivo da arte – a luta, a vida ativa, a polêmica.

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica* (tradução de Mário Matos e Bernhard Sylla). Instituto Piaget: Lisboa, 1987. (p. 146)

Arte e linguagem

Algumas coisas puderam passar despercebidas: passou despercebido que o “mundo” [Welt] em que se vive representa-se a si mesmo na linguagem, e de forma privilegiada na linguagem literária, quando visto de viés em relação ao tempo; e que ele representa inclusive o tempo como um todo, de modo a estende-lo e desdobra-lo como se fosse uma estrutura; passou despercebido, ainda, que só se tem esse mundo por meio da linguagem e primariamente nela.¹⁰

Na literatura, a estética fundamentada na ética se evidencia mais do que nas outras artes, pois sendo a literatura eminentemente palavra e a palavra o pensamento, nela o ético se revela a única possibilidade do estético.

O entendimento da intenção na literatura depende da compreensão da intenção na linguagem, ou mais especificamente da intenção da/na palavra.

O privilégio da linguagem literária, frente às outras maneiras de linguagem, reforça a idéia de que nascemos inseridos num contexto lingüístico que nos limita e nos liberta. Pela linguagem eu crio e sou criado. Não *tenho* a linguagem – como um vaso vazio em que ela se despeja – *sou* a linguagem. Não sou apenas um *ser de/na linguagem*, sou um *ser-linguagem*. Uma definição que já aparecia em Aristóteles (*zoo logon econ*) mas que acabou traduzindo o homem como *homo sapiens* ou *animal rationale*. Toda existência é linguagem.

¹⁰APPEL, Karl-Otto. *Transformação da filosofia I: filosofia analítica, semiótica, hermenêutica*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

Quando nasci encontrei o mundo já disposto e a minha disposição nele foi tal que determinou e determina a minha vigência ontológica – e ideológica – e o ponto a partir de onde organizo minha existência – meu *centro de valor*, o mais evidente dessa afirmação.

Eu nasço apenas impregnado da compreensão que me tornará ser, o meu devir é em potência e não definido¹¹, no que sou capaz de interagir e *dialogar* com o mundo ao meu redor é que me torno. Viver é modificar o mundo na medida em que se é modificado por ele, *sentir e dar sentido*.

A vivência deixa de se insular e se estabelece entre o eu e o outro, somente com a co-optação estabeleço e atualizo meu mundo – discursivamente. Dessa maneira se constitui meu repertório a cada vez que evoco minha existência e (inter)ajo, tudo em mim está prenhe da existência alheia.

Não quero dizer com isso que sou incapaz de individualidade, mas que essa individualidade só o é devido às peculiaridades de meu ser, meu devir – aquilo que me *torna* ao longo de minha formação e que só me completará na sua definição – e minha impregnação do outro¹².

Na especificidade instantânea que estabelece a existência e a responsabilidade que vige quando não há alibi para o sentido que demonstro, pois não posso estar em outro tempo e espaço diferentes daqueles que me definem¹³.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Em torno a Galileu: esquema das crises* [tradução e introdução de Luiz Felipe Alves Esteves]. Petrópolis: Vozes, 1989.

¹² BAKHTIN, M.M. ; (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997. (p.112)

¹³ BAKHTIN, M. M. *Toward a Philosophy of the Act*. translation & notes by Vadim Liapunov, edited by Vadim Liapunov & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1995. (p. 42)

O tempo e o espaço – *cronotopo* – deixam de ser referências para se tornarem necessários ao ser, pois, se o ser é assim concebido, é neles que ele encontra o seu sentido e o de todos os atos que dispõe.

Daí que toda existência como dependente de um *cronotopo* desvenda um *status* na natureza estética não puramente ontológica – mas precipuamente ética, pois depende do outro, ou seja: é *dialógica*¹⁴ no sentido da interação de *centros de valores*¹⁵ – constituídos e prenhes de devir. Se eu sou ser de/na linguagem (*ser-linguagem*), isso vale para o mundo que me constitui e o qual ao mesmo tempo constituo.

A compreensão não é isenta de sentido, mesmo quando me deparo com um evento natural – uma árvore só é uma árvore porque digo que é, se eu não o disser, o que será? não para si própria, pois pode ser qualquer coisa, mas para mim?– não me é possível uma anterioridade à linguagem.

Mas, se o sentido necessita de um *cronotopo* ético e deveniente, sua formação será fundamentalmente ideológica¹⁶ e, por conseguinte, axiológica, pois constituída de signos cujo valor não é ele mesmo o lastro.

Daí que a palavra – ideológica por excelência, pois é signo – no seu sentido, é fruto da interação (dialógica) socialmente organizada, que não pode desprezar a relação de poder inerente aí. Pretender isolar a palavra significa desvitalizá-la, a palavra *sempre* “se dirige a” e não pode “carregar” em si seus significados, imanentemente.

A intenção se evidencia na palavra quando essa é enunciada e esse enunciado determina a natureza do discurso dentro de um horizonte contextual (cronotópico) provável

¹⁴ BAKHTIN, M.M. ; (VOLOCHINOV). Op. cit.. (p. 121)

¹⁵ BAKHTIN, M. .M. *Toward a Philosophy of the Act*. Op. cit.. (p. 64)

¹⁶ BAKHTIN, M.M. ; (VOLOCHINOV). Op. cit.. (p. 26)

de sentido, há diversas áreas de fronteira do universo da cultura – cultivo, formação, nutrição – que estabelecem diferentes espécies de discursos, entre eles o discurso literário.

Mas, assim como eu me constituo no meu devir e atualizo meu mundo carregando com ele a origem (arque) de minha individualidade – a minha história –, e eu sou indissociável da linguagem, o meu discurso (todo discurso) carrega em si a sua origem, ou seja, está prenhe de todos os discursos que o constituíram ao longo da história.

A preocupação da criação do sentido na obra de arte literária que se desdobra da linguagem, não me é possível a uma distância isenta, pois *eu* também sou sentido, portanto signo que possui valores.

Daí, já não ser possível pensar a obra de arte literária como mera representação, mas como *centro de valor* que só possui sentido na medida em que dialoga com outros *centros de valores* – entre eles eu – através do seu discurso.

Como isso se dá – o belo e o bélico do discurso na obra de arte – é a lida da crítica e, neste caso, da crítica literária.

Crítica e literatura

Na introdução à sua *A Crítica Literária no Brasil*, Wilson Martins fala o seguinte:

Dir-se-á que o método mais seguro é o que se deduz da natureza do trabalho já realizado (segundo o exemplo clássico de Aristóteles) e não o que se estabelece “a priori” com um conhecimento forçosamente parcial da matéria. Que mais vale um crítico sem método do que o crítico que se prende desde o início a um método inflexível e que, por isso mesmo, não poderá compreender a vasta complexidade do fenômeno literário. O que é verdade somente em parte, pois um método, por sua própria natureza, tem de ser anterior à pesquisa que se quer realizar, consiste numa atitude diante das questões, fundada em regras filosóficas de alcance geral e dotada, portanto, da elasticidade que se reclama.¹⁷

Um método, portanto, se prende necessariamente à obra, isso quer dizer que não pode existir crítica literária anterior à obra literária (por mais que haja uma *pré-disposição* de análise), do que se tem: a obra literária e a crítica literária são indispensáveis uma a outra.

A crítica é responsável, além de possíveis exegeses, pela criação de contextos à formação de um cânone que é capaz de demonstrar criativamente o significado das inter-relações da obra a que se dedica.

Se a crítica literária é filosofia – como quer Wilson Martins, entendendo esse aspecto filosófico da crítica como sua capacidade de se “preocupar” consigo mesma – isso só é possível enquanto a crítica entra em contato com os outros domínios da cultura.

¹⁷ MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil* (volume 1) 3ª edição atualizada em 2002. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. (p. 13-14)

Mas, para que haja crítica histórica ou crítica sociológica, é preciso que haja crítica.

No meio do caminho, algumas vezes, esse aspecto acaba atropelado por leituras históricas ou sociológicas úteis apenas a quem consegue espremer algo dos seus gráficos e tabelas – fruto quem sabe de uma tentativa de legitimidade científica na *coisificação* da arte.

Então, se por si só isso não vale, qual seria a forma mais efetiva de se pensar a arte literária?

A crítica literária depende de dois princípios: um de natureza metodológica e outro de natureza criativa; a forma efetiva de se pensar literatura é justamente a que adicione método e criatividade a um solo fértil. A qualidade maior de um obra literária – e de uma crítica literária – reside na sua fertilidade.

O método, na compreensão definida pelo tipo de caminho que está disposto, é o que demonstra a organização arquitetônica da obra, não como exterioridade ou interioridade, mas como todo *sendo*. Se considero o lado de dentro e o lado de fora, *reifico* a obra de arte e a literatura – e conseqüentemente trato a linguagem como coisa, coisa que *tem* forma e coisa que *tem* conteúdo. Supor a exterioridade da obra de arte significa isolá-la e considerá-la *em si*, imaginar que há uma essência que se esconde por trás da aparência e o passo seguinte a isso será considerar algumas palavras mais “poéticas” do que outras.

A obra de arte literária é *visão de mundo* que se *demonstra*, se *expõe*, pois é linguagem e, portanto, sentido – a obra de arte literária é discurso organizado.

Esse elemento diferencial da obra de arte literária, não pode ser extraído e isolado de contexto, uma crítica que se baseie nessa suposta *literariedade* é ingênua e instável.

O método portanto deve ser *orgânico* à obra.

Realmente, o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos.¹⁸

Como a literatura é linguagem e a linguagem ética, o estético na literatura não é arbitrário ou *em si* – ser para si mesmo – mas depende da sua participação na cultura, indispensável à sua autonomia.

Daí que o diferencial – o que é a arte – deve ser iluminado por outro viés. O método é essencial, mas por si só não basta, cabe ao aspecto *criador* da crítica o papel determinante.

Criar nada mais é do que organizar o mundo no lastro da existência, a cada instante crio o mundo *na/pela* linguagem, simultânea a mim, mas não como *adequação* a uma possível realidade exterior, mas como ato inaugural.

Uma obra literária necessita de discursos que se criam em torno dela para receber o status de literatura. Se o texto precisa de discursos que lhe confirmam a artisticidade, tais discursos não nascem no vazio. É necessário um objeto com o qual interagir e, a partir dele, elabora-se a crítica como lente para lhe demarcar qualidades e defeitos¹⁹.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.

¹⁹ VENTURELLI, Paulo. *Wilson Bueno renova o romance*. In: *Jornal da Biblioteca*. Ano I, número 4. Dezembro de 2004. Curitiba, Pr.

Não existe inovação na literatura referente a um *ineditismo*, existe uma qualidade *dialógica* que é capaz de lhe vigorar *originalidade*, cabe à crítica estabelecer diálogos possíveis e procurá-la – dialogar com outras obras, ao invés de servir a um modelo anterior.

Daí que o caráter da literatura (*literariedade*) não é apenas forma ou conteúdo e muito menos o material que a constitui.

O que dá a um texto o caráter literário é a qualidade de *diálogos* que ele é capaz de produzir e sua *originalidade* (arque).

Diálogos possíveis

Imaginar que uma obra seja “original”, isto é, só deva suas virtudes a si mesma só pode ser fruto da ignorância. Os românticos que inventaram o culto da “originalidade” (origem das vanguardas) eram com efeito, muito ignorantes.

Literatura é telepatia com todo um passado. As obras são variantes de todas as anteriores. Não é o indivíduo que faz a literatura, é a Humanidade²⁰.

Da qualidade de diálogos depende a intenção do texto, dentro dum universo de entendimento cuja temporalidade deve ser considerada numa via dupla. Assim, por exemplo, o *Ulisses* de Joyce não é só devedor do “Ulisses” de Homero, mas também seu credor, a interferência é mútua, mas deve ser considerada na medida da intenção das obras – quem lê o livro de Joyce jamais lerá Homero do mesmo jeito que o lia anteriormente, e vice-versa.

A mera citação, contudo, não constitui por si só a “intertextualidade” na literatura, ao menos não dentro da perspectiva que adoto aqui, simplesmente porque o critério do diálogo não está determinado na palavra *material*, mas na palavra como *signo*, ou seja: *ideologicamente*.

O critério da determinação do *ideológico* depende da relação entre os discursos dos *centros de valores*, que são as obras.

O discurso sempre será dialógico porque a palavra é dialógica – depende de dois centros de valores para a determinação de seu significado, dentro de um contexto

²⁰ LEMINSKI, Paulo. *Sem eu, sem tu, nem ele*. In: *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. (p. 75)

estabelecido. Não quero confundir esse dialogismo com os diálogos possíveis entre duas obras, na medida do seu discurso.

A emulação discursiva intencional depende da relevância das obras no contexto da literatura, enfim na massa discursiva, ou – se preferir – na sua *inter-relação*.

Retomando o exemplo de Joyce e Homero, há claramente uma emulação entre os dois discursos, e isso se deve ao fato de ambas as obras literárias possuírem peso dentro do universo da literatura. Há tensão entre elas, mas como ambas possuem sua própria e espantosa dimensão artística – graças aos seus diálogos com outras obras, nenhuma consegue sobrepujar a outra, se isso acontecesse uma delas seria completamente esmagada pela outra dentro da história, prova disso são os ilustres autores desconhecidos.

Creio que em textos que possuem emulação discursiva, esse tipo de diálogo pode se construir de diversos modos – um pode se sobrepor ao outro – mas, um tipo específico me interessa aqui, quando ambos os centros de valores disputam a primazia do sentido no diálogo, mas ambos alternam sua *posição dominante*.

Paródia e Carnavalização

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca.²¹

Bakhtin irá refletir sobre a cosmovisão carnavalesca acerca da obra de François Rabelais, dizendo que essa cosmovisão é uma característica da Idade Média e que sua manifestação pode se subdividir em três grandes categorias:

as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.)²².

Mas ao perceber essa característica no discurso literário, Bakhtin dá a ela uma nova dimensão que já não depende de uma época histórica.

²¹ BAKHTIN M. M.. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. (p. 107)

²² BAKHTIN, M.M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1988. (p. 04)

Ao detectar esse fenômeno na obra de Dostoiévski, Bakhtin aponta para um aspecto cuja originalidade não apenas insere o escritor russo dentro de uma tradição, mas demonstra como uma de suas características fundamentais a capacidade de Dostoiévski de organizar com maestria discursos de naturezas diversas, a tal ponto que a polifonia, segundo Bakhtin, será o ápice do artístico no autor. Não se deve contudo imaginar que mesmo em obras que não sejam *polifônicas*, mas *monológicas*, a cosmovisão carnavalesca não possa aparecer.

A carnavalização é inerente à significação da obra como discurso organizado, mas não meramente *paródico*.

Anteriormente, afirmei que a capacidade estética de uma obra depende dos discursos que ela é capaz de produzir e com os quais ela é capaz de dialogar, pois bem, a *paródia* traz a presunção da necessidade de um outro discurso referente, sem o qual ela perderia seu *status* e seria um discurso doutra natureza, cuja validade artística dependeria de outros fatores. Por exemplo, tome-se o poema *Canção do exílio*, de Gonçalves:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,

Onde canta o Sabiá;

As aves que aqui gorjeiam,

Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,

Nossas várzeas têm mais flores,

Nossas flores têm mais vida,

Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar – sozinho, à noite –
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que eu desfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.²³

E o poema *Canto de regresso à pátria*, de Oswald de Andrade.

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui

²³ DIAS, Gonçalves. *Poesias completas* (prefácio de José Montello e M. Nogueira da Silva). Rio de Janeiro: Ediouro, 1971. (p. 517)

Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas

E quase que mais amores

Minha terra tem mais ouro

Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas

Eu quero tudo de lá

Não permita Deus que eu morra

Sem que eu volte pra São Paulo

Sem que eu veja a rua 15

E o progresso de São Paulo²⁴

O poema de Oswald é arquitetado sobre o poema de Gonçalves Dias e é nele que vai buscar sua justificativa e a dimensão de sua validade artística, criando com ele uma relação de dependência, ou ambivalência. Há sim uma via de mão dupla – quem lê o poema de Oswald já não lerá o poema de Gonçalves Dias da mesma maneira – mas eliminando-se o referente (nesse caso a *Canção do exílio*), o poema de Oswald precisa procurar outra espécie de caráter artístico que o justifique.

Na *paródia* explicitada pelos textos acima, não há uma relação de destronamento e nenhuma espécie de inversão de valores no que diz respeito ao *sagrado* e o *profano*. Pode-se, no máximo, explorar um suposto caráter humorístico que é utilizado por Oswald e o diálogo de seu poema com uma tradição dentro da busca de uma identidade nacional –

²⁴ ANDRADE, Oswald. *Obras completas – volume VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972. (p.82)

típica recuperação do modernismo oswaldiano que obviamente vai além disso, mas que não me preocupa aqui e que é debatido à exaustão por outros autores mais competentes do que eu – mas que, por mais que ocupe o mesmo espaço temático do poema de Gonçalves Dias, não possui autonomia discursiva estética suficientemente forte para se impor.

Ou seja, o paralelismo entre os textos é que sustenta o poema de Oswald, sem o que ele se desequilibra, é lhe necessário o reconhecimento. Há aqui uma diferença clara entre as intenções. A isso eu chamo *paródia*, “um canto ao lado do outro”.

A *paródia* é um mundo às avessas que sobrepõe indelevelmente uma idéia sobre a outra, numa sustentação unilateral.

Por outro lado, penso que na *carnavalização* não há esse tipo de paralelismo – mas pode haver outros – , um discurso não está necessariamente sobre o outro, mas é construído como fundamento, sendo assim artisticamente válido sem o reconhecimento de qualquer referente, pois o que está em jogo é a organização de um discurso tendo como base um centro de valor que busque criar significados originais, em suma não há um *re-fazer*. Na *carnavalização* o gesto é inaugural.

A *carnavalização* é fruto da combinação de diversas vozes contraditórias articuladas num discurso harmonicamente constituído – daí o caráter polifônico da *carnavalização* dostoiévskiana – e regido por uma intenção.

Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os

esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.²⁵

Por isso a *carnevalização* não está vinculada somente à polifonia, mas funciona também num discurso monologicamente constituído.

A chave da *carnevalização* é justamente a combinação entre aquilo que Bakhtin chama o *sagrado* e o *profano* e que se realizará nos festejos carnavalescos na praça pública, lugar onde todas as fronteiras são postas a baixo; mas sobretudo a praça pública é o espaço no qual o significado assume sua amplitude originária, é na praça pública que as diversas formas de discurso se encontram e se mesclam gerando novas percepções.

Chamaremos *literatura carnevalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós o problema da *carnevalização* da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros.²⁶

O grande mérito de Rabelais e de Dostoiévski está justamente em terem sido capazes de vitalizar a palavra dando-lhe uma nova vida, na organização de um discurso artístico pelo qual suas visões de mundo são diretamente responsáveis, em suma a capacidade de transitividade dos autores entre sua erudição e a vida ativa cotidiana, não de

²⁵ BAKHTIN M. M.. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. (p.123)

²⁶ BAKHTIN, M.M.. Op. cit.. (p. 107)

maneira em que uma se apoie ou se sobreponha a outra, mas em que ambas harmonizem-se com uma intenção original.

Época, busca de novos rumos

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia
vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia²⁷

A suspensão do juízo é necessária à mudança de rumo ou no mínimo à tomada da consciência da situação do homem no espaço que o cerca – o que são fatos senão atos no espaço.

Comumente, isso só acontece nos momentos de crise, mas é justamente a crise, a agonia da iminência da perda de suas convicções que faz o homem indagar, pois a vida do homem são suas convicções, o universo que ele criou e no qual tem fé – fé de que a cada dia esse universo se reconstituirá.

Só que há o instante em que o esse universo parece não se reconstituir, e o homem ladra ao que desconhece, e escuta apenas o eco de sua própria voz no vazio, mas o passo de volta já não pode ser dado e daí como reinventar a vida?

No início deste capítulo falei algo a respeito de o homem ser um criador de mundos e de seu dever, penso que o homem é sim fruto do universo que cria para si e que esse universo é historicamente determinado na sua significação ideológica.

²⁷ LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski* (seleção de Fred Góes e Álvaro Marins). São Paulo: Global, 1996. (p. 49)

Acredito também que a existência é dúvida, a maldição da liberdade que nos obriga a encarar o abismo e descobrir que nós mesmos o somos o que nos gera a angústia, a necessidade de reconstruir eternamente o universo ou de deixar que o reconstruam para nós.

Nisso, penso que a arte é justamente a eterna angústia, a insatisfação com o nosso próprio universo. Nesse caso o artista é um mal agradecido com a vida, por isso muitas vezes a despreza e a leva ao limite.

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisa que o valha

ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer, vai ser minha última obra ²⁸

No limite o artista é que compreende a vida, porque não teme a sua liberdade e está disposto a pagar o preço necessário.

²⁸ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001. (p. 284)

Outrora, eu disse que a reificação da obra de arte impede que ela seja entendida como evento, o mesmo se dá com a vida, pois a vida não é um aditamento do ser, só se é sendo.

Nesse sentido não me é possível pensar a arte como aditamento do artista ou como “algo” que lhe é dado ou colocado. Mas também não posso aceitar a idéia de genialidade artística como imanência ou dom divino.

A arte cresce e é nutrida com o homem, arte é visão de mundo – cosmos. A arte é humana, e o fato de o homem ser capaz de tal não prova nenhuma capacidade extraordinária. Prova sim que aceitando sua liberdade ele voluntariza sua existência.

Dessa maneira ao pretender entender e criticar uma obra de arte, já não posso ignorar de onde ela vem, não estou dizendo com isso que se deva ir buscar traços biográficos ou psicanalíticos num autor, isso seria ingenuidade, mas o *cronotopo* da voz artística é fundamentalmente necessário.

The unity of the world in aesthetic is not a unity of meaning or sense – not a systematic unity, but a unity that is concretely architectonic: the world is arranged around a concrete value-center, wich is seen and loved and thought.²⁹

²⁹ BAKHTIN, M. M. *Toward a Philosophy of the Act*. translation & notes by Vadim Liapunov, edited by Vadim Liapunov & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1995. (p.61) [A unidade do mundo

O movimento do pensamento que se apercebe pretendendo tender ao unívoco.

na estética, não é uma unidade de significado ou sentido – mas uma unidade sistemática que concrece arquitetonicamente: o mundo é disposto em torno de um centro de valor concreto, que é visto, amado e pensado.]

CAPÍTULO 2

A besta dos pinheirais

Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco o outro lado, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador.¹

Ecce homo

As boas vibrações não paravam de chegar, de Hendrix e The Who, de Jagger e Joplin, de Dylan, Beach Boys, Doors e Tamla Motown. Em sobrados e dormitórios, em “repúblicas” e nos parques, em barracas e nos arranha-céus, em apartamentos mundo afora: elas estavam ouvindo. Do Rio a Rimini, de Dallas a Djibouti – aos milhões, elas ligaram e se ligaram.²

Paulo Leminski era um homem dos anos sessenta, hábitos, costumes e pensar; um homem que enxergava o mundo através de um caleidoscópio: flores, cores, orientalismo, sexo livre, drogas e rock & roll.

¹ LEMINSKI, Paulo. *Poesia: a paixão da linguagem*. In: CARDOSO, Sérgio (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. (p. 284)

² MARTIN, George; PERSON, William. *Paz, amor e Sgt Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. 3ª edição (tradução de Marcelo Fróes). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. (p. 11)

Choram todos os que tiveram o sistema nervoso reprogramado pela eletricidade, os “filhos da flor”, o “gentle people”, os que fazem a mais silenciosa das revoluções, essa mudança para uma vida mais sensorial e menos contábil, mais promíscua e menos hierárquica, mais anárquica e menos neurótica.³

Nada mais natural que sua grande obra – o *Catatau* – fosse embebida nesse universo originário, creio até que Leminski se tornou refém da ideologia *sessentista* para sempre, pois em todas as suas obras posteriores há não somente o eco, mas o timbre característico do *flower power*.

Abarcando num rápido olhar a produção leminskiana radiografada e posta contra a luz, é claro um esqueleto comum, mais até do que isso, eu me arriscaria a dizer que o Leminski de *Catatau* é o mesmo Leminski do *Ex-estranho*, como se o autor atingisse o *télos* do seu devir lá pelos idos de setenta e cinco.

Ao contrário do que possa parecer não estou fazendo aqui uma crítica negativa, pois não é nenhum fato extraordinário que um artista ou um intelectual – principalmente do porte de Leminski – seja assim, ainda mais que o fosse, naquela época.

E também não me coloco ao lado de alguns críticos que defendem a idéia de que Leminski foi capaz apenas do *Catatau*, desmerecendo todo o resto de sua produção.

O que digo é que o amadurecimento de sua linguagem se deu de tal forma que a árvore estava dando frutos de qualidade já naqueles anos, permanecendo dessa maneira no decorrer dos anos seguintes, seja na literatura, na crítica, na música ou na tradução.

Creio que é na atualidade que nos acostumamos a produzir o *fast* intempestivo das convicções da moda.

³ LEMINSKI, Paulo. *O último show de rock, quem chora?* In: *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. (p. 40)

No caso de Leminski e de algumas pessoas de sua geração – que viveram os anos sessenta – o impacto foi tão forte que eles se tornaram pompeanos de Woodstock – ícones para mais de uma geração.

Leminski, além de se considerar uma antena da raça, era um dínamo no qual duas correntes oscilavam e produziam o *coup de foudre* discursivo que lhe dá o status vivaz de uma palavra que sempre carrega o imprevisto na sua origem.

Aquilo que Bakhtin chamava de *sagrado e profano*, característica fundamental da *carnavalização*, é em Leminski a própria constituição de seu universo pessoal, o que obriga que o entendimento de sua palavra se dê somente no estranhamento, é apenas através desse caleidoscópio que sua arte se mostra.

Essas duas correntes a que me refiro irão verter-se em Leminski naquilo que ele chama de poesia como *inutensílio*, antes de falar especificamente sobre isso, gostaria de esclarecer um pouco melhor cada uma dessas correntes fundamentais.

O apolíneo

Apolo, divindade ética, exige dos seus fiéis o respeito pela medida, e, para que conservem a medida, a autognose. Assim, à exigência estética da beleza necessária, segue-se a rigidez destes preceitos: “Conhece-te a ti mesmo!” e “Não te excedas”.⁴

Paulo Leminski nasceu em 24 de agosto de 1944, em Curitiba, filho de pai militar e mãe dona de casa, polacos, como Leminski apregoou ao longo da vida. Uma família de gente que trabalhava, séria e que obedecia aos critérios da boa moral e costumes, algo que Leminski irá falar a respeito num artigo sobre a *mística imigrante do trabalho*.

Quem dá o tom de Curitiba é o imigrante. Tudo que houve antes é apenas moldura. E o imigrante, entre outras coisas, desenvolveu a mística do trabalho. E a mística do trabalho está intimamente ligada à repressividade sexual, que é a principal responsável pela escassa produtividade cultural que a cidade tem demonstrado (pode mudar, há indícios).⁵

Em contrapartida a isso ele se situará:

Fui um dos primeiros em Curitiba a usar blusão vermelho e deixar o cabelo crescer. Em verdade vos digo, o ideal do curitibano é ser invisível. Curitiba censura cores. E reprime cheiros. É conhecida a nossa queda por marrons, cinzas e outras cores escuras. A mística do imigrante do trabalho explica. Cores bonitas por si mesmas, vermelho, amarelo, verde-claro, desviam a atenção para elas mesmas,

⁴ NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia* (tradução de Álvaro ribeiro). 5ª edição. Guimarães editores: Lisboa, 1988.

⁵ LEMINSKI, Paulo. *Sem sexo, neça de criação*. In: *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.(p. 77)

provocando um prazer instantâneo, que se gratifica a si mesmo. Ora, a mística do imigrante do trabalho detesta as coisas em si.⁶

Justamente a educação na sagrada mística imigrante do trabalho, advinda de sua família, é que irá proporcionar a Leminski as condições de que precisava para se tornar um profano excêntrico.

Indubitavelmente, o acontecimento mais importante da vida de Leminski na infância e adolescência foi sua ida para o Mosteiro de São Bento e sua vivência lá por mais ou menos dez meses (março de 1958 até janeiro de 1959)⁷.

Tanto o ingresso quanto a saída de Leminski do Mosteiro são um tanto incógnitas, mas o que interessa é que lá ele pôde ter contato com algumas ferramentas necessárias à lide literária, entre elas os medalhões da literatura clássica e o aprendizado (básico?) do grego e do latim.

É então, a partir dessa adolescência iniciada no mosteiro que, nas dobraduras do leque aberto, o poeta começa a acomodar os autores que desde muito cedo lhe fazem companhia. Essa “escolha de um elenco de autores vitais”, como diz Leminski, essa agregação, acontece conforme o momento da história da vida e da escritura do poeta. São parcerias indissolúveis.⁸

Entretanto, Leminski nunca adotará um perfil acadêmico – ele nunca terminará nenhum curso superior.

⁶ Idem. (p. 79).

⁷ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001. (p. 55-59)

⁸ NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. Curitiba, 2003.262f. (Tese de doutorado UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes). (p. 113)

A lide com os textos clássicos irá despertar, certamente, o interesse de Leminski para um grupo de intelectuais e artistas paulistas, tendo por núcleo Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – o grupo *Noigandres*.

Em 1963, Leminski irá embarcar para a Semana Nacional da poesia de vanguarda, em Belo Horizonte:

O que aconteceria nesta semana de tertúlias aos pés das Alterosas seria decisivo em sua vida. Além do grupo de poesia concreta – incluindo o professor Décio Pignatari, um especialista na nova linguagem dos signos, a semiótica, e sua mulher Lila –, ele conheceria o poeta Pedro Xisto, o artista plástico Waldemar Cordeiro e os críticos Roberto Pontual, do *Jornal do Brasil*, e Luiz Costa Lima.⁹

Algum tempo depois, Leminski terá um poema, bem ao modo concreto, publicado na revista *Invenção*. Inicia-se assim sua alimentação na cultura erudita – via os concretos, cujas vozes ecoarão sempre prenhes em Leminski, mesmo que depois ele acabe por renegar isso – no fim dos anos setenta:

nós já estamos lá
isto é
em muitos momentos do nosso trabalho
às vezes mais às vezes menos
já consegui ver a fímbria de algo
q já não é mais concretismo
embora o pressuponha e o tenha deglutido

⁹ VAZ, Toninho. Op. Cit.. (p. 68)

acho que não devemos mais nos preocupar com palavras
 afinal nós vamos chegar lá fazendo
 e não falando

passei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo
 para o grupo Noigandres
 para Augusto, principalmente
 escrevendo para eles
 preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR

nessa época eu era “concretista”

mas eu era uma porção de outras coisas também
 e quando eu deixei que elas agissem mais forte
 fiz o *Catatau*¹⁰

Leminski passou um bom tempo querendo se identificar com os “mestres” e depois
 passará outro bom tempo tentando se desvencilhar dessa identidade.

Imagino que isso se deva sobretudo ao fato de a poesia de Leminski – e mais ainda a
 sua linguagem – estar já gradativamente mudando de natureza e alcance, ela está deixando
 de se constituir como espaço (*fanopéia*) e pensamento (*logopéia*), para se tornar apenas
 extensão (*melopéia*)¹¹.

¹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999 (org. Régis Bonvicino, col. Tarso M. de Melo). (p. 44)

¹¹ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973. (p. 41)

Mas, é pela mão dos concretos que um tipo de compreensão poética será adotado por Leminski, não se trata apenas de encontrar e estabelecer um núcleo de autores fundamentais – *paideuma* –, mas de onde Leminski os irá enxergar e como isso irá se sedimentar nele, nesse momento a crítica erudita-criativa será para ele efetiva na maneira de abordagem dos temas, sobretudo a “prosa porosa” de Augusto de Campos¹².

O Leminski desses anos, como tantos outros autores, está às voltas com a herança concretista e com a tentativa de superação desse legado. A experiência da contracultura e, na sua esteira, a opção por uma poesia que viria aproximar de forma mais radical arte e vida, serão os ingredientes perturbadores de todo um universo de referências. O investimento no coloquial, no espontâneo, no improvisado, o aproveitamento mais direto dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia vão armar um embate tenso com o construtivismo anti-subjetivo e formalista do concretismo mais ortodoxo.¹³

Além disso, acredito que há uma concepção fundamental que irá ser cabal a toda produção ulterior de Leminski e pela qual ele irá pautar sua transição desse aspecto erudito – sagrado, apolíneo – para algo mais mundano.

Essa concepção é aquilo que Haroldo de Campos chamou de *poética da radicalidade* ao se referir à poesia de Oswald de Andrade:

¹² SANTANA, Ivan Justen. *Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução*. São Paulo, 2002. 161f. (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução – Língua e Literatura Inglesa e Norte –Americana, USP).

¹³ SANDMAN, Marcelo. *Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino*. In: Revista Letras no. 52, 2º semestre de 1999. Editora da UFPR: Curitiba, PR.

A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como consciência, um produto social, um produto do homem, como ser em relação¹⁴.

Mas, essa *radicalidade* não é a única escala herdada de Oswald por Leminski em sua harmonia:

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.¹⁵

A “contribuição milionária de todos os erros” será uma bandeira levantada por Leminski, mas é preciso entender o sentido desses erros, a partir da concepção oswaldiana.

¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas – volume VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972. (p. xii)

¹⁵ ANDRADE, Oswald. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européias e Modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. (3ª edição). Petrópolis: Vozes, 1976. (p. 267)

Hybris e catarses – transição

Ao leitor arguto, também não deve passar despercebido o conflito entre uma visão utilitária e uma visão inutilitária da arte e do fazer poético. Melhor dizendo: o conflito na passagem de uma visão utilitária para uma visão inutilitária. Repeli, desde o início, a hipótese de “atualizar” teorizações e posturas de textos de cinco anos atrás. Não me interessou mostrar apenas um estágio determinado de homogeneidade teórica. Preferi apresentar, no espaçotempo de um só livro, o panorama de um pensamento mudando.¹⁶

Oswald de Andrade, quando fala do *erro*, não está se referindo ao solecismo puro e simples, o que ele fala é que é *necessário* manter a vivacidade da palavra, na sua criatividade cotidiana, a palavra para Oswald tem, obrigatoriamente, que ser aquilo que chamei *originalidade*, que nada mais é do que preservar em si seu princípio formador (arque): *a juventude eterna e irreprimível*¹⁷.

O início é o que há de mais estranho e mais poderoso e violento. O que lhe sucede não é a evolução mas aplanamento, a trivilização (*Verflachung*) entendida como mera propagação, é o-não-saber-parar, reter (-s *Nichtinnehaltenkönnen*) o início, é a simplificação e exageração do início que leva a uma deformação do que é grande no sentido da grandeza e extensão puramente numérica e quantitativa. O que há de mais estranho é o que é, porque guarda em si um tal início, em que tudo prorrompe sobretudo de uma excessividade, de uma desmedida (*Übermaß*) em direção ao vigorar imponentemente, ao que há a dominar (-s *Zuberwältigende*).¹⁸

¹⁶ LEMINSKI, Paulo. *Teses, tesões*. In: *Anseios crípticos*. Op. Cit.. (p. 12)

¹⁷ POUND, Ezra. Op. cit.. (p. 22)

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica* (tradução de Mário Matos e Bernhard Sylla). Instituto Piaget: Lisboa, 1987. (p. 172)

A palavra estacionada “de gabinete” deixa de ser palavra – no sentido poético adotado por Oswald e também por Leminski – para ser alguma outra *coisa*, e é exatamente aí o ponto, a palavra só se torna *necroverbose* por que é tratada como *coisa* – como se houvesse nela uma aparência que aparecesse e uma substância que sempre permanecesse escondida.

O erro oswaldiano significa a ruptura com uma ordem estabelecida pela relação de poder massificadora que é completamente artificial, porque depende de valores que se julgam imanentemente verdadeiros, o “lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.”¹⁹

É natural exigir que uma pedra tenha extensão, mas exigir isso dá palavra é um absurdo.

Em Leminski, esse caráter será enxergado de um outro ponto de vista complementar:

Chego, às vezes, a suspeitar que os poetas, os verdadeiros poetas, são uma espécie de erro na programação genética. Aquele produto que saiu com falha, entre dez mil sapatos um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é o direito. Então, o poeta seria, mais ou menos, um ser dotado de erro, e daí essa tradição de marginalidade, essa tradição moderna, romântica, do século XIX pra cá, do poeta marginal, do poeta como bandido, do poeta como banido e perseguido, enfim, em condições, digamos, socialmente adversas, negativas.²⁰

¹⁹ BANDEIRA, Manuel. *Poética*. In: *Estrela da vida inteira* (8ª edição). Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. (p. 98)

²⁰ LEMINSKI, Paulo. *Poesia: a paixão da linguagem*. In: *Op. Cit.* (p. 284)

É pelo caleidoscópio *cronotopicamente carnavalizado* – torto, errado, trincado – que o mundo será discursivamente organizado e, em Leminski, esse cronotopo está arquitetado num contínuo movimento de *coroação* e *destronamento*, entre o sagrado, erudito e o profano, laico e cotidiano.

Contudo, penso que algumas vezes esse caráter de erro, irá ser apercebido em Leminski como desleixo ou incompletude – aquilo de que também algumas pessoas acusa(va)m Dostoiévski –, a busca pela vivacidade da palavra será também em Leminski uma *hybris* que, inusitadamente, ele irá apontar com o dedo em Dalton Trevisan:

O conto representou, no Brasil, a mesma coisa que o Volkswagen representou, em termos, digamos, viários. O Volkswagen colocou a classe média sobre rodas e o conto deu a todos a ilusão da possibilidade de uma carreira literária, que é uma coisa bem mais complicada. E o conto tomou conta. Foi amarrado por concursos patrocinados por estados da Federação. Por entidades oficiais. Por revistas particulares. Foi cercado de todo um poder de tal forma que hoje é o gênero hegemônico, o gênero no poder no Brasil. É aquele que conta com o maior número de facilidades editoriais. É aquele que encontra abertas as portas das editoras. É aquele que é contemplado com as mais polpudas premiações estaduais, premiações já milionárias. É uma verdadeira loteria literária que o conto proporcionou no Brasil.²¹

Há três aspectos interessantes que aparecem aqui: o primeiro é:

A hipótese-fantasia deu, a princípio, uma noveleta/nuvoleta, chamada *Descartes com Lentes*, que inscrevi no 1º Concurso de Contos do Paraná (1968), onde tirou o 1º lugar mas não levou o prêmio

²¹ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: série paranaenses no.2*. Curitiba: Scientia et labor, 1988. (p. 17)

por acidentes fortuitos de concurso, de acordo com uma carta que me mandou Fausto Cunha, um dos juizes do certame.²²

Parece que o conto servia aos propósitos do jovem Leminski – assim como as idéias Concretistas – , mais tarde, maduro, ele escreveria contos, então esse tipo de concepção já não será válida.

Mesmo que no fim das contas Leminski tenha sido um contista de qualidade duvidosa – para não dizer medíocre – por exemplo, os contos de *Gozo fabuloso*²³ representam apenas ensaios de um vôo que ele nunca conseguiu dar no gênero e, mesmo levando em consideração a falta de acabamento e os reveses da publicação tardia, cabe frisar que à época eles foram enviados para o editor, o que demonstra a intenção de Leminski de os publicar, o que não aconteceu por puro acaso – o gênero desempenhava para ele um papel em nada secundário, o que faz pensar que Leminski amiúde penteava as idéias conforme a ocasião.

O segundo ponto é o seguinte:

O Brasil dos anos 80 passava por um refluxo do conservadorismo: a liberdade de imprensa voltava a fazer parte do vocabulário permitido, a transição para um “estado democrático” era anunciada a todo momento: foi “por pouco” que as manifestações populares não conseguiram uma vitória na luta por eleições diretas para presidente em 1984.

(...)

²² LEMINSKI, Paulo. *Descordenadas artesanais: um livro e sua história, 23 anos depois*. In: LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. (3ª edição). Curitiba: Travessa dos editores, 2004. (p. 270)

²³ LEMINSKI, Paulo. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA, 2004.

Acompanhando esses novos ares de liberdade, a editora Brasiliense ascendeu numa curva exponencial, explorando principalmente o filão dos temas que na década anterior não seriam possíveis de abordar: sexo, drogas, rock, marginalidade, ou, numa só palavra, a contracultura.²⁴

Como aponta Ivan Justen, Leminski usufruirá da benesses das “facilidades editoriais”, traduzindo e publicando pela Editora Brasiliense e, além disso, se utilizando das “revistas particulares” (a *Veja*, por exemplo) como um bom veículo de (auto)promoção.

O terceiro aspecto e o mais importante é a *hybris* que mencionei.

O erro oswaldiano, que será também o erro leminskiano, significa ser capaz de levar a vivacidade da palavra falada para a palavra escrita, Leminski – assim como Oswald e fundamentalmente Manuel Bandeira – será um mestre nessa arte.

A aparente superficialidade da poesia leminskiana esconde a complexidade do simples, no poema de Leminski a primeira instância faz parte justamente da trampa armada por ele, somente o caleidoscópio carnavalizador consegue captar o inesperado, o gesto único devastador da espada samurai ou do pincel que executa o hai-kai.

Mas é justamente aí que temos a fortuna cobrando sua dívida.

O fato de Leminski ter sido capaz disso – quem sabe a maior qualidade de sua poesia – tornou-o passível de imitação, no pior sentido da palavra. Os maus-poetas levarão só o óbvio da oralidade da palavra para a poesia escrita.

O aparente “banal e casual” que “extraí o máximo de significado do mínimo material”²⁵ será adotado por uma legião de seguidores que não serão capazes de perceber qual é o teor do erro presente aqui.

²⁴ SANTANA, Ivan Justen. Op. Cit..

Esse fato será ainda mais agravado pelos “ares de liberdade” que darão validade a praticamente qualquer expressão individual nos anos pós Regime Militar, pouco importa o que se diga, o que vale é a expressão individual o *uso* da liberdade – sua *utilidade*.

Daí o surgimento de uma multidão de “poetas” para quem Leminski era o mestre, pela razão errada. O grande ponto aqui é a confusão entre liberdade e ausência de critérios, na desqualificação de todos os até então vigentes, ao invés da substituição desses critérios por outros que realmente fossem capazes de dar discernimento a uma arte que se julgava nova.

Não sei se vale a pena adotar essa liberdade como justificativa da má poesia, da má literatura e do mau pensamento, acredito que isso seja liberatismo demagógico e bem barato.

O *Prometeu* das araucárias acabou dando status a uma porção de poetas de primeira viagem que vieram na sua esteira e se tornaram então o paradigma de uma poesia fácil, que captava apenas a estática da antena da raça e não a energia da central elétrica.

Mais curioso ainda foi a contrapartida dessa poesia chinfrim, de tal maneira a poesia de alguns “poetas” se academizou e retornou àquilo que tanto os modernistas quanto os concretistas lutaram contra: a palavra institucionalizada.

Neles o status artístico depende de uma certa imanência poética das palavras, possivelmente uma má interpretação, sobretudo dos concretistas – uma espécie de síndrome de *Wasted land* – como se todo poema precisasse de notas de rodapé para ser válido.

²⁵ LEMINSKI, Paulo. *Click: zen e a arte da fotografia*. In: LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. Op. Cit.. (p. 98)

Ou seja, num extremo há a poesia-chinfrim e no outro há a poesia-acadêmica. Duas correntes que não apenas perfizeram o tempo, mas dominam a poesia brasileira atual: *Precisa-se com urgência de uma boa poda, se é que o Jardim das Musas pretende continuar a ser jardim*²⁶.

Isso se deve à tentativa de reificar a arte e fazê-la servir para alguma coisa:

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um *lucro ideológico*.²⁷

A poesia como inutensílio distancia a arte daquele aspecto *decorativo* – do qual falei noutra lugar – e a realiza como *evento*.

A radicalidade, o erro e o inutensílio irão aproximar Leminski de um outro grupo, os *tropicalistas*, para quem a antropofagia modernista e o diálogo com os concretistas também serão cruciais.

²⁶ POUND, Ezra. Op. cit. (p. 23)

²⁷ LEMINSKI, Paulo. *Inutensílio*. In: Op. Cit. (p. 59)

O dionisíaco

Não sei onde a prosa brasileira dos anos 70 vai parar se continuar a se deixar passivamente influenciar pelas discontinuidades elétricas da prosa de “Alegria Alegria”. Onde é que Caetano quer chegar? Perguntem a ele.²⁸

Segundo Toninho Vaz, Leminski irá conhecer pessoalmente Caetano Veloso somente em 1974²⁹.

Mas, bem antes disso, ele conhecera o baiano, possivelmente, pelos Festivais e pelo disco *Tropicália*, lançado em 1968.

Curioso desencontro – mais uma vez a *Fortuna* – ao constatar que em 1969, Leminski moraria no Solar da Fossa, no Rio de Janeiro, onde o baiano também morara³⁰, quando chegara à Cidade Maravilhosa.

A viagem de Leminski para o Rio de Janeiro – sua terceira *leminsmaquia*, a primeira foi para o Mosteiro de São Bento e a segunda para Belo Horizonte – , apesar de curta, será muito importante para a organização e o desenvolvimento da linguagem que terá seu ponto máximo no *Catatau*. É o clímax da criação da perspectiva carnalizadora que perpassará toda a sua produção intelectual e literária.

O *Tropicalismo* foi um movimento que surgiu por acaso, graças a um artigo do repórter Nelson Motta, intitulado *A cruzada tropicalista*, publicado no jornal Última hora em 5 de fevereiro de 1968³¹.

²⁸ LEMINSKI, Paulo. *O que é que o Caetano tem*. In: Op. Cit.. (p. 96)

²⁹ VAZ, Toninho. Op. Cit.. (p. 162)

³⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Aliás, Nelson Motta parece ter sido um grande promotor do talento dos músicos ligados ao movimento, entre eles Caetano Veloso, graças aos artigos que escrevia para a coluna *Roda Viva*, no jornal citado³².

O *Tropicalismo* envolvia diversos setores da cultura nacional, desde o cinema, passando pelas artes plásticas até a música popular. E é na música popular que Leminski irá beber.

Desde antes de sua viagem, Leminski já estava mais ou menos envolvido com a música, fosse com o irmão Pedro (*Dois pauladas e uma pedrada*) ou com o grupo *Áporo*, Leminski costumavam compor, e a música irá gradativamente assumindo um papel maior na sua produção, em sua poesia a imagem cederá espaço à duração.

Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o pólo da poesia, do suporte do livro pro suporte do disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. Realmente, não existe nenhum poeta escrito que você possa contrapor a Caetano e Chico na música popular.³³

Acredito que é na música popular que se pode perceber mais claramente o aspecto *vivificador* da palavra e não parece ser nem um pouco estranho que ela acabasse sendo o caminho natural de Leminski. O apolíneo que desembocará no dionisíaco: *O canto e a mímica destes sonhadores com a alma híbrida eram para o mundo grego-homérico algo de*

³¹ CALLADO, Carlos. *Tropicália: história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2000.

³² Idem.

³³ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: série paranaenses no.2*. Curitiba: Scientia et labor, 1988. (p. 28)

*novo e inaudito: a música dionisíaca, particularmente, excitava-os com um arrepio de terror.*³⁴

Outro ponto importante que ligará Leminski ao *Tropicalismo* será a antropofagia adotada pelos tropicalistas, herdada dos modernistas; antropofagia que Leminski já possuía advinda de Oswald e pelo caminho erudito dos concretistas via suas *transcrições*, mas que será potencializada na linguagem desbragada dos tropicalistas em que hibridizavam guitarras elétricas e Vicente Celestino.

Fundamenta-se, então, a arquitetura final do cronotopo leminskiano.

A partir daqui a praça pública será o seu *topos*, os anos sessenta serão seu *tempo* e a *carnavalização* será sua *linguagem* – sua palavra.

O ato inaugural oficial ainda não se realizara, Leminski ainda estava no *work in progress*, levando seu *Catatau embaixo do braço, antologia de guardanapos, rótulos de cerveja com anotações, folhas avulsas com textos originais*³⁵.

O *Catatau* é uma máquina muito simples e muito complicada.

Não tem segredo. E tem todos que são os da linguagem.

Quanto à “pororoca”, o seguinte. Chamei de “pororoca”, num artigo, ao encontro

Entre a Poesia Concreta paulista e a Tropicália baiana.

Para mim, esse encontro é o mais importante acontecimento da cultura brasileira, dos

Últimos 10 anos. A poesia Concreta é cartesiana. A Tropicália é brasileira. O atrito

Entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo.

O encontro do mar com o rio, Amazonas versus Atlântico.

Catatau é pororoca. É um livro tropicalista que Gil e Caetano

³⁴ NIETZSCHE, F.. Op. Cit..

³⁵ VAZ, Toninho. Op. Cit.. (p. 109)

jamais se interessaram em fazer.³⁶

Tal realização – a concepção – virá à luz depois de nove anos de gestação, mas, defendendo que Leminski não irá além dela – e nem precisaria – o *Catatau* será o modelo e a justificativa do Leminski posterior, seja ele considerado com artista – criador – ou como intelectual – capaz de pensar, compreender e orientar o mundo em que vive.

³⁶ BONVICINO, Régis. *Paulo Leminski desconta tudo*. In: *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1980)*. São Paulo: Iluminuras, 1992. (p. 174)

Dr Jekyll and Mr Hyde

Ao longo de sua vida, Paulo Leminski irá se distanciar dos meios intelectuais, do ponto de vista ativo, o espaço que ele irá ocupar é fundamentalmente artístico, isso não representa uma perda, em sentido estrito – a intelectualidade brasileira desenvolveu hábitos extravagantes – , mas com certeza é uma profunda mudança de status.

Mesmo o trabalho de Leminski como tradutor e biógrafo, não irá garantir a ele o respaldo intelectual diante dos críticos mais ferozes.

Eu acho que o Paulo Leminski é supervalorizado. A poesia dele é feita de lugares comuns, idéias simples, trocadilhos. Não dá para comparar a obra dele com os grandes poetas brasileiros, do passado ou do presente, como Drummond ou Manuel Bandeira. No contexto de seu tempo, o Leminski é apenas um autor secundário. Ele teve grande fama por que (sic) fez letras de músicas que foram gravadas por Caetano Veloso, A Cor do Som e Moraes Moreira. O trabalho de crítica que ele desenvolveu é muito pobre. As biografias (...) são coisas que ele tirou de enciclopédias e podem enganar apenas quem não leu as obras importantes sobre esses personagens. Ele nada acrescentou a esses personagens. Ele não acrescentou nenhuma idéia importante sobre essas pessoas.³⁷

Não sei se isso se deve a um preconceito ao anti-academicismo de Leminski, pois mesmo a opinião de antigos camaradas não parece das melhores.

A partir de um certo momento, Leminski deixou de ser um escritor experimental e começou a fazer poemas breves que lhe garantiram a fama. Falava que conhecia línguas, mas na verdade conhecia

³⁷ MARTINS, Wilson. In: NOVAES, Sandra. Op. Cit.. (p. 89)

muito mal umas sete ou oito. Tinha crises de megalomania que faziam parte do próprio delírio étlico no qual vivia mergulhado. Seu discurso político-ideológico era confuso, sem muita coerência.³⁸

As raízes mais imediatas de Leminski, no que diz respeito à idéia da necessidade de intelectualidade ativa no artista, estão justamente nos concretistas. O aspecto teórico – herdado de Pound, dos movimentos europeus de vanguarda? – dos concretistas, fica claro não apenas nas suas abordagens artísticas e estéticas, mas nas críticas a outros autores, não há dúvida de que para o grupo *Noigandres*, por exemplo, a teorização (intelecto) e a execução artística caminham de mãos dadas.

Contudo, eles se filiam epistemologicamente a uma tradição que tem, por sua vez, suas raízes na Escolástica Medieval, mas que também guardava proporções entre as possíveis abordagens intelectuais. Por exemplo:

Llamaban se *Quodlibeta* a las colecciones e estudios mezclados sobre diversos temas sueltos, examinados por el procedimiento corriente de la disputa, que consiste en hablar acerca de todo, sin ningún orden sistemático y sin llegar a construir ningún todo armónico; los otros escribían, por el contrario, *summas*, es decir, estudios sistemáticos.³⁹

³⁸ PIGNATARI, Décio. In: VAZ, Toninho. Op. Cit.. (p. 323)

³⁹ HEGEL, W. H... *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*. (Volume III). Fondo de Cultura Económica: México, 1977. (p. 133) [Chamavam-se *Quodlibeta* às coleções e estudos mistos sobre diversos temas soltos, examinados pelo procedimento corrente da disputa, que consiste em falar sobre tudo, sem nenhuma ordem sistemática e sem chegar a construir nenhum todo harmônico; os outros escreviam, ao contrário, *summas*, quer dizer, estudos sistemáticos.]

Se, num primeiro momento, Leminski se vinculou a um tipo de pensamento sistemático, que o levou a adotar a postura dos concretos, a seguir, a largos passos, o caminho (método) que ele seguirá o distanciará dessa senda, até que ele se torne um “pensador selvagem”.

Na origem, a *anamnese* leminskiana está impregnada da emulação efetiva do diálogo polêmico. Leminski não pode ser um *tomista*, ele é um *quodlibeta* – pela multiplicidade na unidade.

O fato de ser essa a natureza do pensamento de Leminski, que o desprestigia diante de alguns intelectuais, acaba por reforçar seu caráter artístico, pois mesmo do ponto de vista de Leminski ser o mesmo, depois de publicado o *Catatau*, ao longo do resto da vida sua palavra ainda guardará a capacidade vivaz de outrora.

Contudo, ao considerar-se o dualismo das mãos dadas da arte e do intelecto, o Leminski intelectual se refugiará no Leminski artista, procurando nele um álibi.

Eliminando tal distinção, será a transmissão de outra lâmpada que nos iluminará.

a doutrina da meditação silenciosa

da concentração descontraída

da dança não dançada

da voz sem voz

da iluminação súbita

da luz interior

da superação dialética dos contrários

na vida diária⁴⁰

⁴⁰ LEMINSKI, Paulo. *Variações para o silêncio e iluminação*. In: *Anseios crípticos*. Op. cit.. (p. 15)

Sob essa nova luz, o *goliardismo* de Leminski aparece e cobra a conta dos serviços prestados; porque ele continuou, como bom antropófago, a devorar, e na pantagruélica acidez da deglutição, já não seria possível dizer que o pensamento não era e é pura invenção.

Não existe isso que se chama “escrever bem”. Existe é *pensar bem*.

Escrever é pensar. Quem pensa mal, escreve mal.

Não há habilidade retórica que consiga disfarçar um pensamento fraco ou medíocre.⁴¹

Mais uma vez Leminski *Prometeu*.

Ao defender que escrever bem é pensar bem, Leminski demarcou o terreno fértil para novas má interpretações. O dualismo do intelectual que se refugiará no artista para garantir o alibi de sua palavra será espelhado no seu oposto, o artista que procura no intelectual o alibi de sua palavra. Em suma, teremos o artista que pensa que é intelectual e o intelectual que pensa que é artista.

O dualismo só deixa de existir se consideramos o centro de valor como organizador de discursos possíveis, sejam eles de natureza intelectual ou artística; mas na concepção do senso comum – para não dizer do bom senso – esse tipo de pensamento é esdrúxulo, para a *doxa* o homem precisa coincidir consigo mesmo, ele precisa de *definição*, caso contrário *stultifera navis*.

⁴¹ LEMINSKI, Paulo. *Sem eu, sem tu, nem ele*. In: Op. cit.. (P. 74)

Boné de marinheiro

No limite, Leminski seguiu ao pé da letra seus próprios dizeres: “O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo”⁴².

Ele foi ao mesmo tempo o intelectual de província que acendia postes a testadas, iluminando o caminho para que a aldeia enxergasse alguns palmos a mais diante do próprio nariz e o crítico cruel do cinza lugar comum da cidade dos desejos inconfessáveis.

Apontado com o dedo pelo seu descomedimento e contradições e, simultaneamente, como extraordinário, Leminski é o inusitado exemplo do que não pode ser exemplo para as criancinhas e ao mesmo tempo deve sê-lo, muito mais do que o cão tolerado pela gerência, o cachorro louco uivando pelas ruas nas noites com ou sem lua.

E é justamente aí que entra o *Catatau*, nele a organização do discurso assume a proporção desmedida do inefável.

Há muitas instâncias no *Catatau*, muitos caminhos possíveis, mas nenhuma entrada.

No *Catatau* não há clareiras, ou se está dentro ou se está fora.

Enfim, é uma obra difícil porque fundamentalmente viva e a causa dessa vivacidade é exatamente a vivacidade de seu autor, o *Catatau* só é organizado da maneira que é porque Leminski pensava da maneira que pensava. *A literatura não está no livro, não está na letra*⁴³.

Mas, se ela existe deve estar em algum lugar, possivelmente na ubiquidade – levando em conta o pressuposto modernista.

⁴² Idem. (p. 73)

⁴³ Idem. (p. 75)

A arte desmedida de Leminski é exatamente isso, ela não tem medida e não pode ser medida, porque ela é a pergunta, o movimento do signo.

Esse movimento do signo que é o *Catatau*.

CAPÍTULO 3

ATENTE para o som que isso faz

REPUGNATIO BENEVOLENTIAE

Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste

Catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem

Sem mapas. Virem-se.¹

Da Antena da raça à Central elétrica

Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de códigos. E isso prosseguiu. A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos vêm, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular.²

Leminski disse isso em 1978, nesses idos o talento de Caetano e Chico já tinha pelo menos dez anos, e o reconhecimento dos dois já era indiscutível. Considerando-se a quase esterilidade da poesia dos anos setenta, representada pela poesia dita marginal precariamente distribuída, a música popular tinha que, naturalmente, ocupar um lugar de destaque, ainda mais se levando em conta o alcance dos meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio – mas, vale lembrar o papel que a televisão desempenhou para o sucesso das carreiras de Caetano e Chico.

¹ LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. (3.a edição). Curitiba: Travessa dos editores, 2004. [Todas as citações se referem a essa edição]. (p. 11)

² LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: série paranaenses no.2*. Curitiba: Scientia et labor, 1988. (p. 28)

Então, o fato de a palavra cantada ser mais importante que a palavra escrita não deveria ser tão espantoso, principalmente para Leminski, que transitava sem preconceitos pelos meios mais variados

O significativo aqui é o fato de ele apontar o “deslocamento do polo da poesia” como sintoma da sua própria poesia, impregnada desde sempre pela rima e pela musicalidade³.

O mau poeta é um chato porque é incapaz de perceber o tempo e as relações temporais e não sabe, portanto, delimitá-las de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais pesadas ou mais leves, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras de sua língua.⁴

A transição da poesia do espaço (a imagem) para o tempo (música) está diretamente ligada a uma concepção de fazer poético herdada por Leminski de Ezra Pound: *a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música*⁵.

A mudança da instância da *fanopéia* para a *melopéia*.

A simetria ou as formas estróficas ACONTECERAM naturalmente na poesia lírica quando um homem estava cantando um poema longo ao som de uma melodia curta, que ele tinha de repetir

³ NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. Curitiba, 2003.262f. (Tese de doutorado UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes).(p. 154)

⁴ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos (tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1973. (p. 155)

⁵ Idem. (p. 23)

muitas vezes. A simetria não tem nenhum tabu nem é nenhuma entidade sacrossanta. É um dos muitos artifícios, algumas vezes mero expediente, outras vezes recurso vantajoso para certos efeitos.⁶

Evidentemente, esse não é o único caráter herdado por Leminski de Pound, importado pela via dos Concretistas – entretanto, a questão fundamental é que ele foi capaz de amadurecer em si as idéias poundianas e utilizá-las no desenvolvimento de seu próprio projeto literário, em todas as frentes em que atacou: poesia, prosa, crítica e tradução.

Mesmo que Leminski não tenha sido um *inventor – homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo –*, é inegável que ele foi um *mestre – homens que combinam um certo número de tais processos e que os usam tão bem ou melhor do que os inventores*⁷.

Leminski irá transformar a idéia poundiana de que os *artistas são as antenas da raça*, na idéia da *central elétrica*:

Num país como o nosso, é necessária uma Itaipú poética. Uma vanguarda/central elétrica quer produza matrizes novos. Protótipos, e não apenas (mais) tipos. Os processos da vida das mensagens (divulgação, diluição, imitação, influência, explicação, etc) levarão a números maiores a alta tensão dos produtos inovadores.⁸

Deixarei de lado o eco de Maiakóvsky nessas palavras, pois o que me interessa é demonstrar que o que Leminski esperava, principalmente através da utilização dos meios de

⁶ Idem. (p. 155)

⁷ Idem. (p. 42)

⁸ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. (Organização e seleção Alice Ruiz e Áurea Leminski). Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997. (p.23)

comunicação de massa, era romper a barreira da arte feita apenas para produtores e recuperar na arte o seu aspecto vivificador, não deixando que ela se estagnasse por permanecer presa a princípios rígidos demais.

o q a gente precisa sempre é combater/debelar alguns interditos e tabus q a poesia concerta instalou, o fascismo (vindo de pound, v. queria o q?) da distinção entre inventors, masters e diluters, por ex. a raça pura, as raças inferiores... estoicismo de campo de konstetrations... nesta ala, os inventors... aos fornos crematórios, os diluidores...⁹

Como bom *mestre*, Leminski era capaz de utilizar-se de vários meios na sua produção e isso incluía desde a linguagem publicitária com seus relâmpagos até o *hai-kai* e sua capacidade de densa sintetização: *dichten=condensare*.

Isso permitiu que sua poesia – e sua literatura – possuísse um alcance cada vez maior: a operação *mass media*¹⁰.

A mudança de instância da palavra em Leminski era, portanto, um caminho natural: *já é poesia, poesia em estado puro, poemas e canções são uma decorrência natural da festa*¹¹, levando-se em conta sua intenção, ele iria certamente desembocar na música – mais especificamente na música popular.

⁹ LEMINSKI, Paulo. . *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999 (org. Régis Bonvicino, col. Tarso M. de Melo). (p. 109)

¹⁰ Idem. (p. 156)

¹¹ Ibidem. (p. 167)

Característica fundamental em Leminski – a poesia-tempo/melódica – , evidenciada gradativamente desde seu período de formação até sua maturidade, impregna o *Catatau*, indelevelmente.

Considerando isso, algo que chama a atenção é justamente a possibilidade de identificar também nos fragmentos do *Catatau* autênticos poemas em que as abruptas rupturas sintáticas conforma o jogo imagético e semântico (...) ¹²

Dessa maneira, colocando a obra além da possibilidade da simples classificação como prosa ou poesia, as questões da crítica baseada em preceitos formais e que tenha para si a certeza da diferença clara entre prosa e poesia são, no mínimo, de difícil solução.

¹² SALVINO, Romulo Valle. *CATATAU: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000. (p.98)

Prosa, poesia ou algaravia

Chamá-la poesia ou não, porém, não é o essencial. Na verdade, esta poesia (como a prosa oswaldiana, a ela tão intrinsecamente ligada) desborda dos cediços comportamentos dos denominados “gêneros literários”, evoluindo para uma idéia mais válida e mais atual de *texto*: informação estética materializada num sistema de signos dotado de autonomia e coerência, avaliável por um teor de originalidade (no sentido de imprevisibilidade estatística), – idéia para a qual marcham também toda uma série de manifestações contemporâneas, da nova poesia ao novo romance.¹³

Uma crítica formal – teórica – enxergando o texto de longe, irá buscar paradigmas, ou seja: o *ideal*, compreendido como um conceito universalmente válido, tudo aquilo que não é adequado é sumariamente tirado e decepado como um membro que não cabe na moldura e que pode, quando muito, ser outra coisa.

A fuga do uso corrente é certamente um ponto forte no *Catatau*, a intenção de Leminski de mudar a instância da palavra criando um outro etos para sua configuração fica evidenciada inúmeras vezes no livro, pelo uso dos trocadilhos, provérbios, citações e tono que calca a erudição no latim, a palavra puxa a palavra gerando a re-significação elaborada na semelhança dos sons de palavras usadas em contextos diferentes do habitual.

Castiços veteranos adidos ao paládio dos ofídios dizem não ao que não viram e louvam-se mutuamente as mal traçadas entrelinhas! Fico, está certo, mas fico de olho. Desastre perder pendão dizendo não: está-se nele dilatado em equinócio como num rapto. Que gião é essa? Perspectat.

¹³ CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da Radicalidade*. In; ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas – Obras completas volume VII* (3ª edição) Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1972. (p. lx)

Esse é aquele? Nem deixa de ser o oposto para depois de um outro. Já estoutro é dos anteriores, portando traz ainda mostras de haver sido, mas há muito tempo. Nenhum, nem outro são aqueles acolá,— parecendo iguais: é vosso engano, lapsus language, colapsus lineae!¹⁴

Desse ponto de vista, toda a poética do comedimento não serve para o *Catatau* e, possivelmente, também não serve para Leminski. Mesmo a idéia de uma distinção entre prosa e poesia – uma velha discussão – dentro do universo leminskiano, precisa ser considerada de uma perspectiva peculiar.

O discurso poético, no sentido restrito, requer a uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum, podendo este ser um discurso do primeiro tipo ou pertencer a variedades atenuadas de outros tipos. Aqui, evidentemente, também são possíveis obras que não reduzem toda a matéria do seu discurso a um denominador comum (...). Uma das peculiaridades essencialíssimas da prosa está na possibilidade de empregar, no plano de uma obra, discursos de diferentes tipos em sua expressividade acentuada sem reduzi-los a um denominador comum. Nisto reside a profunda diferença entre os estilos em poesia e prosa. Mas na poesia toda uma série de problemas essenciais tampouco pode resolver-se sem incorporação daquele plano de exame do discurso, porque diferentes tipos de discursos requerem em poesia elaboração estilística diversa.¹⁵

No *Catatau*, por mais que Leminski faça uso de diversos e diferentes tipos de discursos, todos eles são orquestrados de maneira a obedecer a uma intenção ou denominador comum, e de maneira extremamente elaborada, dessa maneira o *Catatau* é um discurso híbrido que incorpora em si tanto características da prosa quanto características da

¹⁴ *Catatau* p. 67.

¹⁵ BAKHTIN, M.M.. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Tradução de Paulo Bezerra) Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. (p. 200-201)

poesia, contribuindo de maneira decisiva para o estabelecimento da artisticidade da obra, não há distração e nem sobra de significado.

O primeiro e o mais simples teste a que um leitor deve submeter o autor é verificar as palavras que não funcionam; que não contribuem em nada para o significado OU que distraem do fator MAIS importante do significado em favor de fatores de menor importância.¹⁶

O hibridismo no *Catatau* potencializa sua capacidade de significação e essa potência pantagruélica não permite que nenhuma instância seja deixada de lado, é necessário devorar sem nenhum comedimento o texto leminskiano a fim de perceber nele o movimento dessacralizante no qual a virtude não é a *sophrosine* socrática, representada pela ordem *apolínea*, mas o bacanal *dionisíaco* em que o caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.

¹⁶ POUND, Ezra. Op. cit. (p. 63)

O riso da esfinge

No mundo do lucro e do proveito, a produção de signos culturais é uma modalidade de loucura mansa. E como tal tratada. Nossa tendência é ver a produção artística como uma coisa *séria*. Isso é uma estupidez. A produção artística tem mais que ver com brincadeira do que com as coisas sérias. Sério é chato. E todo artista chato é medíocre. Artista tem que ser emocionante.¹⁷

Mas, é justamente na ausência de comedimento que se deve enxergar a artisticidade do *Catatau*, a intenção de Leminski é clara, o que ele busca é definitivamente o contraste, e nada mais intenso na demonstração do contraste do que o riso, quando rimos nós o fazemos pela entendimento da tensão entre diferenças, pelo inusitado, surpreendente e até inverossímil.

O contraste não extingue os objetos contrastados, eu não tenho uma síntese entre elementos que produza como resultado o riso carnavalizador – no sentido hegeliano de síntese, antítese e síntese, o riso carnavalesco não pode ser dialético¹⁸ – caso haja síntese, esse sentimento produzirá o comedimento pela coação da razão, que interfere e produz o humor de outra natureza que o do riso carnavalizador.

O riso proporcionado pelo comedimento, advindo do belo entendido como equilíbrio das formas, provoca um sentimento de deleite, fundamentalmente contemplativo, aquilo que Bakhtin chamará de *riso reduzido* ou *humor* – destituído de força regeneradora.

¹⁷ LEMINSKI, Paulo. *Sem sexo, neca de criação*. In: LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. (p. 79)

¹⁸ RÖD, Wolfgang. *Filosofia Dialética moderna*. Brasília: Editora UnB, 1974. (p. 119-207)

Por outro lado, o desmedido que transcende a ordem estabelecida, emociona, gera movimento. O riso como fruto desse movimento inesperado e, justamente por seu caráter inesperado, é que o riso é dessacralizante – *carnavalizador*.

Não significa que a análise do riso não seja possível de um ponto de vista formal, mas a iluminação advinda daí trataria o *Catatau* dentro de um conceito de *mimese* como *imitatio*.

O discurso carnavalizador não depende do reconhecimento paródico, por isso ele é desmedido e autônomo. Uma análise formal do *Catatau* iria procurar identidades nele, mas essa obra de Leminski não possui identidades reconhecíveis nessa instância.

Reconhecer no *Catatau* a referência a Zenão de Eléia, Guilherme de Occam ou a provérbios – entre tantas outras coisas – é apenas compreender perfunctoriamente seu discurso, como se ele não fosse nada mais do que uma grande piada, ainda que contada refinadamente.

O *Catatau*, para que haja a compreensão de sua instância carnavalizadora, precisa ser considerado na desmedida da idéia que só pode ser organizada pela imaginação, daí é que virá o seu entendimento.

Somente na *carnavalização* é que Hermes dará seu recado.

A palavra impregnada

Originalidade, também, não há. Nem poderia haver, depois que os homens fazem literatura, há mais de dois mil anos, em centenas de idiomas, em todos os quadrantes da terra.

Imaginar que uma obra seja “original”, isto é, só deve suas virtudes a si mesma só pode ser fruto da ignorância.¹⁹

Portanto, de saída o problema já obedece a leis próprias, já não se está falando de literatura dentro de uma tradição qualquer, mas dentro de uma temática ou sistemática específica.

O *Catatau* precisa ser pensado dentro da tradição da literatura cômica carnalizadora, a qual Bakhtin irá apontar como tendo por origem duas raízes principais: a sátira menipéia e o diálogo socrático²⁰, destacando Rabelais e Cervantes como seus representantes fundamentais, até chegar a Dostoiévski.

Contudo, normalmente o *Catatau* é ligado a outros autores e a uma outra tradição, com a qual Leminski tinha uma identificação mais explícita, autores que trabalhavam a arte na exploração da construção da palavra num nível de significado diretamente ligado à sua materialidade, especificamente o *Finnegans Wake*, de James Joyce e o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

¹⁹ LEMINSKI, Paulo. *Sem eu, sem tu, sem ele*. In: LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. (p. 75)

²⁰ BAKHTIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.(p. 106-118)

O *Catatau* é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano assumido e pós-joyciano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no *Catatau*. O *Catatau* é uma experiência pós-joyciana, pós-rosiana. É uma experiência que coloca a obra de Joyce e coloca a obra de Rosa. Quer dizer, está incluído nela como uma proposta da coisa no nível polêmico da prosa que ela propõe.²¹

Ao lado desses autores citados pelo autor pode-se colocar, indubitavelmente, Haroldo de Campos e o seu *Livro da Galáxias* – como já fez Romullo Valle Salvino– que para Leminski, não parecia ser tão catatauesco assim:

Depois de Rosa, quem? “Galáxias” de Haroldo de Campos é claro. Mas o que me desagrade no “Livro das Galáxias”, que é um monumento de competência, é a estrutura muito aberta, complacente e omnívora: qualquer texto que o Haroldo faça cabe lá dentro. Basta que seja sobre viagens ou leituras. Digo isso sabendo que “Galáxias” é um livro absolutamente definitivo, em qualquer literatura. Mas para meu gosto vulgar, plebeu, pedestre, grosseiro, caipira, “funk”. “O livro das Galáxias” é um projeto sofisticado demais. Defeito meu.²²

A declaração de Leminski é de uma humildade socrática. Contudo:

Educado nas matemáticas cadências retóricas da frase de Flaubert, herdeiro das redondices e redundâncias rítmicas de Bossuet, os curtos-circuitos da frase norte-americana, seus cortes abruptos, afins à fala, descartesianos, a escrita dos ficcionistas americanos sempre me pareceu, menos que um erro, uma imperícia.²³

²¹ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: série paranaenses no.2*. Curitiba: Scientia et labor, 1988. (p. 20)

²² LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino* (1976-1980). São Paulo: Iluminuras, 1992. (p. 175)

²³ LEMINSKI, Paulo. *Double “John” Fantasy*. In: *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. (p. 129)

Considere-se o seguinte trecho de *Catatau*, apanhado ao acaso:

Por aquiles-del-raio-que-os-partitura, se bem o ouvi, melhor o faça, não há mais claridão para a algazarravia perdida na escuridade obsclara? Algures por achado, nenhures chamado,— dá para desconfiar: desconfie, melhor um cisco no rabisco do olho que um piscapisca desse petisco.²⁴

Pode-se perceber evidentemente “redondices e redundâncias”, mas também pode-se perceber “cortes abruptos afins à fala” e que certamente não agradariam a Flaubert, a quem o *Catatau* bem poderia parecer uma “imperícia”.

Outro ponto inusitado é o fato de Leminski considerar, nesse mesmo artigo, a prosa norte-americana como “massificada”²⁵ e “comercial”, justamente ele que “lançou” o *Catatau* com “técnicas de propaganda”, afinal a literatura também faz parte do “mercado e consumo”²⁶.

À parte a contradição, o que cumpre perceber aqui é que a linguagem do/no *Catatau* não era nenhuma novidade criativa, ao menos tendo em vista a produção e fruição artística de um círculo, ainda que restrito, de entendidos e iniciados.

O caso mais próximo de Leminski era o de Haroldo de Campos, mas dentro da literatura brasileira é possível enxergar a tentativa de transcender os limites da linguagem “pedestre e vulgar”, já em obras como *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, ambas de Oswald de Andrade.

²⁴ *Catatau*. (p.27)

²⁵ LEMINSKI, Paulo. *Double “John” Fantasy*. In: Op. Cit.. (p. 130)

²⁶ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001. (p. 176)

Isso demonstra que a *ininteligibilidade* de *Catatau* se devia a outros fatores.

Uma das justificativas da complexidade do livro se deve ao possível não reconhecimento das citações que Leminski faz ao longo da obra, o que para muitos leitores em potencial poderia parecer um desafio além de suas capacidades, entretanto esse é certamente um aspecto que pode muito bem ficar em segundo plano, principalmente depois de trinta anos, quando a informação é muito mais acessível e o ceticismo, motivado pela democratização, mesmo que limitada, da cultura, serve como um bom antídoto ao deslumbramento com a erudição e até mesmo com as “palavras-valise”, que não eram novidade naquela época e são, certamente, bem menos agora – salvasse-se a responsabilidade dos concretistas no que diz respeito a isso.

Vencidas as barreiras da língua e da identidade das referências – para que o *Catatau* não seja um grande mantra – o mais são lendas.

A esfinge *catatauesca* é um ouroboros diante do próprio ponto de interrogação.

Cavalo de Tróia

Pão, em Tróia, em prantos, se come: desapareção do tema do Ser, em terras por aparecer. Cada estrada, uma escada, cada uma, uma de cada: plataforma de hierarquitétipos, pierrô da discorbélia. LAGARTIXAS se fazem crocodilo.²⁷

Rindo do mito, o *Catatau* ainda é com certeza uma trampa armada – “tocaia”²⁸ – pelo autor, mas que só captura pela razão errada os desavisados, pois os avisados se deixam prender por outros motivos.

A criatividade da obra, na sua capacidade de geração imprevisível de significados, deixa sempre a suspeita de que talvez haja algo mais que deveria aparecer, mas que não aparece, e faz do *Catatau* não um mistério incompreensível, mas uma obra de perene busca de desvelamento.

No *Catatau*, a expectativa é sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que deve esperar: rompe-se a lógica e as passagens de frase para frase são o que regidas por leis outras que não as normas da sintaxe discursiva “normal”.²⁹

E é aí que está a graça. O processo não é de decifração, é de diálogo e de reflexão.

²⁷ *Catatau* .(p. 255)

²⁸ LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: série paranaenses no.2*. Curitiba: Scientia et labor, 1988. (p. 21)

²⁹ LEMINSKI, Paulo. *Quinze pontos nos iis*. In: LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. (3.a edição).Curitiba: Travessa dos editores, 2004 (p. 273)

A questão da literatura – e da arte – não é o entendimento, não se lê o *Catatau* como se lê uma bula de remédio em busca de reações adversas e posologias, não são necessárias certezas nem no *Catatau* e nem na arte, porque não há utilidade e, por conseguinte, erro.

E, nesse sentido, a liberdade se evidencia com um peso tremendo no *Catatau*, o fato de ele proporcionar a capacidade de um julgamento de sentido sem referenciais pré-concebidos, ao ponto da angústia do não entendimento.

O *Catatau* procura captar, ao vivo, o processo da língua portuguesa operando. E mostrar como, no interior da lógica todo-poderosa, esconde-se uma inautenticidade: a lógica não é limpa, como pretende a Europa, desde Aristóteles. A lógica deles, aqui, é uma farsa, uma impostura. O *Catatau* quer lançar bases de lógica nova (sic).³⁰

Leminski chamará o *Catatau* de romance-idéia – pensando na logopéia de Pound? – e nesse sentido é deveras problemático considerá-lo formalmente como prosa ou poesia, acredito que o *Catatau* seja um híbrido – ainda que eu considere que definições são pouco ou nada relevantes à crítica – em que a melodia do *logos* se faz na harmonia da prosa por uma simples questão de preocupação temporal do autor.

Um poema pressupõe versos que, ainda que não necessariamente dotados de elementos formais como rima, ritmo e métrica, exigem sempre o ir e vir do leitor (*versus*); por outro lado a prosa fluidifica a sintaxe extensivamente, num movimento ondulatório e não pendular.

³⁰ Idem. (p. 274)

Num poema a relação das palavras se dá no imediato da relação tanto das palavras vizinhas quando dos outros versos, já na prosa a questão vai em outra direção, a apreensão do sentido no texto se dá no acúmulo de sentido à significação.

Imagino que se o *Catatau* fosse disposto em versos perderia boa parte de sua potência de significação, ainda mais se mantivesse as relações de sentido existentes, em suma ele necessitaria ser outro para continuar interessante, pois a grande chave proposta por Leminski: a surpresa, se perderia.

Entretanto, há o aspecto melódico no *Catatau*, que o aproxima muito da poesia.

Não consta dos quipos quiproquós, o gonzo não tine como os guizos, porta fechada atrás, chave escondendo o tu do tudo, este pobre de mim, com que teu eu magnífico às vezes fala...Quem? Voz de fundo: tu dos bons? Sou seu grande herói, o que só traz aborrecimentos cabeças doendo e mimoses generalizadas nos mesmismos cisnecentos, o altíssimo automatismo.³¹

Nesse sentido, o hibridismo em *Catatau* é construtivo e não limita em nada seu caráter artístico, muito pelo contrário, fortalece uma ideogramatia na sua montagem, dando a idéia de simultaneidade poética e acumulação fluídica prosódica, bem além da mera colagem.

Ajustada a lente caleidoscópica, a moldura, mesmo provocando estranheza, se adequa precisamente, a *carnavalização* da linguagem, reforça a *carnavalização* da idéia.

³¹ *Catatau*. (p.193)

Outras vozes

No *Catatau*, suspeito ter criado o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira.

Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o “malin génie” da célebre teoria de Descartes.³²

Apesar de não ser explícita e o próprio Leminski não apontar com a justa certeza o grau de sua citação, acredito poder contrastar no texto do *Catatau* à presença de Occam – o bicho semiótico –, o nominalismo do filósofo da linguagem William de Ockham.

Assim como Descartes, William de Ockham também se preocupou em provar a existência de Deus, mas para ele a própria questão da causalidade será o *parti pris* de um equívoco da possibilidade de uma gnosiologia divina do ponto de vista filosófico.

Contudo, para o *Catatau*, o aspecto interessante de William de Ockham diz respeito ao seu nominalismo no conhecimento das coisas singulares.

Diga-se, portanto, que todo universal é uma coisa singular, e por isso não há universal senão pela significação, enquanto é sinal de muitas coisas.

(...)

Com isso quer dizer que o universal é uma intenção singular da própria alma, capaz de ser predicada de muitas coisas, de modo que pelo fato de se destinar a ser predicada de muitas coisas, se chama

³² LEMINSKI, Paulo. *Descordenadas artesanias: um livro e sua história, 23 anos depois*. In: LEMINSKI, Paulo. *Catatau* (3ª edição). Travessa dos editores: Curitiba, 2004. (p. 271)

universal; contudo, pelo fato de ser uma forma realmente existente no intelecto, denomina-se singular.³³

Um universal nada mais é do que aquilo que é oposto ao individual, quando por exemplo vejo um cão e o reconheço como cão porque ele corresponde a uma idéia que possuo do que seja um cão, contudo este é *um* cão, individual, destarte há um universal de cão, uma idéia à qual há uma correspondência.

Para William de Ockham os universais nada mais são do que uma “intenção singular da alma, capaz de ser predicada de muitas coisas”, ou seja ela existe apenas como intenção momentânea de predicação e não corresponde a uma realidade além dela, mas só tem realidade enquanto signo que se refere a si mesmo – a palavra só tem realidade enquanto palavra não como evocando a “coisa” a que se refere.

Mas como as palavras – os signos – são sintagmáticos, dependem de um contexto que lhes estabelece significado pela relação, na realidade, do ponto de vista de William de Ockham, não há garantia alguma de uma realidade à qual as palavras organizadas realmente se refiram.

Tudo é apenas uma suposição, ou para dizer melhor, uma *inferência*, como quando por exemplo vejo uma cadeira de frente, não consigo enxergar a parte de trás dessa cadeira, mas imagino ou infiro que ela existe.

Da mesma maneira infiro a realidade além das palavras que consigo enxergar. Nesse caso o significado é uma espécie de ato de fé.

Nessa idéia pode-se calcar a criatura semiótica leminskiana.

³³ OCKHAM, William de. *Seleção de obras* (tradução de Carlos Lopes de Mattos). São Paulo: Nova Cultural, 1989. (p. 363)

Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aqui monstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde aconsegue isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo.³⁴

A dúvida quanto à linguagem que utiliza para pensar não parece incomodar Descartes no desenvolvimento de sua dúvida sistemática e hiperbólica.

Por mais que ele admita que a única linguagem verdadeira é a matemática, somente o método matemático acaba sendo utilizado por ele, mas nunca como a abstração pura e simples, para pensar e escrever Descartes apela ao latim.

É nisso que o monstro semiótico do *Catatau* desempenha seu papel, fazendo o Descartes leminskiano duvidar da linguagem que utiliza, mesmo que à força, a única garantia é a da perplexidade.

E isso só pode acontecer porque o Occam de *Catatau* só existe na instância do texto, discursivamente, ele faz parte da impregnação da palavra cartesiana, enquanto evento discursivo.

No centro de valor criado por Leminski, que é o *Catatau*, não há diferença de instâncias nos discursos, na praça pública que é o etos da obra, ainda que esse discurso possa ser contraposto ao discurso filosófico de William de Ockham e ao discurso cartesiano das *Meditações metafísicas*, por exemplo.

³⁴ *Catatau* . (p. 22)

Catatau praça pública

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo o que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “extraterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra.³⁵

De repente o estalo: E SE DESCARTES TIVESSE VINDO PARA O BRASIL COM NASSAU, para a Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Maurisztadt, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apologético nas exuberâncias cipoais do trópico?³⁶

Não há dúvida quanto ao cronotopo intencionado por Leminski na organização do discurso em *Catatau*, bem como não é possível dissociar esse cronotopo da intenção carnavalesca apontada por Bakhtin ao falar de Rabelais.

Um pouco além desse aspecto, longe de ser rasteiro, temos a praça pública como fonte de onde brota o princípio da dessacralização do conhecimento e sua volta ao status humano, e nada mais humano do que a massa, ainda mais quando não idealizada pela

³⁵ BAKHTIN, M. M. . *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1988. (p. 132)

³⁶ LEMINSKI, Paulo. *Descordenadas artesianas: um livro e sua história, 23 anos depois*. In: *Catatau*. Op.cit.. (p. 279)

individualidade romântica, responsável pela criação de títulos de nobreza não aristocrática como o *gênio*, por exemplo.³⁷

Nesse caso, a cultura precisa ser pensada dentro de uma outra natureza que não aquela do desenvolvimento subjetivo individual.

À época de Descartes a cultura era considerada dentro de um princípio diferente do caráter puramente experiencial que enxergamos hoje, boa parte de conhecimento era compartilhado e constituído, por cartas. Não que isso invalidasse as experiências individuais em laboratórios dos cientistas (entendidos aqui com o devido respeito histórico), mas as complementava.

Fato um tanto quanto inverossímil atualmente, quando nos deparamos com o pensamento de outrem é inevitável a pergunta: quem está falando? E se na resposta compreendo que se trata de alguém cuja experiência se limita ao gabinete, certamente o desprestígio será inerente à idéia, seja ela qual for.

Não que o conhecimento só seja possível dentro dos gabinetes, através dos livros, mas a constituição de uma ditadura do experiencial parece ser um extremo não menos absurdo.

Dessa maneira a cultura é o elemento libertador que transcende os limites temporais e torna possível uma obra como o *Catatau* e, desse ponto de vista, é completamente indiferente tanto para a construção do sentido – como o mito das super-referências inacessíveis ao leitor comum – como para a anuência a quaisquer fidedignidades, que haja

³⁷ FONTIUS, Martin. *Literatura e história: desenvolvimento e autonomia da arte*. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (p. 97-197)

uma confirmação da palavra de Leminski na obra como se elas necessitassem corresponder a um lastro exterior.

Para um homem da Idade Moderna – como Descartes – a cultura é a porta aberta ao pensamento sem a necessidade de se pensar constantemente os pressupostos.

É nesse tipo de cronotopo – que concrece junto com o texto – que se funda o *Catatau*. A obra não pode se distanciar (abstrair) numa realidade horizontal que busque ser justificada no senso comum, mas deve buscar sua originalidade junto à cultura.

A medida do impensado não conduz a uma inclusão do anteriormente pensado num desenvolvimento e sistemática sempre mais altos e superadores, mas exige a libertadora entrega do pensamento tradicional ao âmbito do que já foi e continua reservado.³⁸

Dessa maneira, a praça pública desempenha o papel de topos num tempo específico que transcende a instância inicial anacrônica e justamente por isso permite que no *Catatau* – assim como em Rabelais – o tempo seja tratado de maneira tão especial, é um tempo cultural que responde a um espaço cultural, completamente diferente da categorização do tempo subjetivo e por isso somente nela possível.

O conhecimento não se anula e também não se cumula, mas justamente por ser culturalmente motivado é que ele guarda sempre uma parcela de desvelamento possível.

É sempre possível aprender.

E é nesse sentido que podemos pensar no *Catatau* a informação absoluta proposta por Leminski.

³⁸ HEIDEGGER, M. *Que é isto a filosofia?* (Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein, revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho). São Paulo: Duas cidades, 1971. (p. 77)

O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. $0=0$. Tese de base da Teoria da Informação. A informação máxima coincide com a redundância máxima.

O *Catatau* não é isso. Ele é, exatamente, isso.³⁹

É desse lugar distinto que o discurso cartesiano carnavalizado se organiza e se concebe.

³⁹ LEMINSKI, Paulo. *Quinze pontos nos iis*. In: Op. Cit.. (p. 274)

CAPÍTULO 4

Stultifera Navis

Falei do esforço do Príncipe Maurício de Nassau, Diretor da Companhia do Brasil, em trazer para cá sábios, cartógrafos, pintores, talentos como Marcgraf, Wagener, Post, Golijath, Eckhout, escol de cérebros, para mapear céus e terras, flora e fauna, gentes e usanças da nova Holanda que, logo, seria, em holandês, o “verzuymt Brasilien”, o perdido Brasil para sempre.

Referi que, na Europa, o Príncipe Maurício cercava-se de um séquito de ilustres. O filósofo francês René Descartes (que, à moda do tempo, latinizava o nome para Renatus Cartesius) era fidalgo da guarda pessoal de Maurício.¹

O discurso cartesiano no *Catatau*

É interessante observar, todavia, que o poeta, na concepção do *Catatau*, deve ter partido de um equívoco, mais um dos muitos que cercam o romance-idéia. Leminski disse que “o filósofo francês René Descartes (...) era fidalgo da guarda pessoal de Maurício”, dando a entender que se trata do comandante holandês Johann Mauritius van Nassau-Siegen (1604-1679), governador das possessões holandesas no Brasil. Descartes serviu, na verdade, sob as ordens de outro Maurício de Nassau (1567-1625), *stathouder* da Holanda e da Zelândia.²

¹ LEMINSKI, Paulo. *Descoordenadas artesianas: um livro 23 anos depois*. In: Op. Cit.. (p. 270)

² SALVINO, Romulo Valle. *CATATAU: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000. (p. 56)

O filósofo René Descartes nasceu em La Haye, em 1596 e realizará sua instrução militar sob a direção de Maurício de Nassau durante a Guerra dos Trinta Anos, em 1618, mas apenas por dois anos, em 1620 ele renunciará à vida militar.

Descartes escreverá boa parte de suas obras durante o período de 1629 até 1644 – o *Discurso de Método* é de 1637 e as *Meditações* de 1641³.

Depois de tentar invadir a Bahia em 1624 e 1625, os holandeses conseguiram, enfim, ocupar Pernambuco; de onde dominaram boa parte do litoral nordestino, permanecendo mais ou menos de 1630 até 1654.

Em 1637, Maurício de Nassau foi nomeado governador do Recife, e trouxe consigo ao Brasil diversos artistas e intelectuais – entre eles o comandante polonês Cristof Arciszewski⁴.

Ou seja, enquanto Descartes, então com 41 anos, se preocupava com os teólogos da Sorbone, Nassau via o mar, a baía e as naus.

Descartes teve uma formação baseada na fidelidade ao espírito religioso e à monarquia, tradicionalmente conservadora, como não poderia deixar de ser sob a égide do Cardeal Richelieu.

É justamente dessa formação que ele procurará se libertar a fim de conseguir o desenvolvimento de seu pensamento.

Já faz bastante tempo que eu me dei conta de que, a partir de minha infância, considerara verdadeiras muitas opiniões equivocadas, e de que aquilo que, mais tarde, estabeleci em princípios tão mal

³ LINS, Ivan. *Descartes: época, vida e obra*. Rio de Janeiro: São José, 1964; PESSANHA, José Américo. *Descartes: vida e obra*. In: DESCARTES (coleção Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2004.

⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia do Brasil holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

fundamentados só podia ser deveras suspeito e impreciso; de maneira que era preciso que eu tentasse com seriedade, uma vez em minha vida, livrar-me de todas as opiniões nas quais até aquele momento acreditara, e começar tudo novamente a partir dos fundamentos, se pretendesse estabelecer algo sólido e duradouro nas ciências.⁵

Nesse sentido, a idéia de Leminski para o *Catatau* carrega, além do equívoco, um índice do reconhecimento cartesiano da busca de uma verdade fundamentada noutra lugar que não aquela Europa do século XVII. Mesmo que nesses idos, Descartes já houvesse deixado de ser o jovem viajante de outrora.

Um outro ponto importante é o argumento do sonho, presente nas *Meditações*.

Presumamos, então, que nos encontramos dormindo e que todas essas particularidades, ou seja, que abrimos os olhos, que movemos a cabeça, que estendemos as mãos, e consideremos que talvez nossas mãos, assim como todo o nosso corpo, não são como os vemos.⁶

O Descartes leminskiano também sonha, num grau muito mais intenso.

Na boca da espera, articzewski demora como se o parisse, possesse desta erva de negros que me ministrou,— riamba, pemba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas, segundo Marcgravf.⁷

⁵ DESCARTES, René. *Meditações metafísicas* (tradução de Enrico Corvisieri). São Paulo: Nova Cultural, 2004. (p. 249)

⁶ Idem. (p. 251)

⁷ *Catatau*,. (p.17)

Nas *Meditações*, Descartes levará a dúvida às últimas conseqüências, a fim de encontrar algo de firme em que possa basear seu conhecimento, a dúvida é sistemática e hiperbólica e irá do mais simples ao mais complexo, bem como a construção de um novo modo de pensamento que se preocupe primeiro com a constituição de certezas de naturezas simples até as naturezas complexas.

Eu sou a crise do processo. Tornado e transformado. De *Formatura Naturae*, *formalis adequatio*: sinal de perigo, *lúmina sublútria*. Os fundamentos estão sólidos, tudo durará. Dura muito, demora mais. Repetitivo: axiomas desprováveis de sentença. Anule as essências, sou mesmo uma negação. *In illis dialectiae gyris et meandris*, tudo serve: faço tábula da fábula rasa. Isso é mau naúncio. Volto às origens da ordem. Peço proteção a um poder geométrico. Disponho de pouco. Perdão, senhores animais: perdi o mundo num lapso. Minha educação não me permite ver essas coisas. Um mal-estar tomou conta do meu ser, um mal-entendido contra o bom-senso: estou à vossa disposição.⁸

No *Catatau* acontece o oposto, o mais complexo é o que aparece e tende ao mais simples.

Descartes se depara com a exuberância – o exagero – da natureza e a única maneira que consegue explicá-la é pelo recurso do lugar comum, a *doxa*, o trocadilho proverbial é, na própria univocidade simultâneas dos equívocos, a solução.

A *orto-doxa* nada explica, apenas a *hetero-doxa* – ou num caso mais extremo a *para-doxa*.

Quanto mais intenso for o grau da dúvida, mais peremptório será o seu dirimir.

⁸ *Catatau*. (p. 118)

Cogito stultus

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis,– vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbarus – non intellegor ulli” – dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLO A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA.⁹

A preocupação cartesiana não é necessariamente o que *são* as coisas no mundo, mas com o correto *entendimento* dessa coisas, em suma, para ele o problema não é fundamentalmente ontológico, mas metodológico.

E nisso a própria apreensão da realidade requer um olhar que se conjugue com ela, por isso uma realidade transbordante requer um olhar transbordante.

Mas para isso é preciso chegar ao indubitável. E do indubitável depende o *gênio maligno*.

Mas eu me convenci de que nada existia no mundo, que não havia céu algum, terra alguma, espíritos alguns, nem corpos alguns; logo, não me convenci também de que eu não existia? Com certeza, não; sem dúvida eu existia, se é que me convenci ou só pensei alguma coisa. Mas existe alguém, não sei quem, enganador muito poderoso e astucioso, que dedica todo o seu empenho em enganar-me sempre. Não há, então, dúvida alguma de que existo, se ele me engana; e, por mais que me engane, nunca poderá fazer com que, eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa. De maneira que, depois de haver pensado bastante nisto e analisado cuidadosamente todas as coisas, se faz necessário

⁹ *Catatau*. (p.14)

concluir e ter por inalterável que esta proposição, *eu sou, eu existo*, é obrigatoriamente verdadeira todas as vezes que a enuncio ou que a concebo em meu espírito.¹⁰

Para definir a espécie de relação existente entre a enunciação “*eu sou, eu existo*” e o *gênio maligno*, é preciso definir claramente o que significam tais elementos – principalmente o *gênio maligno*.

Presumirei, então, que existe não um verdadeiro Deus, que é a suprema fonte da verdade, mas um certo gênio maligno, não menos astucioso e enganador do que poderoso, que dedicou todo o seu empenho em enganar-me.¹¹

A partir desses elementos é que a verdade ganhará força, pelo desenvolvimento da dúvida desde o seu início, sem quaisquer pressupostos.

Na Primeira Meditação, Descartes estabelece que “considerava verdadeiras muitas opiniões equivocadas”¹², e justifica esse equívoco pelo fato de os princípios sobre os quais construíra suas verdades serem fracos e mal fundamentados, daí a necessidade de se eliminá-los, para que o edifício de seu conhecimento pudesse ser reconstruído do zero.

Descartes justifica esse minar de suas fundações com o argumento de que “a destruição dos alicerces provoca inevitavelmente o desmoronamento de todo o edifício”¹³.

Para tal intento, ele decide colocar em dúvida todo o seu conhecimento, bem como a maneira de sua aquisição, até o limite, metódica e progressivamente.

¹⁰ DESCARTES, René. Op. cit.. (p. 258)

¹¹ Idem. (p. 255)

¹² Ibidem. (p. 249)

¹³ Idem. (p. 250)

O primeiro grau da dúvida cartesiana está no nível dos sentidos, pois fora pelos sentidos que ele aprendeu “tudo o que considerava “verdadeiro e certo”.

Para Descartes, os sentidos são duvidosos não por perceberem de maneira equivocada, mas pelo uso que a razão faz deles na constituição dos juízos, em suma não é que os sentidos sejam enganadores, eles apenas percebem o mundo, o engano se dá pela má interpretação dessa percepção, normalmente motivada pela imaginação.

Para Descartes a razão é a crítica dos sentidos.

No *Catatau*, ao contrário, os sentidos é que são a crítica da razão.

Só que a razão cartesiana não consegue dar conta da desmedida apreensão da realidade ao seu redor, o *topos* de Descartes não é o nada a partir do qual ele construirá um novo conhecimento certo, mas o contrário, é o tudo.

Ao invés de pairar sobre o abismo, Descartes chafurda no mundano. A negação apela para a dúvida extrema, que mostra-se inútil.

Nesse caso, a linguagem, como demonstração do pensamento, tenta abarcar a nova realidade por adequação, mas como nomear o inominável? Ainda mais quando a próprias linguagem pode ser incerta, já que pode não possuir um lastro existencial além de si mesma.

Somente por uma nova regra (*nomos*) isso seria possível, já que todos os referenciais intelectuais caem por terra.

Não, esse pensamento não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem

sou eu se este tamanduá existe? Da verdade não sai tamanduá, verdade trás, quero dizer: não se pensa, olhar lentes supra o sumo do pensar!¹⁴

Bem, quanto aos sentidos serem fidedignos à realidade não existe dúvida, mas o problema é que a própria realidade se mostra duvidosa.

Descartes considera que a realidade pode ser falseada, por exemplo, no sonho, mas mesmo nesse caso, tal realidade fictícia é formada com elementos de uma realidade verdadeira.

Contudo, é necessário ao menos confessar que as coisas que nos são representadas durante o sono são como quadros e pinturas, que só podem ser formados à semelhança de alguma coisa real e verdadeira; e que, ao menos desta maneira, essas coisas gerais, isto é, olhos, cabeças, mãos e todo o resto do corpo, não são coisas imaginárias, e sim verdadeiras e existentes. Porque, na verdade, os pintores, mesmo quando se dedicam com o maior empenho a representar sereias e sátiros por formas estranhas e excepcionais, não lhes podem conferir formas e naturezas totalmente novas, mas fazem somente certa mistura e composição dos membros de diferentes animais (...).¹⁵

É isso o que o Descartes leminskiano tenta fazer no *Catatau*, considerando o novo da perspectiva do já existente.

Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato. Pouco mais que o nome o toupinambaoults lhes signou, suspensos apenas pelo nó do apelo. De longe, três pontos...Em foco, Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e fundos.¹⁶

¹⁴ *Catatau*.(p.21)

¹⁵ DESCARTES, René. Op. Cit.. (p. 251)

¹⁶ *Catatau*. (p. 14)

Mas, a tentativa frustra-se seguidamente e a dúvida nunca consegue atingir seu status hiperbólico, porque não consegue discernir o nível superior do nível mais rasteiro – a eterna destronização e entronização.

A realidade abundante e *originária* – para não dizer inédita – talvez pudesse ser compreendida e levada à dúvida pelo sistema, mas a dúvida não consegue ser sistemática porque a própria linguagem se dilui e com ela os conceitos.

Pelo mesmo motivo, mesmo que essas coisas gerais, isto é, olhos, cabeça, mãos e outras análogas, possam ser imaginárias, é necessário confessar que existem outras bem mais simples e universais, que são verdadeiras e existentes, de cuja mistura, nem mais nem menos do que a mistura de algumas cores verdadeiras, são formadas todas essas imagens das coisas que se situam em nosso pensamento, quer verdadeiras e reais, quer fictícias e fantásticas. Desse gênero de coisas é a natureza corpórea em geral, e sua extensão; juntamente com a figura das coisas extensas, sua quantidade, ou grandeza, e seu número; como também o lugar em que se encontram, o tempo que mede sua duração e outras coisas análogas.¹⁷

Mesmo o apelo à certeza dessas naturezas simples é inviável.

Parto espaços entre um aumento e um afastamento em cujos limites cai como uma luva minha vertigem. O pensamento dismantela a Extensão descontínua. Excentricidade focal, uma curva em tantas rupturas que a soma das distâncias de cada um de seus pontos com inúmeros diâmetros fixos no trajeto da queda guarde constante desigualdade a uma longitude qualquer.¹⁸

¹⁷ DESCARTES, René. Op. cit.. (p. 252)

¹⁸ *Catatau*. (p.19)

Da mesma maneira que se constitui a dúvida sistemática e hiperbólica nas meditações, até que Descartes apele para o *gênio maligno*, a fim de obter alguma certeza – que no caso de Descartes será a certeza indubitável de que ele existe porque duvida e é enganado – no *Catatau*, o Descartes leminskiano só é capaz de ter certezas, mas numa espécie de aporia socrática, só sabe que nada sabe. Esse é o elemento essencialmente carnavalizado por Leminski no *Catatau*, no etos da dúvida como significado.

Descartes só consegue encontrar uma verdade indubitável porque não pode duvidar que duvida e se o fizesse apenas comprovaria o argumento da dúvida – em suma a dúvida é a certeza que se coaduna e é o mesmo, a dúvida extrema e intensa acaba opor ser a verdade suprema, um tipo de *summum bonum*.

No *Catatau* acontece a mesma coisa às avessas, mas é justamente pela instância da verdade suprema da realidade absurda que o cerca que o Descartes leminskiano se realiza nessa comprovação.

Disso se percebe que não há a construção de um discurso paralelo, mas que o *topos* de onde se organizam os dois discursos fundamentalmente necessários à criação do signo carnavalizado advém de uma única raiz: a dúvida que é também a certeza.

Ponto de mutação

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. Estes não. É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só vendo.¹⁹

Porém, sendo que a necessidade de nossas ocupações nos obriga com freqüência a nos definir antes que tenhamos tido tempo de analisar a verdade das coisas com suficiente zelo, é preciso confessar que a vida do homem está sujeita a falhar muito assiduamente nas coisas particulares; e, por fim, é necessário admitir a incorreção e a debilidade de nossa natureza.²⁰

Por fim recaímos novamente no erro.

Contudo, nas palavras de Descartes esse mesmo erro já assume um teor um pouco diferente do habitual.

“Analisar a verdade das coisas com suficiente zelo”, já pressupõe ao homem um fardo pesado pleno de enganos.

Não se trata apenas de falhas individuais nas “coisas particulares”, afinal o erro parece ser muito mais universal do que os acertos, ganhando dessa maneira um status de verdade.

O inusitado disso é pensar a vida da perspectiva leminskiana do artista como sapato torto ou da arte como inutensílio, pois, em última análise, sendo o erro muito mais comum do que o acerto, e o homem sendo o protagonista maior desse erro, pode nos fazer deduzir daí que há uma espécie de essência eminentemente artística na humanidade.

¹⁹ *Catatau*. (p. 269)

Quase um absurdo redutível ao provérbio.

Entretanto, pensando o homem como ser cultural, e a arte como cultura – no amplo sentido de plantada e desenvolvida num seio do qual ela exige atenção e cuidado – isso já não parece um fenômeno tão inusitado e muito menos inesperado.

E mais uma vez pode se perceber uma comunhão harmônica.

O *Catatau* começou com um erro e a filosofia cartesiana com a “debilidade de nossa natureza”.

Disso se reduza o *Catatau* à legitimação do discurso cartesiano.

Houve a criação do cronotopo da praça pública, da dessacralização da linguagem no nivelamento do status do coloquial e do erudito – o sagrado e o profano – a inversão dos valores da razão e da percepção, em suma, o completo destronamento do discurso cartesiano e sua reorganização no discurso catatauesco.

Mas, afinal, depois de pensado e mastigado, a pororoca antropofágica deglutida se reproduz no novo que carrega em si a sua origem.

No caráter originário da linguagem do *Catatau*, Leminski devolveu a dúvida cartesiana à ordem do pensamento-palavra inaugural, na crise do pensamento, na emulação dos discursos, na demolição dos limites da cultura – que transcende o tempo-espaço – a fim de devolver o homem ao seu infinito pessoal e pessoal porque nunca é exclusivamente – nunca deixa de fora o outro – seu.

²⁰ DESCARTES, René. Op. Cit.. (p. 334)

CAPÍTULO 5

aufhebung

Há uma qualidade que une todos os grandes escritores: escolas e colégios são DISPENSÁVEIS para que eles permaneçam vivos para sempre. Tirem-nos do currículo, lancem-nos à poeira das bibliotecas, não importa. Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém.¹

nec plus ultra

esculhambe-se vire-se altere e dê alteração

considere a possibilidade de ir pro japão

rejeite o projeto de felicidade

q a sociedade te propôs²

A legitimação da arte depende de dois aspectos fundamentais, sem os quais qualquer tentativa de descobri-la é vã. Descobrir, aqui, tem o sentido de *desvelamento*, de enxergar aquilo que está por baixo do encobrimento.

¹ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos (tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1973. (p. 47)

² *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999 (org. Régis Bonvicino, col. Tarso M. de Melo). (p. 52)

O primeiro desses aspectos diz respeito ao caráter *axiológico* da arte, significa o estabelecimento de um critério que permita julgar e asseverar o domínio artístico e, por conseguinte, o espaço adequado à obra de arte.

A formação do famigerado *cânone* nada mais é do que o estabelecimento de um critério, comumente por uma autoridade. A obra de arte precisa responder e dever – determinar sua causa –, e essa dívida é cobrada pela moeda corrente da época, assim explicam-se as *escolas*.

Por esse caminho se percebe claramente que não pode existir nenhuma espécie de imanência na obra de arte que a determine, uma obra de arte não é uma árvore – que nasce, cresce e morre árvore.

Entretanto, pensar que o caráter *axiológico* é suficiente para determinar a arte é ingenuidade. Pensar assim significa acreditar que não há nenhuma diferença entre a arte de qualidade e a arte sem qualidade.

Assim como não se pode fazer o Rivelino jogar como um reserva do Colorado não se pode fazer um reserva do Colorado jogar como o Rivelino. Mas o futebol/farwest literário tem razões que uma outra razão mais altamente equipada não dá conta.³

Contudo, é possível contemplar a obra de arte e fazê-la desdobrar-se e demonstrar-se, a fim de perceber-lhe a vigência além da superfície. Esse processo é o segundo aspecto necessário que permite descobri-la.

³ LEMINSKI, Paulo. *Minifesto*. In: *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1980)*. São Paulo: Iluminuras, 1992. (p. 143)

A obra de arte não surge espontaneamente, ela não cresce naturalmente – *trophé*, “brotar” e carregar em si o seu princípio (*arquê*) enquanto *physis*⁴ – ela é uma criação humana, fruto da cultura (cultivada e cultuada) que lhe é terreno fértil.

A capacidade de fazer arte – *poiésis* – nada mais é do que permitir que algo apareça e carregue em si o seu princípio – *tekhné*: “fazer” na grande arte e nas belas-artes – o princípio desse algo – sua *ontologia* – é que deve ser buscado e demonstrado.⁵

Se por um lado a utilização do critério *axiológico* (*ideológico*) leva ao equívoco de se pavimentar no mesmo nível obras de qualidades desiguais, o critério *ontológico* pode levar a erros de interpretação: ... *uma boa dose de crítica RUIM foi escrita por homens que presumiam que o autor estava tentando fazer algo que ele NÃO estava tentando fazer.*⁶

Isso permite concluir que somente pela imbricação desses dois critérios é que é possível dizer algo a respeito da arte, sem negá-la nem na sua realidade material ou renunciando à sua capacidade de reflexão como objeto do pensamento.

Na perspectiva de um trabalho crítico, a idéia da definição do que é a obra de arte passa, muitas vezes, em branco. A arte acaba sendo uma entidade abstrata que, nos melhores casos, não produz mais o espanto da dúvida, ela é aceita dentro da concepção do senso comum, como se a artisticidade fosse algo tão óbvio que não necessitasse ser questionada, o absurdo conhecimento adquirido pelo ouvir dizer.

Evidentemente, não quero pregar ingenuamente contra a indústria cultural ou a *arte pop*, defendendo qualquer espécie de purismo; dentro do mundo da hiper-informação é

⁴ HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica* (tradução de Emmanuel Carneiro Leão). In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001. (p. 16)

⁵ Idem. (p. 17)

⁶ POUND, Ezra. Op. cit.. (p 63)

natural que os paradigmas mudem, que a maneira de se fruir a arte adquira novas perspectivas e fundamentos, mas nessa geléia geral é preciso ressaltar que junto com a ampliação do horizonte provável da arte vem a condescendência como ferramenta constante, que desemboca nos rótulos institucionalizados dos “pós-modernos”, tudo parece já ter sido feito e definido.

fiz uma palestra/debate
proposta minha
na arquitetura daqui
sobre o tema O BELO VERSUS O NOVO
no qual desenvolvi a idéia seguinte
isso que se chama arte moderna
deslocou o centro da idéia do BELO
para a idéia de NOVO
q eu disse ser própria de sociedades industriais
em adiantado estado de consumismo
capitalistas ou socialistas
o pau que quebrou vou te contar⁷

A questão é justamente essa.

Entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser “livre”. A não ser nos pequenos gestos kamikazes, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras. A liberdade é ouro. Tem que ser garimpada.⁸

⁷ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1980)*. São Paulo: Iluminuras, 1992. (p. 25)

A arte supostamente livre não possui nenhum lastro que garanta sua autonomia, a arte está “a serviço de”, seu status é garantido pela quantidade e não pela qualidade, o *massificado* confundido com o *popular*.

A massificação da arte, ressalta seus dois piores caracteres: sua qualidade opiácea (*circensis*) e seu utilitarismo.

Não é possível considerar a arte como objeto de consumo, porque a obra de arte não se consome., por mais que haja nela uma característica material. Um objeto de consumo pode, evidentemente, possuir um aspecto relevante artisticamente, mas essa não é necessariamente sua intenção. Um sapateiro, quando fabrica um sapato, estabelece como critério de validade do sapato sua durabilidade, imprime-lhe uma garantia de qualidade e de uso. Numa obra de arte, tal garantia não existe.

Una vez elaborado, el utensilio, por exemplo el zapato, reposa en si mismo como la mera cosa, pero no se há generado por si mismo como el bloque de granito. Por outra parte, el utensilio presenta un parentesco con la obra de arte, desde el momento en que es algo creado por al mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada. Y con todo, no contamos las obras entre las meras cosas. Las cosas propiamente dichas son, normalmente, las cosas del uso que se hallan en nuestro entorno, las más próximas de nosotros.⁹

⁸ LEMINSKI, Paulo. *Estado, mercado, quem manda na arte?*. In: *Ensaaios e anseios críticos*. (Organização e seleção Alice Ruiz e Áurea Leminski). Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997.(p. 54)

⁹ HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte* (versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte). En: HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1996. [Uma vez feito, o utensílio, por exemplo o sapato, descansa em si mesmo como simples coisa, mas que não se gerou por si mesma, como o

A obra de arte como utensílio – retomando em parte a discussão do Capítulo 2 – encobre sua artisticidade e realiza a arte como algo que não é necessariamente arte.

A maneira do artista – principalmente na *Era industrial* – tentar criar um diferencial entre sua arte e a arte de consumo repousa no grau cada vez maior de ininteligibilidade de sua linguagem. A linguagem artística torna-se sinônimo de inovação, sobretudo no século XX, até o limite máximo da especialização no qual a arte é produzida para um público cada vez mais seletivo.

Nesse sentido, o *Catatau* representa um espécime típico, dentro de uma tradição que já nomeei anteriormente – veja-se a página 77 e seguintes.

Mas, como também já frisei noutro lugar, esse tipo de caráter não serve para demonstrar a artisticidade no *Catatau* e, do ponto de vista da inovação, não diz absolutamente nada.

O que torna o *Catatau* uma obra de arte é justamente sua capacidade de diálogo com o senso comum, com a *arte pop*, com o consumível. No *Catatau*, Leminski está o tempo todo fazendo uso de artifícios que podem muito bem ser considerados banais, sobretudo por fazerem parte, na sua grande maioria, do domínio público, mesmo que ele não abra mão em nenhum momento do refinamento e da sofisticação, levando a palavra a um nível elevado, Leminski a subverte, mantendo sua vivacidade em detrimento de qualquer artificialismo

bloco de granito. Contudo, o utensílio mostra um parentesco com a obra de arte, a partir do momento em que é algo criado pela mão do homem. Mas, por sua vez, e graças à auto-suficiência de sua presença, a obra de arte se parece mais com a coisa gerada espontaneamente e não extraída de algo. Entretanto, não consideramos as obras (de arte) como simples coisas. As coisas propriamente ditas são, comumente, as coisas que estão mais próximas de nós, ao nosso redor.]

que a linguagem das vanguardas faz uso como manutenção de seu status de arte justificada pela ininteligibilidade.

sem abdicar dos rigores de linguagem
 precisamos meter paixão em nossas constelações
 paixão
 PAIXÃO¹⁰

Esse é o diferencial que faz do *Catatau* uma grande obra, sua capacidade de diálogo e transitividade entre o *sagrado* e o *profano*, mostrando *que a literatura não está no livro, não está na letra*¹¹ e que *é a linguagem que está a serviço da vida não a vida a serviço da linguagem*¹².

A presença dessa *vida* é o que Bakhtin irá detectar como fulcro da artisticidade na obra de Rabelais e que justifica sua validade e, por que não dizer, imortalidade, a *carnavalização* é a manutenção da vivacidade poética da arte.

A *carnavalização* é o fundamento da criação do *Catatau*, fruto da visão de mundo de Leminski, que coloca toda a sua obra sob outra luz e permite que muito do que nela foi subestimado e até menosprezado, ganhe outra dimensão, dando novo vigor ao Leminski supostamente consumível e cuja validade poderia parecer muitas vezes determinada, vida e arte imbricadas.

¹⁰ LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino* (1976-1980). São Paulo: Iluminuras, 1992. (p. 37)

¹¹ LEMINSKI, Paulo. *Sem eu, sem tu, nem ele* In: *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. (p. 75)

¹² LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino* (1976-1980). São Paulo: Iluminuras, 1992. (p. 48)

in media res

Queria não morrer de todo. Não o meu melhor. Que o melhor de mim ficasse, já que sobre o além sou todo dúvidas. Queria deixar neste planeta não apenas um testemunho de minha passagem, pirâmide, obelisco, verbetes numa obscura enciclopédia, campos onde não cresce mais capim.¹³

Enfim, graças à *carnavalização*, depois de algum tempo convivendo com o *Catatau*, Leminski e Bakhtin acabaram por assumir aos meus olhos algum princípio de identidade.

Admito que já não consigo pensar o pensar de Leminski e toda a sua obra de prosa, poesia e tradução, distantes dos olhos carnavalescos de Bakhtin.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 Mi ritrovai per una selva oscura,
 Chè la diritta via esra smarrita.
 Ah quanto a dir qual era è cosa dura
 esta selva selvaggia e aspra e forte,
 che nel pensier renova la paura!¹⁴

¹³ LEMINSKI, Paulo. *O resto imortal*. In: VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001. (p. 309)

¹⁴ ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. In: *Obras completas* (Biblioteca de autores Cristanos). La editorial Catolica: Madrid, 1961. (p. 29) [No meio do caminho desta vida/ Me arrisquei por uma selva escura/ Cujo caminho certo era o estreito/ Como dizer que era esse a coisa impura/ Nesta selvageria a bruta incompostura/ que de pensar me recrudescço de loucura!]

Graças a isso, da mesma maneira acredito que qualquer estudo do *Catatau* – bem como de toda a literatura – não possa deixar de lado o olhar de seu autor na constituição de sua obra.

O *Catatau* é *gauche*, no sentido de não ser direito, por seguir as prerrogativas de um autor que considerava pouco os autores “chatos”, que poderíamos chamar *eufemisticamente* de pouco divertidos.

Mais até do que isso, um autor que veio pelo “caminho difícil”.

E é pelo caminho difícil a luta com o *Catatau*, difícil pela luta corporal com a qual se inicia a leitura do texto, mas talvez mais difícil ainda se considerada enxergando-se bem longe a constante interferência do autor.

Não é possível ler o *Catatau* sem Leminski – ele e todas as suas idiossincrasias e contradições que pululam vida e obra como sendo o mesmo.

O constante pulsar irreprimido e irrefreável.

A embriaguês até a última gota da palavra.

O ideal da leitura do *Catatau* seria começar *in media res* e quem sabe seja esse o caminho adotado sempre, independente da nossa vontade.

Contudo, o trabalho crítico – com eu já disse em algum lugar no início desta pequena pilha de páginas – exige um pouco mais do que o fruir, é preciso não se deixar enganar, ou melhor, é preciso que o autor seja enganado quando imagina que nos engana.

Além da *carnavalização* de Descartes no *Catatau*, penso ter me deparado com a *carnavalização* de Leminski – evidentemente, se penso na arte como visão de mundo.

Dentro de meu raciocínio, por mais que o olhar carnavalizante perpassa toda a obra de Leminski, ele não é uma exclusividade sua e funciona numa abrangência muito maior – libertadora e não limitadora, como possa dar a entender num primeiro momento.

A capacidade de Leminski de criar um centro de valor que carnavalizasse o discurso cartesiano, não extingue nele a capacidade de organizar outros discursos – mas, o fato de toda a obra de Leminski, sua prosa, sua crítica e sua poesia serem fruto de um cronotopo carnavalizante é de suma importância, sobretudo, como já destaquei, porque permite uma leitura de toda a sua dimensão de um outro ponto de vista.

Aqui, resalto a importância de considerar o *Catatau* como carnavalizador do discurso cartesiano e não como uma *paródia*, pois dessa maneira à obra de Leminski se restitui um caráter renovador e recriador que lhe retira o simples tono jocoso de falta de seriedade – entendida aqui como um utilitarismo formalizado e estendida a tudo o que ele escreveu e viveu.

A luta de Leminski pelo in-utilitário da arte se fundamenta na necessidade da liberdade e é nesse ponto que se dá a sua *carnavalização*.

Sendo assim, o próprio conceito bakhtiniano se reveste de uma outra tintura, numa nova maneira de “seriedade”, distante do verniz que supostamente lhe garante autoridade.

A vivacidade da palavra só pode ser mantida por sua dessacralização, estabelecida pela constante dúvida a que ela deve ser submetida, não se trata de um esforço aniquilador, mas da recuperação da transformação do sentido num movimento orgânico.

O que está em jogo é a relação dos poderes intrínsecos, na sua determinação *axiológica e ontológica*.

Todo o caráter dialógico da linguagem é, em última instância, a tensão de poder que a *carnavalização* explicita.

A *carnavalização* de Descartes no *Catatau* de Paulo Leminski elimina a distância desse caráter numa diferença em aberto que não pressupõe qualquer determinação estanque e apriorística.

Sumariamente, a criação de uma arte condenada à liberdade.

BIBLIOGRAFIA

ABE, Masao. *Zen and Western thought*. Honolulu: University of Hawaii, 1989.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas – volume VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

ALIGHIERI, Dante. *Obras completas* (Biblioteca de autores Cristanos). La editorial Catolica: Madrid, 1961

ALQUIÉ, Ferdinand. *A filosofia de Descartes*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

APPEL, Karl-Otto. *Transformação da filosofia I: filosofia analítica, semiótica, hermenêutica* (tradução de Paulo Astor Soethe). São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BAKHTIN, M. M. . *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1988.

_____. *Questões de literatura e estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1988.

_____. *Art and answerability – Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. (tradução de Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Toward a Philosophy of the Act*. translation & notes by Vadim Liapunov, edited by Vadim Liapunov & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1995.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Tradução de Paulo Bezerra) Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

_____; (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *The Dialogic Imagination – Four Essays by M.M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* (8ª edição). Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

BASHÔ. *Cent onze haiku*. Traduit du japonais par Joan Titus-carmel. Vêndome: Editions Vardier, 1998.

BLYTH, R. H. . *Haiku* (4 volumes). Tokyo: Hokuseido Press, 1949.

_____ . *Zen and Zen classics* (5 volumes). Tokyo: Hokuseido Press, 1960.

_____ . *A History of Haiku* (2 volumes). Tokyo: Hokuseido Press, 1963.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

CALLADO, Carlos. *Tropicália: história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____ ; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ . *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____ . *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CARTER, Steven D.. *Traditional japanese poetry*. Standford, California: Standford University Press, 1991.

CARVALHO, Maria Aparecida Oliveira de (Tida). *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Editora Cone Sul, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia do Brasil holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CÁNDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Das origens ao Romantismo*. São Paulo: Difel, 1980. (Presença na literatura brasileira, vol.1).

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações do Período Colonial: (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1972. (A literatura brasileira, vol.1).

DESCARTES, René. *Cartas sobre la moral*. Buenos Aires: Yerba buena, 1945.

_____ . *Obra escolhida*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1962.

_____ . *Princípios da Filosofia*. São Paulo: Homus, 1968.

_____ . *Discours de la méthode*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987
(Textes et commentaires par Étienne Gilson).

_____ . *Meditações metafísicas* (tradução de Enrico Corvisieri). São Paulo:
Nova Cultural, 2004.

GUENANCIA, Pierre. *Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

HEGEL, G.W. F.. *Lecciones sobre la Historia de la filosofía* (v.3). México: Fondo de
cultura económica, 1977.

HEIDEGGER, M. *Que é isto a filosofia?* (Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein,
revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho). São Paulo: Duas cidades, 1971.

_____ . *Ensaio e conferências* (tradução de Emmanuel Carneiro Leão,
Gilson Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback) 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001

_____ . *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1996.

_____ . *Introdução à metafísica* (tradução de Mário Matos e Bernhard
Sylla). Instituto Piaget: Lisboa, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura Colonial*. São Paulo: Brasiliense,
1991 (org. e introd. Antonio Candido).

_____ . *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

KAPLEAU, Philip. *Os três pilares do Zen*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1978.

LAO TSÉ. *Tao: o livro*. [tradução e adaptação de Antonio Thadeu Wojciechowski; Alberto Centurião de Carvalho e Roberto Prado]. Curitiba: Editora Lagarto, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Edição do Autor, 1975.

_____ . *Catatau*. (3.a edição) Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

_____ . *80 poemas*. Curitiba: Edição Zap, 1980.

_____ . *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ . *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Um escritor na biblioteca: Paulo Leminski*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná / Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte / Fundação Cultural de Curitiba, 1985.

_____. *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.

_____. *Paulo Leminski: série paranaenses no.2*. Curitiba: Scientia et labor, 1988.

_____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976-1980)*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Metaformose*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____; PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: etcetera, 1997.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. (Organização e seleção Alice Ruiz e Áurea Leminski). Curitiba: Pólo editorial do Paraná, 1997.

_____. *Vida: Cruz e Souza: Bashô: Jesus: Trotski*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999 (org. Régis Bonvicino, col. Tarso M. de Melo).

_____. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2001.

_____. *Gozo fabuloso*. DBA: São Paulo, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LINS, Ivan. *Descartes: época, vida e obra*. Rio de Janeiro: São José, 1964.

MARTIN, George; PERSON, William. *Paz, amor e Sgt Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. 3^a edição (tradução de Marcelo Fróes). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil* (volume 1) 3^a edição atualizada em 2002. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia* (tradução de Álvaro ribeiro). 5^a edição. Guimarães editores: Lisboa, 1988.

NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. Curitiba, 2003.262f. (Tese de doutorado UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes).

ORTEGA Y GASSET, José. *Em torno a Galileu: esquema das crises* [tradução e introdução de Luiz Felipe Alves Esteves]. Petrópolis: Vozes, 1989.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos (tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1973.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 1956.

RÖD, Wolfgang. *Filosofia dialética moderna*. Brasília: Editora UnB, 1974.

SALVINO, Romulo Valle. *CATATAU: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ, 2000.

SANDMAN, Marcelo. *Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino*. In: Revista Letras no. 52, 2^o semestre de 1999. Editora da UFPR: Curitiba, PR.

SANTANA, Ivan Justen. *Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução*. São Paulo, 2002. 161f. (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução – Língua e Literatura Inglesa e Norte –Americana, USP).

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-budismo*. São Paulo: Pensamento, 1993.

SUZUKI, Eico. *Literatura japonesa 712-1968*. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. (tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, para a obtenção do título de doutor, sob a orientação do Professor Doutor João Roberto Faria). São Paulo, 2002.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURELLI, Paulo. *Wilson Bueno renova o romance*. In: *Jornal da Biblioteca*. Ano I, número 4. Dezembro de 2004. Curitiba, Pr.

VERÇOSA, Carlos. *Oku: viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996.

FONTES ELETRÔNICAS

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