

VALISE E ALÇAPÃO: UMA IDEIA DE DIALOGISMO EM *CATATAU*, DE PAULO LEMINSKI

Daniel Baz dos Santos
FURG

Em 1975, Paulo Leminski publicou o romance *Catatau*, de circulação restrita, em edição própria e independente. Nenhuma repercussão editorial, ironicamente, em um ano marcado por “um certo *boom* editorial no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores” (SUSSEKIND, 1985, p. 20) E, se este boom foi acompanhado, ainda segundo Flora Süssekind, por uma atuação cada vez mais forte da censura, ela certamente não precisou se preocupar com este texto. Apenas em 1989 a Editora Sulina, de Porto Alegre, publicará a segunda edição do romance, alterada e acrescida do subtítulo, depois permanente, “um romance-ideia”. Em 2004, surge a terceira edição, produzida por membros de Letras da Pontifícia Universidade Federal do Paraná, sob coordenação da Profa. Dra. Marta Moraes da Costa. Mais recentemente (2010), a editora Iluminuras colocou o livro em circulação mais uma vez, o que permite observar um interesse crescente em manter a obra acessível, ao menos no que diz respeito à sua presença em catálogo.

Certamente, num primeiro momento, o aspecto mais interessante do livro encontra-se na manifestação inusitada da linguagem condicionante da tensão entre exprimir/ocultar que subscreve a semântica da obra em uma redoma de vidro opaca e espessa. Nestas bases, o teórico russo Mikhail Bakhtin parece ser um aliado precioso e instigante para pensar o experimento de Paulo Leminski.

*

“O teórico russo Mikhail Bakhtin parece ser um aliado precioso e instigante para pensar o experimento de Paulo Leminski.” A frase soa fadada ao fracasso, talvez até ao risível. Uma leitura em extensão da obra de Bakhtin deixa explícito que a vanguarda não foi nem de longe sua preocupação central. Para isso, existem os Adornos, os Burgers, os Eliots e os Campos. Entretanto, o exame intensivo do teórico/filósofo russo permite que se extraia uma estrada ainda não percorrida pelas veredas dos textos experimentais. Bakhtin tem muito a dizer a respeito de *Catatau*. A começar pela organização deste romance.

Catatau narra uma típica história “o que aconteceria se”, que parte de um lampejo de Leminski, durante uma aula de História do Brasil, quando ele especulava sobre o resultado de uma vinda de Descartes para o nosso país com Nassau, no período das Invasões Holandesas. O texto resultante é fruto de um escritor cujo percurso intelectual transita por um *paideuma* de autores muito específico e que detém uma poética muito particular. Sua filiação mais precisa está ligada ao movimento concreto, e sua inquietação intelectual lida com tópicos como o desbravamento da propaganda, a preocupação com o *design*, e a exploração do aspecto visual da poesia. Ao dialogar com o movimento concretista, já na década de 80, o fez de forma crítica, como “um serviço militar prestado à poesia concreta”. O estudo das filiações do *Catatau* já foram feitos por outros e não serão

retomadas com cuidado por mim¹. Como disse o próprio: “Virem-se!”. As coordenadas que guiam as suas influências remetem a Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e, ao mais próximo, *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Lista suficiente para ocupar os ávidos pela angústia da influência. Por minha parte, interesse-me mais pela singularidade de *Catatau*, que começa em seu uso diferenciado da linguagem e termina em seu contexto particular de produção.

Paulo Leminski foi tradutor de complexos textuais tão díspares que vão de poemas egípcios a Petrónio. As citações explícitas no seu texto incorporam autores como Heráclito, Parmênides, Aristóteles, Maurício de Nassau, Galileu, Euclides, Lázaro, São João Batista, Xerxes, Pôncio Pilatos, Lacoonte, Narciso, entre muitos outros. Este arcabouço escoará em uma poética polifacetada e de direções ambíguas, fundamentadas por um diálogo entre ideias díspares. O conceito de diálogo de Mikhail Bakhtin e a teoria do romance organizada ao seu redor é o melhor caminho para percorrer esta intuição. A respeito do dialogismo - e aqui farei uma opção, pois a obra de Bakhtin utiliza este termo em muitos sentidos distintos - concordo com Carlos Alberto Faraco, quando ele percebe no conceito

uma *Weltanschauung*, como um olhar compreensivo e abrangente do ser do homem e de seu fazer cultural. Um olhar que não está mirando apenas aspectos desse real, mas pretende captá-lo numa perspectiva de globalidade; que pensa a cultura como um vasto e complexo universo semiótico de relações axiologicamente orientadas; e entende o homem como um ser de linguagem (e, portanto, impensável sob a égide do divórcio homem/linguagem), cuja consciência, ativa e responsiva [...] se constrói e se desenvolve alimentando-se do signos sociais, em meio às inúmeras relações sociointeracionais, e opera internamente com a própria lógica da interação sóciosemiótica, donde emergem seus gestos singulares” (FARACO, 1996, p. 118)

O pensamento dialógico, quando se ocupa da linguagem, a observa enquanto fenômeno social não finalizável, já que todas as atividades sociais e psicológicas dos seres são processuais e pertencem ao contínuo ininterrupto da comunicação humana, ou seja, é um atributo dos homens e não das frases. De acordo com Bakhtin,

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2002, p. 123)

Dessa forma, a partir da língua, os indivíduos constroem sua identidade, absorvendo a sua externalidade na linguagem do outro. Nossos enunciados, em situações concretas de comunicação, são habitados pela alteridade e é ela que lhes garante sentido. Todo enunciado, assim, existe devido a sua direcionalidade, o “para que?” e “para quem?” que sustenta sua existência. Restringindo para o campo que nos ocupa, tal abertura da linguagem e inconclusibilidade dos atos linguísticos é o centro da manifestação romanescas da língua. Fenômeno plurilíngue e plurivocal, o romance se afirma enquanto gênero ao abdicar de um estilo próprio e usufruir do diálogo aberto entre as formas da vida. Como, para Bakhtin, o dialogismo não é uma questão linguística,

as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. (BAKHTIN, 1997, p. 183)

¹ Para isso, conferir principalmente as teses e dissertações sobre o livro elencadas na bibliografia.

Sendo assim, ainda de acordo com o autor,

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 1997, p. 183)

O romance é uma forma privilegiada da manifestação do dialogismo, pois vive ao confrontar axiologias distintas que, de forma complementar, compõem embates irreversíveis, inaugurando novos universos discursivos no processo. Se o romance enquanto gênero já tem, naturalmente, lugar privilegiado no uso dialógico da palavra, romances como *Catatau* levam certos aspectos desta potencialidade ainda mais longe.

Aqui tudo é interpenetrável. O aspecto dialógico se impõe numa enunciação que jamais enuncia sentidos absolutos ou explora camadas semânticas fechadas. Mesmo a situação do narrador, que é o único motivo da trama, evoca uma imagem dialógica por excelência. Decartes precisa contrapor sua matriz mental, cartesiana, à realidade brasileira. Fuma uma erva local e, olhando a exuberância da mata, se entrega a obnubilação, esquecendo completamente seu método racional de organizar o mundo. Como o próprio Leminski já revelou, no pequeno manual “Quinze pontos nos iis” que acompanha as novas edições do romance:

1. O *Catatau* é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artiscewski). Espera redundância. O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/ personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio. (LEMINSKI, 2010, p. 215)

Partindo da ideia de “informação” como “expectativa frustrada”, o *Catatau* busca impedir que o intérprete consiga encerrar modelos interpretativos finais, uma vez que cada sintagma altera a informação precedente num jogo de mutações semânticas quase intermináveis. Acontece que está na base do projeto de Leminski a criatura denominada “Occam”², que, segundo o autor, trata-se do “primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira”. Occam é um princípio de desordem, um dispositivo de perturbação, de materialização da força centrípeta que habita as profundezas do texto, assegurando que a incerteza, o erro, a desrazão e o ilógico jamais abandonem o discurso.

Na realidade, o monstro é uma criativa imagem para a arquitetônica do texto, materializado nas idas e vindas, geralmente obscuras, da associação entre as palavras, que subvertem a lógica costumeira da leitura. Grande parte do sentido de *Catatau* ocorre quando se empreende um tipo de leitura analógico-sintética³, em vez da tradicional leitura lógico-discursiva. Mais radicalmente ainda, certas expressões só são devidamente apreendidas se fugimos ao sintagma, buscando no paradigma os sentidos evocados parcialmente, mas presentes. Caprichos de Occam. Esse princípio de intransigência é um fenômeno que acompanha o romance desde seu nascimento e se fundamenta nas formas cômicas que lhe constituíram.

Estamos, portanto, na presença de um dos principais pólos da *archaica* romanesca, um dos fundamentos da manutenção da tradição dialógica do gênero. Estamos falando do riso. De acordo

² As teses de doutorado de Caio Ricardo Bona e de Carlos Augusto Novais, referidas na bibliografia deste ensaio, esmiúçam outras dimensões características de Occam e de seus fundamentos conceituais.

³ Seguindo esta sugestão de Luiz Costa Lima, proferida quando ele reflete sobre os concretistas: “a quebra da linearidade romperia (ou ajudaria a romper) com a tendência ao vício do silogismo. O que equivale dizer, ajudaria a não confundir raciocínio linear com dedução impecável.” (LIMA, 2004, p. 778); pode-se associar a quebra com a lógica linear da leitura como primeiro motor da subversão da linguagem e do mundo que nela se sustenta.

com Bakhtin, o romance se forma a partir de duas linhas distintas. Uma delas, mais séria, remete aos diálogos socráticos e revela a natureza dupla de qualquer verdade, ainda que nas forças locucionárias oficiais. A segunda, que nos interessa mais neste ponto, se desenvolve principalmente a partir da sátira menipeia e tem no riso seu instrumento essencial. Ambas convergem no romance, mas Bakhtin não escondeu, em muitos de seus textos, o fascínio com a segunda, que, na sua visão, seria a menos observada nos manuais clássicos de poética. A primeira característica fundamental da menipeia é a necessidade de se criar “situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica” (BAKHTIN, 1998 p. 114). *Catatau* envolve justamente uma imagem deste tipo, buscar na *ego trip* de Descartes sua imagem oposta, seu duplo contestador⁴. Se o conteúdo da menipeia é justamente constituído pelas aventuras da ideia e da verdade no mundo, poucos exemplares brasileiros são melhores que este para demonstrar o impacto de sua influência no romance nacional.

A partir da consideração do afastamento risível característico da menipeia, Bakhtin pode instrumentalizar uma nova discussão a respeito da verossimilhança do romance, e, transversalmente, da sua mimese, como veremos. Descartes se torna Cartesius, pois sua vida está “às avessas”, como no carnaval⁵. Isso ocorre, pois há uma referência ao filósofo histórico que se materializa, como que na coxia do texto, para ser subvertida a partir dos novos valores do herói. É esse choque que manifesta a exuberância da linguagem, subjacente ao caráter proteico herdado da menipeia⁶. Um dos conceitos mais abrangentes com relação à força (des)figuradora do riso é o de “potencial”, que Bakhtin utiliza para referir-se àquilo que não é passível de representação, o nunca coincidente. Na literatura, com base no folclore, o farsante, o bobo e o truão são essas figuras que buscam a alteridade absoluta, pois nunca coincidem consigo mesmo. Cartesius resgata, assim, esta figura, cujo par mais bem acabado no romance nacional é o herói sem nenhum caráter, Macunaíma.⁷

Este tipo de figura goza “de um ‘cronotopo do entreato’ peculiar.” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 454). Neste espaço e tempo distintos, os seres fogem a qualquer determinação de enredo e, como na obra de Rabelais, atuam por meio de condutas desfamiliarizadoras, que na maioria dos casos se travestem de grotesco. Em *Catatau*, são justamente os parâmetros do “realismo grotesco” que permitem compreender certos abusos da linguagem e as liberdades de certas construções. O que pode ser visto, por exemplo, nas imagens típicas da tradição carnavalizada, que invertem o mundo e o medem pelos padrões do baixo corporal e da externalização do corpo no mundo, em trechos como: “Os brutos, o bruto, a besta, o bicho e o homem de barro, corpo é corpo, fico só no toco, o coto do tronco, o coco, o coice, o coito, o couro, o cóccix, o cu. Animália, gentalha, alimária, genitália” (LEMINSKI, 2010, p. 26); “Calor e mosquitos me ruminam o pensamento. A merda do chão que é filtrada pela flor dos perfumes no ar, fragrância de flagrante. Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de ipê, mudanças rapidíssimas, absurdos instantâneos” (LEMINSKI, 2010, p. 34); “O relógio do sol aqui é cera derretendo rejeitando a honra de marcar as horas, o esterco do preguiça nos soterra na areia movediça” (LEMINSKI, 2010, p. 36).

O primeiro e o segundo excerto, se lidos em comunhão, são exemplares para a compreensão de um complexo sintagmático inacabado e que reforça a ideia de um projeto sem fim determinado.

⁴ Maria Aparecida Oliveira de Carvalho, na dissertação referida na bibliografia deste ensaio, pensa, entre outras preocupações, o *Catatau* a partir da figura do Descartes real.

⁵ Para conferir o uso do conceito de carnavalização a partir de *Catatau*, é recomendável consultar a dissertação de William Crusoé de Oliveira Tecca, referida na bibliografia deste ensaio. Ainda que algumas de suas conclusões se diferenciem das atingidas aqui.

⁶ Sem falar na erva que inseriria o tema da alucinação, também comum ao gênero da sátira menipeia.

⁷ O texto de Mário de Andrade é referência básica em trechos como: “Ali canta a máquina-pássaro, ali pasta a máquina-anta, ali caga a máquina-bicho” (LEMINSKI, 2010, p. 29).

Contudo, ainda estamos apenas no primeiro nível da percepção do riso e dos aspectos do realismo grotesco em *Catatau*. Sua base mais profunda está no distanciamento especulativo, base de um realismo cuja verossimilhança é antes interna que externa. O grotesco dá ao homem a liberdade de fugir das formas dominantes de pensar o mundo e permite o acesso a perspectivas renovadas. Nesse sentido, o riso (principalmente o paródico) funciona como um corretivo da realidade. Ao distanciar-se da palavra, é possível enxergar seus dois lados, num nível de lucidez que o discurso unilateral jamais conseguiria alcançar. Perdemos o medo dos fenômenos e podemos investigá-los. Dessa forma, o riso é o verdadeiro motor do realismo, ou seja, ser realista é rir do mundo. É também arremeter contra o discurso especular e permitir que a palavra delire, pois no seu delírio o mundo pode emergir no complexo multifacetado que o compõe. Olhar o universo com novos olhos é o primeiro passo para aproximar o que está distante. É assim que Leminski acha a brecha para sua profissão de fé, “Sou o bicho que chorando festeja e sorrindo pensa” (LEMINSKI, 2010, p. 77).

A palavra de *Catatau* é da mesma natureza da usada por Rabelais, ou seja, é gritada, beirando o não imprimível, já que trabalha com enunciados difíceis de serem capturados, que adquirem seu sentido no movimento da própria enunciação. Uma das funções dos berros da linguagem aqui é, justamente, arremeter contra todo e qualquer lugar comum da linguagem, num rol de subversões que extrapolam qualquer expectativa: “Era uma vez aquela história. Só uma vez. Esta história perdeu-se [...] O mal entendido foi repetido por extensão de um erro Elemental, a saber, sabe-se” (LEMINSKI, 2010, p. 44). O monstro da desordem irrompe para explicar que o “verdadeiro lugar comum é realmente notável. Recurso para acuar Occam, coloca-se o arqueiro em posição de óbvia distração” (LEMINSKI, 2010, p. 45). Assim o é nos muitos momentos em que se subvertem as verdades cristalizadas na linguagem, corrompendo o sentido habitual de diálogos, frases de efeitos e ditados: “cada coisa no seu dividido lugar” (LEMINSKI, 2010, p. 47); “A cavalo não se olha o dente do donatário, que dói!” (LEMINSKI, 2010, p. 48); “Faça-se verdade a minha vontade, feito dizem” (LEMINSKI, 2010, p. 58); “Um signo de número alto, o quadrado quando redondamente enganado” (LEMINSKI, 2010, p. 72); “Do teu caminho, um pedaço de mal tamanho” (LEMINSKI, 2010, p. 76); e claro, parodiando o próprio filósofo, “sou louco logo sou” (LEMINSKI, 2010, p. 197).

Cartesius defende uma forma ambígua de articular novos conteúdos a partir da experimentação de novos sintagmas: “Em geral, quando estou dizendo uma coisa, particularmente, – estou falando diferente: nunca disse isso, o tom é outro. O sentido é neutro. Nunca disse a mesma coisa, essas outras que não disse” (LEMINSKI, 2010, p. 46). É nesse movimento que se pode compor uma possível explicação de seu procedimento, embevecido pela comunhão discurso/coisas/sujeito: “medir é apossar-se das coisas, falar das coisas é deixá-las ir sendo, passando de lá delas para nós. Sabendo do que estou falando, as coisas sabem que eu lhes faço bem deixarem-se por vir” (LEMINSKI, 2010, p. 61). O gerúndio surge como manifesto do caráter inconclusivo sob o qual o mundo se apresenta quando veiculado pela linguagem. O efeito perturbador de *Catatau* provém da realidade léxica que ele descortina. Sabe-se que Bakhtin sempre se ocupou com a palavra viva, o que fez o discurso estar sempre debaixo de seus holofotes, como ele faz questão de deixar claro ao trabalhar o caso mais complexo de dialogismo no romance, o polifônico:

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. (BAKHTIN, 1997, p. 181)

Esta observação é irmã das reflexões que seu colega Volochinov fez da relação signo-palavra-discurso (poder-se-ia incluir também aqui a enunciação) desde *Marxismo e filosofia da*

linguagem. Com a diferença de que o Bakhtin teórico do romance não apresenta uma descrição sistemática da língua, algo que há em Volochinov, devido essencialmente ao modelo histórico-materialista em que o discurso é inscrito. Para Bakhtin, a palavra surge como “o modo mais puro e sensível da relação social” (BAKHTIN, 2002, p. 36). Diferente do signo, que é criado para uma função ideológica específica, a palavra é neutra, preenche qualquer contexto (BAKHTIN, 2002, p. 36-37). É isso que determinou seu papel “como *material semiótico da vida interior, da consciência* (discurso interior)” (BAKHTIN, 2002, p. 37). Certamente, a palavra está em todo ato ideológico, aliás ela o comenta, estando presente em todos os processos de compreensão e interpretação. Em *Catatau*, seu uso exige o entendimento de um tipo particular de palavra, a palavra bivocal, necessária ao desenvolvimento do discurso romanesco e principal objeto de estudo do que Bakhtin chamou de metalinguística.

A bivocalização é um atributo de todo romance, mas se manifesta de forma mais livre nos discursos pontuados pelo riso. Neles ela pode ser efetivamente ativa, diferente dos processos unidirecionais – passivos - como a estilização e o uso costumeiro do *Skaz*. É a palavra entre aspas, que permite que se distingam os dois modos de uso do diálogo em Bakhtin. No primeiro uso do termo, como já foi dito, pode-se dizer que toda enunciação é dialógica, pois responde aos atos de linguagem que lhe precederam e é dirigida àquelas que virão; contudo, num segundo sentido, há enunciados que podem ser descritos como monológicos, isto é, que minimizam ao máximo a dupla orientação da palavra. Neste segundo uso do vocábulo, o enunciado verdadeiramente dialógico seria aquele capaz de permitir que uma voz alheia seja também ouvida no interior de qualquer discurso, como parte da sua responsabilidade. Um exemplo clássico de situação dialógica nesta segunda acepção é a ironia e uma estratégia exemplar de sua lógica na prosa é o discurso indireto livre.

A bivocalização, portanto, pode ser ativa ou passiva. Se de “tipo ativo” (BAKHTIN, 1997, p. 200), ela organiza em seu interior dois pontos de vista distintos - como nos monólogos interiores de Raskolnikov, em *Crime e castigo*, ou na construção narrativa de *O sócio*, de Dostoievski – ou seja, ela mescla duas formas de compreender o mundo que, ou se complementam, ou deixam de existir. Mas o exemplo mais emblemático quando se fala de bivocalização é mesmo o “homem do subsolo”, visto em *Memórias do subsolo* de Dostoievski onde, segundo o Bakhtin,

não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não decomposta. Na primeira frase o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polémica interior sumamente tensa desde o começo. (BAKHTIN, 1997, p. 230)

Cartesius, criado a partir de uma orientação semelhante, diz nas primeiras frases de *Catatau*: “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.” (LEMINSKI, 2010, p. 15). O primeiro item discursivo “ergo sum” remete a filosofia de Descartes e todas as implicações semânticas que lhe cercam, mas, já no segundo item discursivo, a conjunção “aliás”, subverte todo o campo exegético que começávamos a construir para inverter a pauta exposta anteriormente. O acento transita por dois pólos quase inconciliáveis e o fim do trecho “Vejo mais” é só a primeira instância de inconclusibilidade postulada. Esse aspecto infinito do discurso provém da ênfase no uso da bivocalização.

Entretanto, ainda com respeito ao homem do subsolo, a observação de sua composição permite que Bakhtin explore o conceito de “palavra alçapão”, um dos termos mais importantes de sua teoria para entender o *Catatau* de Leminski. Mais uma vez, Morson e Emerson nos ajudam com uma síntese prática a respeito do conceito:

a “palavra alçapão” (*slovo s lazeikoi*) [palavra com um alçapão para escapar]. [...] palavra com um meio de escapar, assim, não apenas é uma forma metalinguística como constitui toda uma ideologia e visão de mundo. Essa ideologia reflete-se também na “consciência como meio de escapar” do homem do subsolo e na imagem como meio de escapar de seu corpo. (MORSON; EMERSON, 2008, p 175-176)

Seu uso cria um tipo evasivo de discurso em que

O “homem do subsolo” trava consigo próprio o mesmo diálogo desesperado que trava com o outro. [...] O estilo do seu discurso sobre si mesmo é organicamente estranho ao ponto, estranho à conclusão, seja em momentos isolados, seja no todo. É o estilo de um discurso inteiramente infinito que é verdade, talvez seja mecanicamente interrompido mas não pode ser organicamente concluído. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 176)

Em *Catatau*, a palavra inicial está grafada em minúscula, visto que não há forma plausível de estabelecer uma distinção (letras maiúsculas de começo de frase) entre qualquer segmento de um discurso que se propõe ininterrupto e aberto. A impossibilidade de se concluir o discurso tem seu efeito reforçado em certos aspectos do texto, com especial ênfase no sonoro, já que o uso de jogos fônicos, como a paranomásia, polui as palavras com os sentidos daquelas que lhe são contíguas, num jogo de ecos que extrapola qualquer sentido direto, como quando repetimos um termo até sobrar só a abstração acústica que o compõe. Basta reparar em excertos como: “A sede que some fede que fome” (LEMINSKI, 2010, p. 29); “Paranga de garapa, graspa de bagana” (LEMINSKI, 2010, p. 63); “Minhas dansálias, quero ensandansar! Em matéria de líquen, falo látex, ou fico sílex? Falante a seu talento, o trânsfuga se transfigura! Blasfo! Aldeia alheia, aldeia e aldeia e meia. Um rápido bosquejo para as apálgebras! Empíreo e império – primeiro, - depois empório... Debuxos para aquarelola, na ferraguesta entre guelra e goela – a palra!” (LEMINSKI, 2010, p. 49)

As paranomásias, trocadilhos, ecos e cacofonias são estratégias dialógicas eficazes na sua capacidade de impedir que qualquer significado postule um único tema. Servem para desconstelar os termos, articulando-os em torno de campos léxicos ainda desconhecidos para eles. O recurso é utilizado ao lado dos neologismos inventados do tipo “palavras-valises”, os quais precisam ser vistos com mais calma desde já.

A palavra-valise foi um recurso popular na vertente concreta da literatura brasileira. Lewis Carroll e James Joyce formam o par mais importante no trajeto deste tipo de palavra que une dois ou mais vocábulos para construir um termo preñado de sentidos. A polissemia de um elemento léxico montado por outros torna impossível a fixação de sentidos finais e contamina todo e qualquer elemento que lhe compõe, erradicando qualquer autoridade. Inquietilíneas (inquietas + retílineas), perdido (perdido + dividido), inscrível (inscrito + incrível), observidão (observação + servidão), xequematemático (xeque-mate + matemático), quálculo (qual + cálculo), objito (objeto + sujeito) são alguns de meus neologismos prediletos de *Catatau* e mostram a força do recurso.⁸ Se pensarmos a palavra-valise tendo em vista o conceito bakhtiniano de palavra-alçapão, tem-se um par complementar para continuar uma discussão da obra de vanguarda em termos bakhtinianos.

Como foi dito no início deste texto, Bakhtin pouco reflete a respeito da vanguarda nos seus escritos. Dentro do seu *corpus* clássico, o autor que mais se aproxima de um vanguardista, mas muito antes do termo ser inventado é Rabelais. Para entender plenamente o fenômeno discursivo de *Catatau*, considerando a teoria de Bakhtin, é necessário ter uma ideia do espaço e tempo históricos

⁸ Para um levantamento exaustivo e uma análise das palavras-valise em *Catatau*, basta consultar a tese de doutorado de Carlos Augusto Novéis, intitulada “As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no *Catatau*, de Paulo Leminski.

que cercam sua atividade enunciativa de vanguarda, sem a qual não poderemos inscrever sua importância para o gênero romanesco, já que o conceito de signo bakhtiniano impede o acesso a linguagem de qualquer consciência sem antes conhecer-se o repertório linguístico que as estruturas sociais lhe legaram.

O romance foi escrito na década de 70, durante a ditadura militar. O decênio produziu uma vertente “vitoriosa”, que tinha em comum “durante os governos militares, a opção pela referencialidade biográfica ou social. Referencialidade pautada ora numa linguagem cifrada, cheia de imagens, ‘barroca’; ora descritiva, naturalista, jornalística” (SÜSSEKIND, 1985, p. 11). Além desta, Flora Süssekind também fala de outros caminhos menos populares, dos quais eu destaco a escassez narrativa de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, o experimentalismo plurilinguista de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, títulos que junto com *Catatau*, não conseguiram impedir “a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e o chiste” (SÜSSEKIND, 1985, p. 11).

Flora Süssekind, na sua dissertação de mestrado publicada em livro, *Tal Brasil, qual romance*, já enfatizara a aceitação da ideologia estética do naturalismo entre nós, tendo na década de 30 e 70 suas duas melhores revitalizações. A hipótese da autora revela que, se os jornais estavam censurados, caberia à literatura cumprir a função de reportar o que se passava no país, o que explicaria o sucesso do romance-reportagem de autores como Aguinaldo Silva, José Louzeiro e João Antônio. Concordando com ela em todos os pontos essenciais, Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves, no ensaio “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”, também salientam que, no período,

Surge um número surpreendente de novos autores, ressurgem outros tantos, caracteriza-se o “boom” da ficção, concretizam-se alternativas por baixo e por cima da terra, correntes e contracorrentes. Assiste-se às tendências do nacionalismo e do populismo ressurgindo com forte apelo, e o mercado editorial ensaia sua maturidade comercial (HOLANDA; GONÇALVES, 1980, p. 18)

Assim, a despeito da simplificação didática proposta pelos autores, visto que tanto na década de 30, quanto na de 70 há espaço para, às vezes bem sucedidos, romances psicológicos ou antinaturalistas, o ponto de vista permite compreender melhor o tom discrepante de *Catatau*. Antes de refletir a esse respeito, é necessário referir ainda, dentre os trabalhos que se preocupam em pensar a ficção do período, às reflexões de Tânia Pellegrini, preciosas no sentido de inserirmos *Catatau* dentro do contexto da cultura de massa e da indústria cultural, apesar de, a exemplo de Süssekind, ela também não citar em nenhum momento o romance-ideia de Leminski em seu percurso bibliográfico.

A autora insere a interferência da mídia e da cultura de massas no debate, dois contrapontos fundamentais para entender a heteroglossia romanesca do período. Estas duas esferas são as grandes responsáveis pelo dialeto social que se constituem nos cronotopos⁹ e imagens ideológicas mais importantes do romance da década de 70. Pensar o contexto é fundamental para entender o papel de um texto de vanguarda como *Catatau*, que organiza suas informações com base nas expectativas públicas¹⁰. Pellegrini explica que, com respeito à literatura do período,

⁹ A respeito disso, é interessante notar que mesmo o lugar de Cartesius refere-se aos limiares descritos pela tradição menipeia. Está em um espaço público em que só o tempo de crise é possível e este é o espaço-tempo de suas ideias.

¹⁰ E também para entender algumas imagens que não são centrais neste artigo, mas colaboram para entender o projeto de *Catatau*. Basta observar que, numa década permeada de patético, quando o discurso sério, heroico, sentimental dos movimentos de resistência invadem a representação do período, Leminski desestabiliza certas imagens majoritárias. O discurso acerca da imagem do estrangeiro, por exemplo, do exilado recebe uma nova acentuação. Além disso, o

O que houve, na verdade, foi a substituição de um ritmo lento, típico de um setor ainda não totalmente modernizado, por uma grande pressa editorial, no sentido de competir com os meios de comunicação de massa, no atendimento e formação de públicos interessados. Mais tarde, como vimos, a sofisticação crescente da indústria cultural incluiria até uma tentativa de intercâmbio de meios que, todavia, não teve continuidade, pois todos os programas literários fora retirados do ar por falta de público. Continuaram apenas as adaptações de romances ou contos para novelas de TV. (PELLEGRINI, 1999, p. 161)

Da mesma forma que o romance-jornalismo investia na naturalidade da exposição, preocupado em denunciar de maneira mais clara possível uma situação real e referencial que lhe sustentava, a literatura como um todo também buscava a comunicação, isto é, a massa de leitores. Situação que preocupa gente como Silviano Santiago, ainda durante o processo e é ironizada por Clarice Lispector em *A hora da estrela*. Segundo Pellegrini, desestimulava-se o obscurantismo até mesmo na crítica acadêmica que fosse de difícil assimilação (PELLEGRINI, 1999, p. 165), o que possibilitou a popularização da figura do colunista e das listas de *best-sellers*, que geralmente resumiam a arte ao “elogio da mercadoria” (PELLEGRINI, 1999, p. 166). A troca paulatina da crítica de fôlego pela resenha e a criação de uma mentalidade culinária e de rápida deglutição são uns dos principais fenômenos da indústria cultural na década de 1970 e 1980. Num processo que ocorreu de forma tão eficaz que impediu que até mesmo os seus opositores escapassem a sua lógica, como continua esclarecendo Pellegrini:

É importante frisar que essas críticas a um determinado tipo de crítica são feitas de dentro do aparelho criticado (desde que as revistas são, mais ou menos, a ‘voz do dono’, como dissemos), por autores que já usam esses veículos (e são usados por eles) como canal de divulgação para si mesmos e para seu trabalho. Isso, longe de construir um paradoxo, é apenas índice do poder desses meios de comunicação, expresso no alto grau de contradição que podem suportar, além de significar, tanto por parte do veículo quanto da crítica feita a ele, uma tentativa de legitimar cada um seu próprio papel. A ‘independência’ da crítica assim feita sugere uma autonomia que o crítico não mais possui, pois ele agora depende do mecanismo criticado, se não para sobreviver, pelo menos pra fazer ouvir sua voz, muitas vezes pouco audível nos textos que atingirão poucos leitores. São os antiquíssimos termos da mercantilização da literatura, agora adequados à dinâmica da cultura de massas. (PELLEGRINI, 1999, p. 170)

Neste contexto, são fundamentais outros meios de comunicação de massa com especial destaque para a televisão que passa a servir de modelo para o sucesso da difusão das mensagens:

É muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece e da pressa que impõe, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, chulices e obviedades que vêm permeando a literatura contemporânea. Para se relacionar melhor com os virtuais leitores, roubando-lhes algumas horas de televisão inclusive tentando competir com o seu código estético, marcadamente realista, o escritor tem muitas vezes optado pelo gosto padrão: um texto que poderia ser de boa qualidade, porém muitas vezes escrito apressadamente para um leitor também apressado, não consegue mais escapar das redundâncias e clichês, e muitas vezes, até de erros gramaticais. (PELLEGRINI, 1999, p. 172)

Para entender a importância de *Catatau* é, portanto, fundamental perceber que se trata de um livro cujo mote é a autoprodução desregulada de informação, em um momento em que as redes de televisão criam uma grade que vence pela rotina de programação-informação e que, de certa forma, resume a indisposição coletiva com linguagens experimentais e representações inusitadas. O que parece caracterizar a década é justamente o contrário, uma tentativa de suprir as expectativas do público, o que explica até 74 a investida em autores já conhecidos como Jorge Amado, Erico

esquema para análise e representação dos atos humanos era dado pela atitude retórica da vitimização ou da denúncia, algo que se perde na comicidade da situação em que Cartesius está inserido.

veríssimo, Autran Dourado, Osman Lins, José J. Veiga e Murilo Rubião. Não por acaso, o próprio Leminski vai descobrir depois, na música popular, uma forma de comunicação mais acessível com o público, como mostra Cremilda de Araújo Medina (MEDINA, 1983, p. 626).

Mercado e arte, portanto, ligam-se na década de 70 de uma maneira jamais vista até então, permitindo que se observe o grande paradoxo da cultura de massa, que permite analisar o estético por modelos cristalizados no nosso cotidiano, como o mercado. O resultado é um monólogo onde duas esferas sociais, a econômica e a artística se refletem mutuamente. Não há refração no vocabulário que descreve ambas. Uma obra como *Catatau* tenta escapar justamente disso, ao fugir da massificação dificultando a sua difusão. Basta pensar nos trechos radicais em que o chamado signo transracional é usado, como em:

Nisto que se vê bugre é gente. Noorderreus, brul nog zoo boos, ik zal slapen als een roos! Een puikarbonkel vooraanshuur, klinkt! Knapt en kraakt! Zels de maas waar hij bass, ik wed, dat de Aarde een groote sneeuwbaal was... Aan een wonderwelgoegegloeiden totdat, haard, zwom, okk daar hief op eens een tal trompetten...Hoe is zijn naam? Verzuymt Brasilien, kruikoeneken baaskaap kjoekenmoedingen! Enkele keeren men okk nog, schlaapsken nooit onder ieder een kruk! Zoo zullen zee, vor Zonne, zeere vallen ze af! Droogoogs zoolang de se in zen blijft staan, virschersweeuw... Ja, zei ik en ik wou dat ik er op zat. [...] (LEMINSKI, 2010, p. 25)

Dessa forma, para falar em “diálogo” em *Catatau*, é necessário ter em vista que ele pode ser de outra natureza que não o “diálogo” da esfera cotidiana. O livro de Leminski é complexo o suficiente para ser ambíguo neste ponto. O ideal da palavra-valise é um ideal proveniente da tecnocracia. Como no ideograma, a tecnologia do signo segue a lógica do consumo, isto é, comprime o máximo de informação, no mínimo de tempo perdido (e quando as pessoas percebem isto, as palavras-valise podem se tornar populares com facilidade, como nos vocábulos “gordelícia”, “brasilgaio”, “showmício”, “Grenal”, “aborrecente”, “bebemorar”, “portunhol”, etc.). Acontece que, na situação de uso de *Catatau*, o que ocorre é algo muito diferente, pois a radicalidade do experimento exige um máximo de esforço para se ter o mínimo de resultado. A lógica é relacional, não causal, por isso o leitor deve se aventurar no paradigma, onde a face lacunar da expressão é muito mais densa. Assim, a fruição demanda muito mais tempo, visto que são muitas as possibilidades em jogo. A percepção (*estesia*) demora muito mais que a comunicação, e esta, quando ocorre, já é ao final de um longo processo em que as ideologias se evadem de um eixo seguro. A palavra-valise encontra a palavra-alçapão bakhtiniana.

A consciência do homem do subterrâneo é inconclusa, não-finalizável, pois ela é tudo, dela provém toda a realidade, sendo uma força amorfa, voltada para o porvir. Na palavra-valise, essa consciência produz vocábulos que carregam dentro de si seu duplo. A palavra é também a sua contrapalavra (nos exemplos acima, “sujito” é o caso mais evidente). A partir de tudo o que foi dito, fica-se então carente de uma conclusão que entenda, através da perspectiva bakhtiniana, o lugar de *Catatau* na literatura brasileira da década de 70 e, por consequência, na história da literatura. Para isso, é necessário recorrer aos dois pares conceituais de Bakhtin e Volochinov, ou seja, significação/tema, e gêneros primários/ gêneros secundários.

Bakhtin é bem claro quando defende, ainda que de maneira radical

É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser aprendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 2002, p. 119)

O primeiro par é discutido em *Marxismo e filosofia da linguagem*, quando se apresenta uma distinção entre significação e tema, isto é, separando a palavra em uma dimensão abstrata e potencial e outra concreta (BAKHTIN, 2002, p. 129). “A significação é o estágio inferior da capacidade de significar. A significação não quer dizer nada em si mesma, ele é apenas um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto” (BAKHTIN, 2002, p. 131). Esta dupla se liga com a distinção que Bakhtin estabelece entre os gêneros primários e os secundários, ou seja, entre os gêneros da comunicação cotidiana (cartas, fala informal) e situações discursivas mais complexas, como a arte.

Bakhtin explica que as duas esferas – primária e secundária – são interpenetráveis e se relacionam dialogicamente. O romance se aproveita, por exemplo, dos gêneros primários na sua inconclusibilidade, afinal, a comunicação com a zona cotidiana da linguagem nunca se fecha completamente. É neste ponto que romances como *Catatau* se diferenciam. Ao problematizar a significação, pela ênfase na ambivalência do uso da palavra, que impede que se determine com acerto os “temas” explorados, o romance diminui ao máximo a sua relação com os gêneros primários, pois os enunciados apresentados em seu interior são artificialmente organizados por uma arquitetônica estritamente estética.¹¹ O que aproximaria esse romance da poesia como Bakhtin a classificou. Além disso, em *Catatau* tudo é informação, e a informação só existe quando nova. Ao se tornar cotidiana, perde sua função.

Por isso, *Catatau* se torna fundamental para entender a década de 1970, e sua ausência em todos os manuais de literatura citados até aqui também pode ser compreendida. Anteriormente, foi omitido o último diagnóstico de Holanda e Gonçalves, que endossam Tânia Pellegrini, ao informar como a TV foi fundamental em oferecer uma imagem urbana de país e em franca industrialização (HOLANDA; GONÇALVES: 1980, p. 11). Graças a ela, o imaginário nacional passa a acreditar na industrialização e na sua lógica mercadológica como eixo das relações culturais vivenciadas. Ora, numa época em que o transistor acaba com o folclore, como ironizou Paulo Francis, Paulo Leminski elabora uma ficção baseada na radicalização da lógica industrial. Seu livro é pura técnica, tecnologia novíssima da linguagem e que, por isso, somente os especialistas podem tentar compreender. Em tempos em que a modernização e a lógica industrial eram cada vez mais determinantes da função da literatura, um romance “para especialistas” oferece uma imagem necessária para se pensar os limites reais de seu papel. Algo que a recepção indiferente, numa década de *best-sellers*, prova.

Contudo, somente obras como *Catatau* iluminam realmente o caráter dialógico ativo da linguagem, ao exigir que habitemos a linguagem alheia para compreendê-la. A grande força de um texto experimental está em provocar uma recepção realmente dialógica, no sentido de absorção da lógica de uma alteridade para a posterior compreensão do lugar do eu no mundo. Caryl Emerson, no excepcional levantamento de *Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin*, cita a lúcida crítica feita por M. L. Gasparov

nada deste mundo foi criado ou adaptado para mim (...) a filologia está a serviço da comunicação. Tal comunicação é muito difícil. Considero injustificadamente otimista a metáfora corrente que diz que entre o leitor e a obra de arte (ou entre quaisquer coisas no mundo) um diálogo está se produzindo. Mesmo em conversações entre duas pessoas, o que ouvimos muitas vezes não é diálogo, mas dois monólogos entrecortados. À medida que o diálogo acontece, cada um dos lados constrói do outro a imagem que lhe convém. Eu poderia igualmente conversar com uma pedra e imaginar a resposta da pedra a minhas perguntas. Pouca gente fala às pedras hoje em dia – ao menos publicamente – mas toda

¹¹ Além disso, trata-se aqui também de um problema essencial a teoria moderna da comunicação. Quanto maior o caráter entrópico de uma mensagem, menor sua transmissibilidade.

peessoa vivaz conversa com Baudelaire ou com Racine exatamente como com uma pedra e recebe exatamente as respostas que quer ouvir (...)Quando lemos a antiquíssima *Conversations in the Kingdom of the dead* – entre César e Sviatoslav ou entre Horácio e Kantemir –, nós rimos. Mas, quando imaginamos uma conversa com Pushkin ou com Horácio, nós os levamos (meu Deus!) a sério. Não gostamos de admitir para nós mesmos que o mundo espiritual de Pushkin nos é tão estranho quanto o mundo de um antigo assírio ou do cão Kashtanka [de Chekhov]. Perguntas que para nós parecem como primordiais não existiam para ele e vice-versa. (EMERSON, 2003, p. 199)

Desta forma, a função de uma obra experimental como *Catatau* estaria em impedir que eu mantenha apenas as minhas verdades pré-concebidas na comunicação, já que o esforço exigido na leitura me obriga a questionar a própria linguagem de dentro para fora. Além disso, em uma última característica do romance de Leminski, suas escolhas textuais antinaturais demonstram a reificação do sujeito na sociedade industrial. Já que, ao enfatizar o processo de criação, chamando a atenção para o trabalho humano em sua formatação, a obra permite que o produto da atividade estética seja percebido junto com o esforço de sua produção.

Cartesius, ao mencionar Artyczewski, revela que “Nossas manhãs de fala me faltam” (LEMINSKI, 2010, p. 16-17). O narrador sente falta da interlocução. Lhe faz falta a comunicação. Quando, finalmente, este seu interlocutor aparece, está bêbado, e o texto se encerra. *Catatau* tematiza a impossibilidade do diálogo fácil, sinalizando para fora de suas fronteiras como que prevendo seu percurso na instituição literária. Ao oferecer uma das tantas imagens de nossa disritmia cultural, ao mimetizar em seus conteúdos uma forma marginal de compreender a heterocronia representada pela geração de 70, Leminski abre mão da recepção qualquer. Hoje, uma leitura atenta do romance projeta a imagem de uma década em que um subcontinente sofre uma mudança econômica e política contundente, restando ao romance poder ser, ao mesmo tempo, a valise de múltiplas ideias e o alçapão em que elas se escondem e se confundem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

- BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHINOV]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Org.). *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: Ed. da UFPR, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: FILHO, Armando Freitas (et al). *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- LIMA, Luiz Costa Lima. O movimento concreto em sua primeira década. In: JUNQUEIRA, Ivan (Org.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- OLIVER, Elide Valarini. *Rabelais e Joyce: três leituras menipeias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: FAPESP, 1999.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

Teses e dissertações:

CARVALHO, Maria Aparecida Oliveira de. *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. 1997. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. *O Catatau de Leminski: Occam versus Cartésio contra ditadura da razão*. 2006. Tese (doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2005.

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau*, de Paulo Leminski. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SOUZA, Carlos Cezar Mascarenhas de. *A poiesis de transversão da memória em Catatau (entre o “país do futuro” e o “país do esquecimento”): Leminski, Descartes e Bergson*. 2007. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

TECCA, William Crusoé de Oliveira. *A carnavalização de Descartes no Catatau, de Paulo Leminski*. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ZERBINATTI, Bruna Paola. *Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance, de Paulo Leminski*. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

