



## ***Catatau, de Paulo Leminski: leitura e ultrapassagem***

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade\*

A ruptura com a cultura tradicional promovida pelas vanguardas europeias nas duas primeiras décadas do século XX mudou radicalmente a forma de pensar e de fazer arte no mundo ocidental. Libertada da concepção monolítica de verdade construída pelo positivismo, a arte volta-se para o fragmentário, o simultâneo, o indeterminado. A lógica aristotélica, dicotômica, substancialista e excludente, dá lugar a uma lógica baseada na correlação, onde os opostos não são excluídos, mas se integram, complementando-se. É a mesma lógica dos ideogramas chineses. A razão é contestada. Sua incapacidade de compreender o mundo é denunciada pelo nonsense e irracionalismo dos dadaístas.

Toda essa avalanche de questionamentos teve como consequência, no campo da literatura, o questionamento do próprio fazer literário. A subsequente crise do prestígio da literatura como paradigma cultural pode ser compreendida de muitas maneiras. Uma delas seria a perda de algumas funções que se tornaram obsoletas com o advento da fotografia e do cinema. Com a proliferação das salas de cinema, o apelo da literatura como meio fácil de despertar a adrenalina através das narrativas de aventura ou dos contos de terror já não seduzia o leitor, conquistado pela sétima arte e o encanto da sala escura e suas imagens em movimento. Assim, a literatura entrou em

\* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

crise e, em reação semelhante àquela esboçada pela pintura quando precisou descobrir um espaço à parte daquele ocupado pela máquina fotográfica (cf. Bastos: 2009), buscou recuperar etimologicamente o significado da palavra “poesia”, do grego “poiéo”: “criar”, “inventar”, “fazer”, de modo a se firmar como invenção de um real, e não como mera imitação do real.

*Catatau* é herdeiro desse momento de ruptura, em que a literatura se liberta da tarefa de representação do real para representar a si mesma na brotação contínua da linguagem. O desprezo pelas normas e convenções deu azo a uma experimentação da linguagem sem precedentes. A imaginação sem fios e as palavras em liberdade dos futuristas, o multiperspectivismo cubista, o absurdo e a incompreensibilidade dadaísta, o ilógico surrealista, todos esses conceitos da vanguarda, surgidos no início do século passado na Europa, passaram, em grande medida, a fazer parte do repertório daqueles escritores cuja obra se distingue pela experimentação radical da linguagem. Ao questionar ou rejeitar as categorias tradicionais da narrativa (os princípios da objetividade, a linearidade dos conceitos de tempo e espaço, o encadeamento lógico-causal do enredo, o pretense caráter representativo da linguagem), o romance moderno convoca um leitor mais participativo, capaz de suplementar as várias lacunas que o autor deixa no texto. Dessa maneira, o romance eleva o leitor à categoria de concriador. A ausência de conexões lógico-causais no corpo do texto obriga o leitor a suplementar todas as conexões necessárias para a construção de sentido da obra. Não linear, fragmentado, esfíngico e transgressor, o romance vanguardista tem, para muitos, seu marco inicial no *Ulisses* (1922), de James Joyce. O parentesco do *Catatau* com a obra do escritor irlandês evidencia-se tanto na forma minuciosa e artesanal com que ambos trabalham a linguagem quan-

to no uso extremamente produtivo e original da “palavra-valise”, à qual dedicamos uma seção deste ensaio, afinal se trata de uma das principais estratégias ficcionais usadas na construção do *Catatau*.

Ainda nesta introdução, convém relacionar alguns antecedentes de *Catatau* na literatura brasileira. Por sua escrita desconcertante e original, pelo uso dos recursos da paródia e da montagem, pela exploração e manipulação de frases feitas, pela adulteração de expressões de uso comum, ou ainda pelas rupturas sintáticas, pela presença sagaz do humor e pelo uso criativo dos trocadilhos, podemos dizer que *Catatau* é descendente direto da prosa revolucionária que Oswald de Andrade desenvolveu em seus romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Além de todos esses procedimentos, encontrados tanto nas obras oswaldianas citadas quanto em *Catatau*, podemos relacionar a obra de Leminski a outra obra de Oswald de Andrade, o “Manifesto da poesia pau-brasil”, publicado em 1924. Nesse manifesto, o poeta paulista expõe ideias e princípios que servem de fundamento ao projeto do *Catatau*: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”; ou: “Pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (2017).

Continuando a linhagem de escritores cuja narrativa inventa sua própria linguagem, temos João Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*. Ao lado da experimentação linguística, comum a ambas as obras, Haroldo de Campos lista outros contributos, como “modos de dizer, circunlóquios, cadências” (1989, 4). A estes, podemos acrescentar o uso criativo dos provérbios e ditos populares; o grande número de aforismos e frases de cunho existencial; os neologismos; o aproveitamento dos vocabulários arcaico, culto, coloquial e regional; e a sintaxe típica da linguagem oral. *Catatau*, trilhando

os novos caminhos da prosa apontados por *Grande sertão*, pode ser compreendido como uma resposta aos desafios apresentados por esta obra-prima.

Entre *Grande sertão: veredas* e *Catatau* existe ainda uma outra obra a ser considerada como antecedente do romance-ideia de Paulo Leminski: *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Como principais pontos de semelhança entre as duas obras podemos citar a prolífica mistura de poesia e prosa expressa na complexa organização sonora do tecido verbal (assonâncias, aliterações, paronomásias, ecos, rimas); e a quase ausência de enredo. Existe também uma grande semelhança no aspecto gráfico em que o texto se apresenta na página. Justificado à esquerda e com a margem direita livre, os dois textos se manifestam visualmente como se fossem escritos em versos livres e não em prosa. Não por acaso, Haroldo de Campos é um dos três autores aos quais Leminski dedicou seu romance-ideia.

Com base na divisão de Wolfgang Iser do processo de construção literária em “atos de fingir” – a saber: seleção, combinação e desnudamento da ficcionalidade – este ensaio procura descrever como as várias estratégias ficcionais utilizadas por Paulo Leminski em *Catatau* são postas em movimento durante o ato de leitura.

## 1. A seleção

Em seu livro *O fictício e o imaginário*, Iser argumenta que “o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário” (2013, 28). Segundo o autor, “o texto ficcional contém elementos do real” que, enquanto “atos de fingir”, servem para “a preparação de um imaginário”. Ao escrever sua obra, um autor seleciona elementos do real e os insere em seu texto. A realidade repetida no texto pelo ato de fingir sofre forçosamente

uma transformação, pois, ao ser retirada do mundo a que pertence, torna-se signo de outra coisa. Ocorre então uma irrealização das realidades incluídas no texto. Para o objetivo deste ensaio, a seleção interessa não só como meio de revelar as condições de produção de *Catatau*, mas como método que permita a apreensão da intencionalidade da obra.

A esse respeito, Iser esclarece:

A seleção possibilita então apreender a intencionalidade de um texto. Pois ela faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas. Ela, por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto o campo de referência único separa os elementos escolhidos do segundo plano, que, por efeito da escolha, é excluído e, desta maneira, concede à visibilidade do mundo reunido no campo de referência uma disposição perspectivística. Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades incluídas no texto (2013, 36).

Em *Catatau*, os elementos do mundo real escolhidos por Leminski para a elaboração do texto vêm, em sua maioria, da filosofia, da ciência e da literatura. História, fauna e flora brasileiras, assim como a cultura popular, evidenciada no uso inventivo de provérbios e ditos populares, também se fazem presentes. Para este ensaio, a teoria de Wolfgang Iser importa como roteiro de leitura diferenciado, que permite pôr em relevo a recriação da obra pelo leitor.

### 1.1 O mundo referencial, tempo e espaço de *Catatau*

A ideia veio à cabeça em uma sala de aula, quando Leminski discorria sobre a ocupação holandesa do Nordeste no século XVII, entre 1630 e 1654. Falava de Maurício de Nassau, um alemão que, tendo sido nomeado governador-geral da nova colônia, trouxera consigo um grande número de militares e um séquito de sábios, cartógrafos e artistas. Estabelecendo-se em Olinda construiu o primeiro jardim botânico e o primeiro zoológico da América do Sul. Em exibição, os animais e plantas nativas do Brasil. Durante a aula, Leminski criou a seguinte “hipótese-fantasia”: e se Descartes tivesse vindo com Nassau para o Brasil? A resposta é *Catatau*.

Começaremos a análise da seleção pelo título. A palavra *catatau* é polissêmica por natureza. Significa “pancada”, “surra”. Também quer dizer “discurseira”, “discurso prolongado”. Pode ainda significar “uma espada velha”. Pode designar uma coisa grande (calha-maço), como pode significar uma coisa pequena (nanico, baixote). É importante notar que a polissemia e a ambiguidade que perpassam toda a obra já se encontram inscritas no nome do livro. Isso mostra que *Catatau* segue um cálculo muito elaborado, em que os princípios que norteiam o todo aparecem em cada uma de suas partes. “O todo sem a parte não é todo, a parte sem o todo não é parte”, ensina Gregório de Matos (1975, 307).

As epígrafes, em número de quatro, são muito importantes enquanto campos de referência da narrativa. A primeira é de George Marcgraf, matemático e naturalista alemão que veio para o Brasil na comitiva de sábios patrocinada por Maurício de Nassau. Ela funciona como aperitivo da sensação de desorientação que o leitor está prestes a experimentar durante a leitura do livro. Como campo de referência, representa os discursos da ciência. A segunda é de

Nicolas d'Autrécourt, filósofo francês do século XIV, considerado cético. Cético, por definição, é aquele que põe em dúvida as verdades aceitas pela sociedade. Ao questionar os métodos científicos afirmando que nada pode ser conhecido com certeza, o ceticismo prenuncia o mais famoso postulado da mecânica quântica: o princípio da incerteza desenvolvido por Heisenberg em 1927. Reforça aqui o campo da filosofia. A terceira epígrafe é de uma dupla de escritores do século XIX e faz com que a hipótese falsa que deu origem ao livro seja ao menos verossímil: Descartes fazia parte da corte de Nassau na Europa, onde viveu por vinte anos e recebeu instrução militar. A última epígrafe é do próprio Descartes, e é bastante enigmática. Não sabemos se é verdadeira ou inventada; fala de obscuridade de princípios e reelabora a fábula da fila de cegos sendo conduzidos por outro cego, em direção ao abismo.

A leitura das primeiras páginas da obra nos permite apresentar os personagens e o enredo. A primeira página é a materialização da hipótese inicial, que se realiza como texto. A narrativa em primeira pessoa começa *in medias res*, fazendo uma brincadeira com o famoso silogismo de Descartes: “Penso, logo existo”: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (Leminski: 2014, 15). O personagem, cujo nome é a versão latinizada de René Descartes, encontra-se debaixo de uma árvore do parque zoo-botânico do palácio de Vrijburg/Olanda. Munido de uma luneta em uma mão e um cigarro de maconha na outra, contempla, sem entender, os animais e as plantas do horto-zoológico de Nassau. A ambiguidade aparece aqui mais uma vez: ver o mundo tropical através da lente de uma luneta simbolicamente aponta para o distanciamento do europeu e sua cultura em relação ao novo mundo, enquanto o cigarro alucinógeno, confecção-

nado a partir de uma planta nativa, simboliza a aproximação com a cultura da terra tropical. O pai da razão se vê incapaz de usar a razão diante da exuberância de formas exóticas em que se configuram os animais e as plantas dos trópicos. “Penso, mas não compensa” (p. 16), diz. E acrescenta: “Este mundo não se justifica, que perguntas perguntar?” (p. 19). Admitindo o fracasso da razão, afirma: “Este mundo é o lugar do desvario, a razão aqui delira” (p. 19). Cartesius espera por Articzewski na esperança de que o amigo explique estes “monstros da natureza desvairada”: “Articzewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas” (p. 20). Podemos notar aqui uma isomorfia entre personagem e leitor. Da mesma forma que Cartesius espera pela explicação do amigo, o leitor espera uma explicação que o ajude a se orientar na floresta de signos que constitui o texto. Mas essa explicação nunca virá. É o próprio autor curitibano quem esclarece: “O inesperado é sua norma máxima” (p. 215). O que chega para o leitor é sempre informação nova. Assim, o protagonista vai passar o livro todo esperando por Articzewski, que só chegará na última página. *Catatau* é, portanto, a estória de uma espera, o que nos autoriza a relacioná-lo com a peça teatral *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. A diferença é que na peça do autor irlandês o personagem Godot não chega jamais. A chegada de Articzewski, porém, será em vão, pois ele chega bêbado e incapaz de fornecer as explicações que Renatus Cartesius tanto deseja.

Nesse início de narrativa, o único acontecimento é uma divertida paródia da lendária cena em que Newton, o pai da física, está sentado debaixo de uma árvore e lhe cai uma maçã na cabeça. Mas, no universo carnavalesado de *Catatau*, Cartesius, em vez de uma maçã, recebe uma cagada na cabeça. O responsável pela infâmia é um bicho-preguiça alojado na árvore sob a qual o filósofo se



sentara. “Ora senhora preguiça” exclama Cartesius, “Vai cagar assim na catapulta de Paris!” (p. 26). Podemos então resumir o enredo: Descartes, transportado para a Olinda ocupada pelos holandeses no século XVII, está sentado embaixo de uma árvore observando com lunetas a fauna e a flora do Brasil esperando pelo amigo polonês para que este explique o Brasil. Nada mais acontece até o fim do livro. “Dentro de poucos instantes não vai acontecer nada. Tomem cuidado” (p. 76), adverte o narrador. “Se algo ocorre”, diz Roland Barthes, citado por Iser na página 377 de *O fictício e o imaginário*, “é no modo de enunciar, não na sequência do que é enunciado”. O narrador de *Catatau* é claro a esse respeito: “o que narra, varro”. O desdobramento dessa atitude é um texto em que o significante tem primazia sobre o significado. Não por acaso, Haroldo de Campos, ao se referir a Leminski no ensaio “Leminskiada barrocodélica”, chama-o de “romancista do significante”.

O terceiro personagem que abordaremos é o mais surpreendente e original do livro: Occam, o monstro maligno do texto, o papaletas. Leminski acredita ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira” (p. 212). A aparição de Occam não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação de sentido no texto. É um personagem que não existe e se manifesta como um desarranjador do texto. O monstro, como é muitas vezes chamado pelo narrador, é homônimo de Guilherme de Occam, monge-filósofo franciscano que viveu na Inglaterra do século XIV. Ficou famoso por ter criado o princípio lógico da Navalha de Occam, o qual estabelece que, dada uma hipótese, deve-se escolher a teoria explicativa que implique o menor número de premissas assumidas e o menor número de entidades. A navalha de Occam cortaria, assim, tudo o que fosse complicado na

explicação de um fenômeno, ficando então com a explicação mais simples. É exatamente o contrário do monstro Occam de *Catatau*. Este se alimenta justamente da proliferação de palavras, paradoxos, frases feitas (e desfeitas) e jogos polilíngues. Occam é responsável por aumentar a ilegibilidade do texto e, ao mesmo tempo, elevar sua temperatura informacional. Sua aparição é desconcertante e subversiva, sempre expondo os limites lógicos da linguagem e fazendo com que o texto se volte sobre si mesmo. Suas intervenções na narrativa expõem, por assim dizer, as entranhas de seu próprio código. Atuando sub-repticiamente no discurso, denuncia seu aspecto normatizante e ilusionista. “Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta” (p. 22). Esse “monstro de vanguarda”, como o denomina o próprio autor, distorce sentidos automatizados ao produzir estranhamentos através de construções inesperadas, como a proliferação das palavras-valises. A título de demonstrar o efeito causado por Occam no texto, vale a pena transcrever o longo trecho a seguir:

Tomada da posição pelos homens do monstro, o 2º da Cavalaria Desmontada. Gistro o mexistofalante e regislo o ventoinvelho, arcoisercarca espadaptada. Conseculência confenorme. Constróiturma, semprexemplo. Interravales inteligentalha desvendez. Pérsiagunta almapriasma, farofídio estertora escolalápis. Baptistmos exurbebrutamontes escalacalipse quasarmazém. Álcoolalá nervervos. Quaso é a cegoseguinte acontececoronha. Mon. Homemon. Monge, tostemonja. O espinhoritmo da manchamusa, corvorpo gorpsobolachasanguedemula, sapatapasso de tábularolha. O catapulcancro trancabronca as cobracabroe-

zas: trocetroia por uma bombaocada para cadaunze. Aquilatacálculo. Olhego para ulmimbrividigo, quevedeво vendavândalo quebreca a obradobra, cobrabobásbaro. Nervervorosa, gotagotamorre. A togomorre baboborel. Tantalicodecomida trabalhanse? (p. 190).

E o texto continua assim por mais de três páginas, em prova da incapacidade de Renatus Cartesius explicar a realidade do mundo através da razão. “Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo” (p. 20), suplica Cartesius. Mas Occam é implacável em seu ataque às normas da razão e do texto bem-comportado. O narrador, ante a iminência do aparecimento do monstro textual, previne o leitor: “Vai haver um mal-entendido, fazendo as vezes de desentendimento. Os entes de razão estão indo caminho da execução, acontece algo daquilo que eu conto” (p. 23).

Além dos discursos, personagens e enredo, um elemento muito importante dentro da seleção feita pelo autor é o latim. Ele aparece já na primeira página, em uma referência à obra *Tristia*, do poeta Ovídio, considerado em seu tempo, século I, o maior de todos os poetas latinos. Essa obra foi escrita enquanto o poeta, após ser banido de Roma pelo imperador Marco Aurélio, encontrava-se exilado no reino do Ponto, onde hoje é a Romênia. A passagem a que Cartesius se refere é aquela em que o poeta romano afirma: “Aqui eu sou bárbaro, pois não sou entendido por ninguém”. Entre os inúmeros idiomas que fazem parte do caldeirão linguístico que é *Catatau* (holandês arcaico, tupi, inglês, francês, alemão etc.), o latim é o que mais aparece. Está espalhado pelo livro inteiro. Esta estratégia reforça o caráter paródico do texto, já que René Descartes escreveu a maioria de suas obras em latim.

Podemos agora afirmar que a intenção de *Catatau* começa a se delinear. Ao inserir no texto um filósofo, considerado o pai da razão, símbolo da lógica ocidental, e situá-lo no meio do Brasil seiscentista, povoado por bestas e plantas tropicais que ele não consegue explicar através da razão, o livro traz à tona os limites dos discursos científicos como forma de apreensão do real. Sob o efeito da marijuana, a lógica cartesiana, retirada de seu contexto europeu, torna-se irreal. Essa irrealidade é expressa concretamente no texto através das intervenções de Occam, o monstro textual. Por isso mesmo, Occam pode ser visto como presentificação do autor no corpo textual, pois realiza a intenção da obra de mostrar “o fracasso da lógica cartesiana branca no calor” tropical (p. 212). O leitor, confrontado pelos elementos que o texto retira dos campos de referência, assume uma perspectiva que lhe permite refletir criticamente sobre o que foi excluído do texto. Assim, a leitura de *Catatau* permite que questionemos a validade da lógica e seus discursos.

## **2. A construção de sentidos por meio da combinação**

A correspondência intratextual da seleção é a combinação dos elementos textuais. A combinação é um ato de fingir que “abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (Iser: 2013, 37). Ela se expressa, no plano lexical, pelo uso de neologismos e das palavras-valises. Por exemplo, na palavra-valise “crucidado” (Leminski: 2014, 47) existe a combinação de “crucificado” e “trucidado”. A dupla e simultânea referência cria uma instabilidade semântica que transgride o significado lexical de ambas as palavras. O significado literal desaparece, “em favor de certos relacionamentos”. Desses relacionamentos entre referentes de

uso designativo nasce então uma nova referência, de uso figurativo. Esse novo referente remete a um significado que não é de natureza verbal. O novo sistema de referência surge da configuração concreta de um imaginário. O sentido resulta, portanto, da operação semântica entre texto e leitor, sendo o primeiro a condição para a realização de um imaginário por parte do segundo. Por isso, o sentido da palavra-valise “cruidade” só pode ser apreendido como uma imagem concreta das crueldades e injustiças sofridas por Jesus. Por ampliação metonímica, essa imagem extrapola a circunstância histórica, para se referir às crueldades e injustiças a que o homem é submetido pelos sistemas políticos através dos tempos. É a imaginação do leitor que atualiza o sentido do neologismo. Por ser a palavra-valise um recurso muito produtivo em *Catatau*, vamos analisar mais detalhadamente seu uso no romance-ideia de Leminski.

Palavra-valise é uma palavra que carrega dois sentidos. Tendo em vista sua constituição polissêmica, não permite a fixação de um sentido determinável diretamente dos sistemas de referência existentes. Convoca a participação ativa do leitor, que passa a ter um papel de coautoria na construção do sentido. Como esse sentido se constitui a partir de uma imagem formada pela imaginação do leitor, o texto inventivo se perpetua nas constantes e múltiplas atualizações que cada leitura proporciona. O relacionamento entre dois campos referenciais justapostos amplia os horizontes semânticos de suas partes constituintes, produzindo uma imagem portadora de um sentido que não se encontra previamente no texto. Por seu método de composição, que privilegia a criação de imagens, a palavra-valise se assemelha ao ideograma chinês. Ambos se caracterizam por carregar dois sentidos. Segundo Haroldo de Campos, “no pensamento por imagens do poeta japonês o haikai funciona como uma espécie

de objetiva portátil”, capaz de “captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (1975, 65). Criações como “traducadilhos” (tradução + trocadilho), “Malandrágoras” (Malandra + mandrágora) e “metempsicoisas” (metempsicose + coisas), que encontramos em *Catatau* aos milhares, dispara no leitor um número de processos mentais cujo efeito é a criação de imagens de cunho poético. Trata-se, por assim dizer, de poesia encapsulada em palavra. São responsáveis, em grande medida, pela diluição da fronteira entre poesia e prosa.

As operações no corpo sonoro do texto – como as rimas, assonâncias e trocadilhos – também fazem parte da combinação e são, portanto, produtos dos “atos de fingir”. Destacaremos aqui o uso da paronomásia, ou trocadilho, como recurso poético-musical. Presente, por exemplo, nos pares ergo-ego, imenso-imerso, animais anormais, mundo-fundo e incerto inseto, o trocadilho – um recurso característico da poesia concreta – se faz presente em todo o livro. Trata-se de jogo de palavras que acentua o caráter lúdico do texto, confundindo o leitor e produzindo frases de duplo sentido. O uso da paronomásia, além de conferir ao texto de *Catatau* a musicalidade típica da poesia, amplia as fronteiras do significado lexical, no qual os sentidos aparecem sempre relativizados pelo efeito da correlação de som e sentido.

Ao falar da seleção dos campos de referência do mundo real no capítulo anterior, dissemos que ocorre uma irrealização das realidades inseridas no texto. Em relação à combinação dos elementos intratextuais, ocorre uma realização do imaginário, “que perde seu caráter difuso” e “ganha uma determinação que não lhe é própria” (Iser: 2013, 33). É através dessa notável relação de ambivalência entre real e imaginário que o leitor pode compreender “ser a realida-

de um poder de sonho e o sonho uma realidade” (Bachelard: 2001, 13). É ainda essa ambivalência que possibilita a materialização da imagem literária, um produto da “ação direta da imaginação sobre a linguagem” (p. 18).

A criação de imagens por parte do leitor promove uma desierarquização entre os polos de produção (autor) e recepção (leitor). Deslocado da posição passiva de receptor da criação do autor, o leitor recupera as condições que deram origem à obra, transformando-se, ele próprio, em poeta na recriação da obra durante o ato de leitura. O leitor se transforma em autor em função do imaginário, pois “o próprio do poeta é a faculdade produtora de imagens” (Campos: 1975, 190). Assim, na leitura de *Catatau*, o leitor, abandonando “os bons hábitos estadados” de leitura (Rosa: 2009, 106), adquire a capacidade de ultrapassar a si mesmo e ao mundo que o cerca. “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”, ensina Gaston Bachelard, pois “pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas” (2001, 3).

### **3. O desnudamento da ficcionalidade e a poética de *Catatau***

Uma das características da prosa moderna é, sem sombra de dúvida, sua inclinação metaficcional. É com propriedade, portanto, que Ronaldes de Melo e Souza observa que, “desdobrado em autor e crítico de sua criação, o narrador autoconsciente solicita um leitor criticamente atento” (2000, 31). A nosso ver, esse é o tipo de leitor capaz de perfazer o projeto estético ambicioso de *Catatau*. Através do desnudamento de sua ficcionalidade, o romance-ideia de Paulo Leminski transforma o leitor ingênuo em receptor capaz de perceber o que se esconde por trás dos discursos estabelecidos. Importa aqui tomar a metaficção como explicitação do “contrato” entre autor e

leitor. Por meio desse contrato, o autor interpela o leitor e fornece pistas para a compreensão da obra. Podemos dizer que, de certo modo, *Catatau* traz inscrito em seu corpo textual a poética de seu autor. À luz dessa poética, tentaremos resgatar os procedimentos literários que orientaram sua composição.

Na folha de rosto do livro, abaixo do título, o leitor encontra a seguinte advertência: “...usque consumatio legendi!”, que pode ser traduzida como “...leitura dolorosa até o fim!”. Antes do início da narrativa, em outra mensagem direta, sob o título “REPUGNATIO BENEVOLENTIAE”, Leminski diz ao leitor que “vire-se”, pois nega-se “a ministrar clareiras” para o entendimento da floresta de signos que é o *Catatau*. Entretanto, essa falta de consideração é só aparente. Ou, pelo menos, o autor parece ter voltado atrás, já que, a partir da segunda edição, incorporou ao livro dois textos de sua própria autoria – “Descordenadas artesianas” e “Quinze pontos nos iis” – que são gestos explicitamente amigáveis de aproximação com o leitor. Ao lê-los, o leitor se mune de conceitos e senhas para a interpretação do livro. Ambos funcionam como bússolas a nortear o leitor no meio do vasto oceano de informações em que se configura *Catatau*. A legibilidade aumenta bastante e passagens que pareciam ininteligíveis passam a fazer sentido.

No primeiro desses textos, “Descordenadas artesianas”, Leminski dá a conhecer como o livro nasceu e explicita a “hipótese-fantasia” que originou *Catatau*. Apresenta o personagem abstrato Occam, o monstro “que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro” (p. 212). Também justifica a escolha da palavra *catatau* como título: “A multiplicidade de leituras o *Catatau* já traz inscrita na própria multiplicidade de sentidos de que é portador seu próprio nome, uma das palavras mais



polissêmicas do idioma” (p. 214). Informa que o romance se fez “se esbanjando em bizarras excêntricas até os últimos limites lógicos e sintáticos do lúdico”. O segundo texto, “Quinze pontos nos iis”, é mais abrangente do que o primeiro. A preocupação em orientar o leitor sobre como proceder diante de uma narrativa desconcertante por sua originalidade é evidente:

No *Catatau*, a expectativa é sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que esperar: rompe-se a lógica e as passagens de frase para frase são regidas por leis outras que não as normas da sintaxe discursiva “normal”. Existe literalmente um abismo de frase para frase, abismo esse que o leitor deve transpor como puder (como na TV, entre ponto e ponto) (p. 215).

O leitor toma consciência de que a desorientação a que é submetido durante a leitura faz parte de um projeto estético-literário muito bem elaborado. Esse projeto não é fruto de uma postura artística na qual se busca o novo pelo novo, mas sim de uma escrita radical que deseja “lançar bases de lógica nova” e, em seu “parque de palavras, sentenças, períodos”, “loquções populares” e estrangeirismos, tenta “captar, ao vivo, o processo da língua portuguesa operando” (p. 216).

Indiscutivelmente enriquecedores como vias de acesso à mente do autor, esses textos, contudo, não são imprescindíveis para se conhecer a poética que subjaz à arquitetura de *Catatau*. O livro traz sua poética inserida no próprio corpo do texto. A leitura atenta e interessada permite que o leitor encontre as orientações, conceitos e senhas necessárias para a recriação da obra durante a leitura. Da cornucópia verbal de *Catatau* saem as chaves para sua

própria interpretação. As estratégias metaficcionalizam produzem um efeito de desautomatização dos hábitos de leitura, forçando o leitor a adotar uma visada crítica em relação ao texto. Isto significa dizer que o leitor passa a entender o livro não só como crítica à lógica eurocentrada e sua incapacidade de compreender a realidade dos trópicos, mas também como crítica aos hábitos conservadores de escrita e leitura. A narrativa da aventura de Descartes nos trópicos é também a narrativa da aventura que Leminski empreende ao escrever um livro que, renovando ideais vanguardistas como a insubordinação às fórmulas preestabelecidas e a experimentação radical com a linguagem, desafia as categorizações de gênero e retira o leitor de seu lugar de conforto.

Segundo Iser, o desnudamento do ficcional transforma o mundo organizado no texto literário em um “como se” (2013, 43). Logo, o leitor passa a encarar a narrativa em primeira pessoa de *Catatau* “como se” fosse de Descartes. As realidades inseridas no texto pelo autor e recriadas na leitura pelo leitor passam, então, a ser signo de uma outra realidade. Descartes sai de cena para dar lugar ao próprio Leminski narrando não mais o fracasso da razão diante da nova realidade tropical. A narrativa agora remete ao próprio fazer literário, expondo os conceitos usados pelo autor na fatura da obra. O leitor, após ter recriado, através do imaginário, o mundo retratado no texto através da seleção e da combinação, reage agora ao mundo que ele mesmo criou através da imaginação. “Truque: repito o que digo e discuto com o eco” (Leminski: 2014, 84). O imaginário do leitor entra em ação uma segunda vez, transformando as imagens que criou em imagens de uma outra coisa, diferente do mundo criado por ele: o mundo da criação literária sob o ponto de vista do autor.

É dessa maneira que, em certas passagens do livro, o leitor tem uma atitude diferente em relação ao que lê. Diante de uma frase como: “Quando a dúvida dividir o entendimento entre um enigma e um signo, algo diz duas coisas de cada vez” (p. 45), deixa de associar a enunciação ao protagonista de *Catatau*, Renatus Cartesius, e passa a vê-la como mensagem cifrada do autor ao destinatário do romance. Essa percepção é acentuada por passagens subsequentes: “Em geral, quando estou dizendo uma coisa, particularmente – estou falando diferente: nunca disse isso, o tom é outro. O sentido é neutro” (p. 46). O sentido é neutro porque não é dado verbalmente, precisa ser apreendido como produto do imaginário do leitor, ou seja, através de imagens. “Imagênesis!” (p. 67). A imagem de um autor que se dirige ao leitor, tomando o lugar do narrador protagonista Cartesius, é reforçada pelo uso de gírias dos anos 70, época em que o livro foi escrito. Essas gírias – “chinfra”, “curtir um barato”, “noia”, “papelão” etc. – não são verossímeis na boca do seiscentista Descartes. Fazem sentido quando as associamos ao poeta e escritor Paulo Leminski. O livro se torna, em grande medida, a narrativa de sua própria criação: “façamos uma hipótese, por exemplo, este livro” (p. 60). E o que lemos já não são as agruras do pai da razão transportado da Europa para o Nordeste brasileiro do século XVII, mas os contorcionismos verbais de um autor vanguardista que luta contra o óbvio, o fácil, o lugar-comum. Desse modo, o narrador/autor expõe seus métodos: “Fabrico o impossível no interior disto, dou fundamentos ao inscrível, ilumino o subentendido, elimino os matrimônios indissolúveis entre som e senso” (p. 61). Ao leitor já não cabe a busca por um significado último da obra, mas o que importa é se deixar envolver pelo jogo contínuo das múltiplas interpretações que o livro oferece. Já não se trata de representar o mundo, mas de representar a própria linguagem. Em

relação a esta afirmação, o narrador diz que “só para quem não sabe, a arte representa; para quem sabe, a arte é distração, lei livre, aleata” (p. 63). Em latim, a palavra “aleata” quer dizer “jogo”. Seu uso é muito pertinente, pois, em se tratando de um livro que usa um grande número de estratégias ficcionais para enredar o leitor, o modo de ser do jogo tem o potencial de lançar luz sobre essa relação. A esse respeito, Hans-Georg Gadamer diz que “todo jogar é um ser-jogado. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador” (1998, 181).

*Catatau* propõe um olhar que não seja objetivo, que não reduza tudo a coisas. “O objetivo anula o entendimento”, diz o narrador. E, parodiando Camões, explica: “O Observador destrói a coisa observada, a percepção é a pior catástrofe que sobre nós tem se abatido por esses trechos: transforma-se o confessor na culpa confessada, a confissão passada” (p. 91). E problematiza a questão: “Ver tudo é bom? É ver? Ver é fazer alguma coisa: por muito ver, cegaram mil, procurando-os na memória, encontro outras vítimas do esquecimento” (p. 23). O tema da visão aparece muitas vezes no livro, como nos pares de frases: “Vê se não erra” e “Vê, senão erra”. Novamente está aqui em evidência o hábil e original uso que o autor faz do jogo de palavras.

## **Conclusão**

A leitura de *Catatau* revelou uma obra extremamente elaborada, na qual aparentemente nada faz sentido. Contudo, submetida a uma segunda leitura, revela uma miríade de referências e estratégias de diálogo ficcional que estimulam o leitor a produzir imagens portadoras de sentido. A narrativa exerce um fascínio progressivo sobre o leitor, enredando-o inelutavelmente no vasto jogo de inter-

pretações que a obra suscita. A teoria sobre o fictício e o imaginário, de Wolfgang Iser, nos permitiu refazer os caminhos e procedimentos que o autor usou ao compor a obra. Assim, foi possível dividir nosso ensaio em três momentos: a seleção dos campos referenciais retirados do mundo real e inseridos no texto, a combinação intratextual desses campos e o desnudamento da ficcionalidade do texto como estratégia metaficcional que proporciona ao leitor reagir ao que ele mesmo criou.

Paulo Leminski criou um texto que coloca a linguagem como protagonista de uma narrativa ousada e criativa. Um texto que tem “muito mais lugares onde esconder as coisas do que coisas para esconder” (p. 189), querendo dizer com isso que o significante é o que importa, não o significado. Reduziu o enredo ao mínimo para que a linguagem se desenvolvesse ao máximo. Abriu, dentro do próprio texto, canais de diálogo com um leitor imaginário, de quem mostrou não abrir mão em seu projeto vanguardista. “Passe para cá, fique do meu lado, compre minha briga, chore comigo que eu vou te contar tudo” (p. 110), apela o narrador ao leitor. “Chega de pensar. Vamos fazer as pazes, influenciar amigos, trazer ótimas novíssimas”, continua adiante (p. 111). Para quem gosta de usar a imaginação na interpretação de obras literárias, neste livro “a chuva do sentido enche a terra. Senso e contrassenso, campo e contracampo, contaminam-se” (p. 95). Enfim, podemos concluir que *Catatau* é, por sua elaborada composição, um instrumento pedagógico poderoso, capaz de ampliar os horizontes habituais da leitura, levando o leitor a encetar uma grande quantidade de processos mentais que proporcionam a ultrapassagem de si mesmo e resultam em grande prazer estético, como somente as obras literárias de experimentação radical com a linguagem proporcionam.

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil” e “Manifesto antropófago”. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 24 jul. 2017.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BASTOS, Dau. “Viva a vanguarda: literatura brasileira contemporânea à luz da ruptura”. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1, nº 1, jun. 2009, pp. 33-51. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/ensaios/25-ensaios-1-edicao/98-viva-a-vanguarda-literatura-brasileira-contemporanea-a-luz-da-ruptura>>. Acesso em 13 mai. 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Leminskiada barrocodélica”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Letras, 2 de setembro de 1989, p. G4.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau; um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1975.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. *Linha de Pesquisa*, n° 1, 2000, pp. 27-48.

## Resumo

Este ensaio tem por objetivo a interpretação de uma das mais arrojadas obras da literatura brasileira contemporânea. Começamos localizando-a historicamente na esteira da revolução deflagrada pelas vanguardas europeias no início do século XX. Em seguida, levantamos seus antecedentes literários. Pelo seu caráter radical de experimentação com a linguagem, por sua ruptura com as categorias tradicionais do romance, o texto se apresenta como uma floresta de signos. A leitura de *Catatau* revela uma narrativa extremamente elaborada, em que aparentemente nada faz sentido. Contudo, submetida a uma segunda leitura, deixa ver uma miríade de referências e estratégias de diálogo ficcional que estimulam o leitor a produzir imagens portadoras de sentido. Exerce um fascínio progressivo sobre o leitor, enredando-o inelutavelmente no vasto jogo de interpretações que suscita. A teoria sobre o fictício e o imaginário, de Wolfgang Iser, nos permitiu refazer os caminhos e procedimentos que o autor usou ao compor a obra. Assim, foi possível dividir nosso ensaio em três momentos: a seleção dos campos referenciais retirados do mundo real e inseridos no texto, a combinação intratextual desses campos, e o desnudamento da ficcionalidade do texto como estratégia metaficcional que faculta ao leitor reagir ao que ele mesmo criou na imaginação.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski; metaficção; literatura contemporânea.

## Abstract

This essay aims to interpret one of the most daring works of contemporary Brazilian literature. We began by locating the work historically in the wake of the revolution launched by the European avant-garde in the early 20th century. Then we raised his literary background. By its radical character of experimentation with the language, by its rupture with the traditional categories of the novel, the text seems a forest of signs for the reader. The reading of *Catatau* reveals an extremely elaborate text, in which apparently nothing makes sense. However, after a second



reading, we find a myriad of references and strategies of fictional dialogue that stimulate the reader to produce meaningful images. The narrative exerts a progressive fascination on the reader, who becomes entangled ineluctably in the vast game of interpretations that the novel provokes. Wolfgang Iser's theory on the fictional and the imaginary allowed us to remake the ways and procedures that the author used in composing the book. Thus, it was possible to divide our essay in three moments: the selection of referential fields drawn from the real world and inserted in the text, the intratextual combination of these fields, and the denudation of the fictionality of the text as a metafictional strategy that allows the reader to react to what himself created in the imagination.

**Keywords: Paulo Leminski; Brazilian narrative; metafiction.**