



LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.
Torrente, enxurrada, curso.



POÉTICAS E POLÍTICAS DA VOZ

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014
e indicados para publicação pelo Prof^º Roberto Zular.

“REPARA BEM NO QUE NÃO DIGO”.

REFLEXÕES SOBRE *CATATAU*,

DE PAULO LEMINSKI

— KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

RESUMO

Catatau, de Paulo Leminski, é uma esfinge no caminho da literatura brasileira contemporânea. Neste ensaio são observadas algumas das múltiplas estratégias presentes nesse texto radical e inclassificável para desestabilizar formas, conceitos e posições estabelecidas, criar fissuras, indeterminações, que mobilizem uma efetiva atividade criadora do leitor, possibilitando novos modos de subjetivação, novas perspectivas, novos espaços políticos. Mais do que uma obra, um desafio: “Virem-se”.

Palavras-chave: Paulo Leminski, *Catatau*, Estética, Política

ABSTRACT

Catatau, by Paulo Leminski, is a sphinx in the way of contemporary Brazilian literature. In this essay are observed some of the multiple strategies present in this radical and unclassifiable text to destabilize forms, concepts and established positions, creating cracks, indeterminacies, mobilizing an effective creative activity of the reader, enabling new forms of subjectivity, new perspectives, new political spaces. More than a work, a challenge: “Do yourself”.

Keywords: Paulo Leminski, *Catatau*, Aesthetics, Politics

“Nonsense makes more sense than normal sense.”

Mladen Dolar¹

[1] Comentário de Mladen Dolar sobre as múltiplas leituras suscitadas pelo poema nonsense “Jabberwocky” de Lewis Carroll (DOLAR, 2006, p. 149).

INTRODUÇÃO – “METAMORFEROZES” EM *VERZUYMT BRASILien*²

A citação de Ovídio “*barbarus – non intellegor ulli*” ou, na menos carnavalesca menção presente no conto “Descartes com lentes”, “*barbarus hic ego sum quia intellegor ulli*”,³ surge logo nas primeiras linhas de *Catatau*, o romance-ideia de Paulo Leminski, publicado em 1975. “Aqui o bárbaro sou eu, porque não sou entendido por ninguém”.⁴ Estes dísticos de Ovídio, inspirados por um exílio⁵ real do poeta latino em 8 d.C., ressoam na interrogação final de Renatus Cartesius, perplexo com a vinda do esperado Artiscewski, bêbado e portanto inútil para explicar-lhe os “ENIGMAS E PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (LEMINSKI, 2011, p. 15): “quem me compreenderá?” (IDEM, *ibid*, p. 208). Na versão truncada, fragmentária, posta no fluxo verborrágico do romance,⁶ o sentido transmuta-se, a incompreensão, que era do outro, passa a ser do enunciador, “eu não entendo nada”. No espaço de poucas linhas, a diferença entre o conto-embrião e o desmesurado discurso de *Catatau* se apresenta. O esperançoso protagonista do conto, que presume “morrer à sombra de meus castelos e esferas armilares”, passa a ser “lá morituro” (IDEM, *ibid*, p. 15). Um bárbaro numa terra estrangeira hostil, com a mente e as retinas dilatadas pelo calor (e pela erva), eis em que se transforma o pai do racionalismo moderno.

[2] “Metamorferozes”: palavra-valise presente em *Catatau: um romance-ideia* (LEMINSKI, 2011, p. 203). Neste trabalho, *a priori*, as citações da obra serão provenientes dessa edição. *Verzuymt Brasilien*, segundo nota de Leminski, é “Brasil perdido”, em holandês seiscentista.

[3] Em *Catatau*, p. 15. No conto, p. 03. A edição do conto que será utilizada neste trabalho é: LEMINSKI, Paulo. *Descartes com lentes (conto)*. Curitiba: Col. Buquinista – Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

[4] Ovídio. *Tristes*. 5, 10, 37. Tradução de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho. CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010, p. 31 (Pós-doutoramento).

[5] Exílio, essa expressão ambivalente da vida nua, da condição de excluída e soberana do bando, segundo Agamben, no quadrante histórico de escrita da obra, possuía uma carga semântica bem específica por causa da conjuntura sociopolítica da América Latina, que, sem tematização referencial, se faz presente nas páginas de *Catatau*. Interessante também notar que o exílio não é uma especialidade só de Cartesius, sendo um paradigma da literatura brasileira desde os primeiros cronistas até ao poema parodiado ao infinito “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Algo que evidencia, talvez, uma posição do intelectual/artista brasileiro quase tão estrangeira e perplexa em seu próprio país quanto Descartes lançado aos trópicos?

[6] Observação: na primeira edição a obra não traz classificação de gênero, sendo a classificação alternativa romance-ideia, que remete à estratégia semelhante de Mário de Andrade ao dizer que *Macunaíma* era uma rapsódia, uma das concessões ao leitor da segunda edição, menos fiel a *Repugnatio benevolentiae* que se comentará ao longo deste texto.

Ovídio, autor de *Metamorfoses*, não comparece no texto montagem, bricolagem, de Leminski apenas por meio dos mencionados versos⁷. A mitologia greco-latina aporta no litoral pernambucano junto com Cartesius, sua cultura enciclopédica e as tropas de Maurício de Nassau. Tamanduás e preguiças convivem no solilóquio do protagonista com Medeia, Sísifo, Eco, Narciso, Minotauro, Minos, Dédalo e tantos outros. Sob calor escaldante, o princípio de expansão e a eterna troca de tudo em tudo, também norte construtivo da passagem do conto para o texto do romance, a dilatação/deformação das coisas nesta terra em que “a justa razão [...] delira”,⁸ repercute, de certo modo, a lógica de transubstanciação⁹ presente em boa parte dos relatos mitológicos da Grécia Antiga.

Crítica radical via forma ao princípio de identidade, desestabilização pela linguagem do sujeito autônomo e, consequentemente, da razão cartesiana, erigida sobre a certeza (fé?) na existência pelo pensamento (“*Cogito ergo sum*”), Cartesius, autocentrado Narciso, se depara com um universo que insiste em desfocar suas lentes, embaça o mundo em que gostaria de ver refletidas suas certezas ou suas dúvidas, desde que metódicas. No romance, seu artefato, sua artilharia, sua razão-poder, “não compensa”¹⁰, gira em falso, alavanca sobre “ponto pênsil”¹¹, nesta terra movediça, em que até os seres são, aos seus olhos europeus, absurdos, desmesurados, inverossímeis e mutantes, abortos da natura desvairada. Condenado a Sísifo, enuncia um discurso circular, obsessivo, ininterrupto, onde todo pensamento não passa de hipótese, numa luta vã por firmar-se e resistir

[7] Leminski, ex-seminarista, tinha especial apreço pelas línguas e culturas da Antiguidade Clássica. Nos anos 1980, o que era para ser um ensaio sobre *Metamorfoses*, de Ovídio, deu origem a um de seus textos em prosa mais próximos à escrita inventiva e ao universo de reflexões de *Catatau*, *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. O título, por sua vez, remete a um poema de sua fase concretista, mostrando que a tópica da mutação, o questionamento da identidade e questões afim perseguiram o autor curitibano ao longo de toda sua carreira.

[8] “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (LEMINSKI, 2011, p. 19).

[9] Em Ovídio, há a mudança de estados sem alteração das substâncias, formas mudam mantendo a essência. Em *Catatau*, semelhante ao que ocorre na metafísica canibal, é possível pensar numa permanência de formas num universo regido pela resignificação contínua de acordo com uma lógica relacional, perspectiva. Pensa-se aqui nos devires-animais dos indígenas, segundo Viveiros de Castro. Hipótese a aprofundar.

[10] “O labor de pensar onera e não me compensa [...]” (LEMINSKI, 2011, p. 28).

[11] “[...] quem de nós porém sustenta potência sobre ponto pênsil?” (LEMINSKI, 2011, p. 134).

ao desejo de ceder simplesmente aos olhos de Medusa do aí¹², todo poderoso ser inútil que, em sua zoopsia, parece se mover sem se mexer sobre o filósofo-soldado, numa eternidade a-histórica, pré-diluviana, que apodrece a dentição da cultura ocidental por ele representada e questiona, por tabela, a atual civilização sobre tal base assentada, os monstros que a razão desperta produziu.¹³

II – A FALA QUE FERMENTA

Para uma obra “ilegível”, *Catatau* até que possui uma fortuna crítica razoável se comparada a outras produções da chamada, por falta de melhor termo, literatura brasileira contemporânea. Seus procedimentos construtivos, seus pressupostos filosóficos e até seu vínculo com a esfera sociopolítica do período de sua tessitura já foram sobejamente esmiuçados em textos críticos, alguns datados da época de seu publicitário¹⁴ lançamento, ou trabalhos acadêmicos, alguns recentíssimos. Até pelo teor das pistas deixadas pelo próprio autor na segunda edição, quando resolve “ministrar clareiras”,¹⁵ poucas, para não deixar o leitor a ver Artiscewski bêbado, predomina nas leituras desse fluxo de (in)consciência, que ocupa um único parágrafo ao longo de mais de duzentas páginas, a ênfase em destacar a proximidade com a prosa joyceana, radical, dessa obra, talvez o último exemplar de peso da chamado “romance de invenção” por essas bandas da América Latina.

[12] Nome tupi, onomatopaico, do bicho-preguiça. A homofonia com o advérbio é explorada fartamente no texto. Por sinal, o uso de dêiticos, sem referência clara, é estratégia textual privilegiada num projeto em que a desorientação é a meta.

[13] “Será exagerado dizer que no inconsciente há necessariamente menos crueldade e terror – e de outro tipo – que na consciência de um herdeiro, de um militar, de um chefe de Estado? O inconsciente tem os seus horrores, mas esses horrores não são antropomórficos. Aquilo que engendra os monstros não é o sono da razão, mas a racionalidade vigilante e cheia de insônias”. (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p. 117).

[14] A distribuição qualitativa dos mil exemplares da primeira edição, ou seja, a sábia ideia de enviar a obra para formadores de opinião, pares das letras interessados e artistas, reforçou a aura em torno da obra existente desde os primeiros anos de sua composição (em 1969 havia publicado trechos dela no *Jornal do Escritor*). De certo modo, se a publicação “por conta” tem pontos de contato com o procedimento da Geração Mimeógrafo, o cuidado da edição, a publicidade do lançamento e esse planejamento de sua distribuição afasta a ação de Leminski da espontaneidade “amadora” dos folhetins marginais.

[15] “REPUGNATIO BENEVOLENTIAE

Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (LEMINKSI, 2011, p. 11).

Amante da *Invenção*¹⁶ desde seus primeiros passos no mundo literário, sob as asas do trio de ferro da Poesia Concreta paulista, o *enfant terrible* Leminski repudiava a prosa referencial cultivada por aqui nos anos 1960 e 1970. O *boom* do conto, em que a terra de Dalton Trevisan desempenhou papel de destaque, foi alvo de várias diatribes do polaco; em alguns textos chama o gênero de “forma fácil”, “soneto de hoje”, por exemplo. Por isso, surpreendeu a participação do poeta de vanguarda no 1º Concurso de Contos do Paraná (que quase ganhou), em 1968, com o conto “Descartes com lentes”, protótipo do futuro *Catatau*.

Se no plano da fábula a diferença entre os textos é mínima, tão mínima quanto o próprio enredo, em que não acontece praticamente nada além da espera pela vinda de Godot/São Sebastião/São João Batista/Artscowski, no plano da tessitura linguística, na elaboração formal, as obras são radicalmente distintas. Na verdade, a própria distinção entre enredo e narração, fábula e linguagem, só é possível, com ressalvas, ao falar do conto. Neste, a crítica ao racionalismo do pai da filosofia moderna se dá dentro de uma organização sintática tradicional, utilizando o léxico comum a todos, com um emprego “controlado” de alguns recursos poéticos. Até mesmo as citações em latim, em *Catatau*, paradoxalmente,¹⁷ um manancial de incompreensão no texto, são apresentadas, em geral, de modo ordeiro, entre aspas e completas. Para um autor que sempre afirmou que a forma representacional era ideológica, carregava os ranços de seu processo histórico (progresso capitalista, ocidentalismo, individualismo, repressão comportamental, autoritarismo político...), independentemente do conteúdo contestatório que em seu bojo viesse a ser inserido, era previsível o salto ao abismo da criação de outra linguagem que foi a produção de *Catatau*.

O conto todo está contido no romance-ideia, mas estendido e, como uma imagem digital de baixa resolução aumentada, sem resolução, definição, distorcido aos limites do ininteligível.¹⁸ Índice dessa radicalização

[16] *Revista Invenção*. Um dos veículos de combate da Poesia Concreta nos anos 1960, onde Leminski publicou seus primeiros poemas.

[17] Paradoxalmente, pois o narrador-protagonista vê no latim sua tábua de salvação contra o caos linguístico dos trópicos, contra o silêncio bárbaro, contra a realidade das coisas sem nome: “Latim é repetitivo, sempre duas maneiras de dizer o óbvio, sempre uma solução. Ignarro o que não conheço, convenscorro! Cultivo, sobretudo, o latim. Sem latim, isso não dá certo, o gesto não tem mais rejeito” (LEMINSKI, 2011, p. 42). Interessante notar como isso repercute o pensamento de Leminski sobre a simbologia do latim: “O latim é a lógica incarnada. A lógica é uma geometria vista com os olhos do entendimento.” (IbEM 1997, p. 40).

[18] “Porque Rosa trouxe a experiência da linguagem até as portas da ininteligibilidade. E eu entrei na ininteligibilidade”. Leminski em entrevista a Almir Feijó (Apud. SANDMANN, 2010, p. 81).

poética da prosa (“apenas a ideia de prosa”¹⁹) na obra é o surgimento da “personagem”, mais uma entidade, Occam, inexistente no conto. O “abantesma grafomaniaco” (CAMPOS, 2011, p. 236), monstro semiótico, é o próprio princípio de indeterminação que rege a composição do romance personificado pela mente perturbada de Cartesius. Numa indissociação de pensamento e linguagem, digna da assinatura de Wittgenstein, a crise do narrador autodiegético caminha lado a lado com a fragmentação da sintaxe discursiva e a proliferação caótica de neologismos num isomorfismo ainda muito vinculado ao programa verbi-voco-visual concretista.²⁰ No texto com ares ideogramáticos do romance não mais se vê um conteúdo sendo transmitido por uma forma preestabelecida, mas “o continente produzindo conteúdos” (LEMINSKI, 2011, p. 131), a forma é a mensagem, para usar uma terminologia da teoria da informação cara ao autor, mas que talvez não dê conta integralmente do que ele produziu.²¹

Em *Catatau* procedimentos construtivos típicos de autores incluídos no restrito paideuma concretista quando se trata de obras em prosa (Lewis Carroll, James Joyce, Samuel Beckett, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa etc.) são encontrados em profusão: o distanciamento da sintaxe linear, a escrita ideogramática, as *porte-manteau*, a assimilação de recursos do paradigma da linguagem poética na prosa (aliterações, assonâncias, rimas, jogos sonoros diversos etc.), os oximoros e paradoxos barrocos etc. Em paralelo, a estrutura narrativa é reduzida, como dito anteriormente, a seus traços mínimos, sendo ações, tempo e espaço meros reflexos distorcidos entrevistados nas frestas do jorro de voz do narrador-protagonista da obra. É perceptível que uma ação de teor épico ocorre em *Paranimabuca*²² com direito a combates, assassinatos, traições, canibalismo, derrotas, corrupção, sucessões no poder, negociatas, muita violência etc., mas tudo surge ao leitor indiretamente, modificado e sobredeterminado pela reflexão autocentrada e ininterrupta de Cartesius. Anos-luz da referen-

[19] “sim/eu quis a prosa/essa deusa/só diz besteiras/fala das coisas/como se novas/não quis a prosa/apenas a ideia de prosa/em esperma de trova/um gozo/uma gosma/uma poesia porosa” (LEMINSKI, 1992, p. 15).

[20] Exemplo mais explícito são os trechos em letras maiúsculas quando Cartesius utiliza suas lentes.

[21] Predomina em “Quinze pontos nos iis” uma reflexão sobre a relação entre informação nova e redundância, baseada na semiótica de Charles Peirce (provável influência de Décio Pignatari?), muito popular na publicidade (fonte de sustento de Leminski por um bom tempo), que enxerga *Catatau* como um grande exemplo de entropia: um acúmulo gigantesco de informação nova que promove uma pane no sistema comunicacional. Até que ponto, diante do avanço da era digital, com seus *hiperlinks*, a falta de centro e a dispersão absoluta da comunicação veloz, tais teses são pertinentes sem uma releitura?

[22] Pernambuco em tupi.

cialidade mimética: “Só para quem não sabe, arte representa; para quem sabe a arte é distração, lei livre, aleata.” (IDEM, *ibid*, p. 63).

“Meti números no corpo e era esgrima, número nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia” (IDEM, *ibid*, p. 32). No passado, lembrando a existência pregressa ao desembarque no litoral brasileiro, a descrição de um ideal racional, de controle absoluto da realidade, um “cuidado de si” do corpo, o saber dominando o objeto e a racionalização da linguagem, muito afim ao projeto da vanguarda concreta. No entanto, no presente da enunciação, há na mão do filósofo embasbacado pelas metamorfoses desses bichos, pelas plantas que comem insetos, uma erva. *Catatau*, apesar da admiração profunda de Leminski pela criação de Haroldo de Campos, não é *Galáxias*. Se os pontos de contato com a obra-prima incontornável de um aparente caos meticulosamente planejado são evidentes e assumidos, há na escrita do samurai malandro²³ o culto e o gosto pelo imprevisto, pelo fluído, pela distração, tornando complexa a relação com seus mestres. “A forma é a arte dos fracos” (IDEM, *ibid*, p. 61)? Clinamen,²⁴ ou, como menciona Leminski em carta a Régis Bonvicino, *aufhebung*: aniquilar e manter (IDEM, 1992, p. 28). No texto, por sinal, recebido com um entusiasmo bem menor do que o autor esperava pelos concretos, entremeado em discussões sobre a dilema falar x fazer surge uma crítica ao saber teórico-crítico farto e a produção, naquele período, rala dos seus professores: “O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela? O mestre é onde a arte já morreu; por isso, mestres não lutam” (IDEM, 2011, p. 54)?

O “prosoema” leminskiano não cabe no plano-piloto (IDEM, 1992, p. 36).²⁵ Em Mauritsstadt, os bichos zombam dos sábios, de suas arquiteturas que não se justificam (IDEM, 2011, p. 37). Se o projeto foi informado nos parâmetros das pesquisas linguístico-poético-críticas do grupo Noigandres, a escrita quente de um poeta com os dois pés na boêmia contracultural fermentou e bagunçou os signos especializados dando origem à imprevisibilidade. Se numa mão há o desejo da letra, do controle, o capricho de minuciosas lentes, na outra há o delírio da(s) voz(es),

[23] Expressão cunhada por Leyla Perrone-Moisés.

[24] Termo ressignificado por Harold Bloom. Em sua teoria, exposta em *A angústia da influência*, uma desleitura, uma influência marcada por um desvio do influenciado em relação a seus predecessores.

[25] Por falar em plano, nos planos para a composição de *Catatau*, disponíveis em sua edição crítica, Leminski brinca com o nome de Niemeyer: “Medir – impossível. O pato – quem o paga?/Nie Meyer/Niemand eyer” (LEMINSKI, 2004, p. 328).

a desorientação, o relaxo proporcionado pela psicodélica erva. Não por acaso Leminski teve dúvidas se dedicava a obra aos concretos, como o fez, ou a Caetano e Gil.

Ressalve-se que os pontos de contato entre os concretos e os tropicalistas sempre foram maiores do que suas diferenças, não só o gosto comum pela antropofagia oswaldiana os unia. Ao contrário da prática de parte significativa dos poetas marginais, os tropicalistas nunca desprezaram o labor com as palavras, nunca abraçaram o canto da sereia da espontaneidade. Contudo, inegável que por esse braço de rio desembocaram elementos que desestabilizaram algumas das geometrias rigorosas de Sampa. Dos baianos (além dos citados, Tom Zé, Glauber Rocha) e afins (Zé Celso, Mutantes, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula etc.), vê-se em *Catatau* a propensão a deglutir uma pluralidade de vozes, uma carnavalesca polifonia, uma ecolalia enunciativa,²⁶ desmascarando o suposto controle do sujeito sobre a sua própria fala, explícita, por exemplo, na adoção de ditos populares, provérbios, registros de linguagem diversos, línguas diversas e até de gírias contemporâneas, termos futebolísticos ou típicos dos *mass media* postos na boca de um homem do século XVII, procedimento de um anacronismo deliberado, explicitamente inverossimilhante. A oralidade, turbinada pelo falar descontrolado de Cartesius, dialoga mais com elementos da produção dos cancionistas vanguardistas da MPB dos anos 1960/70, assim como com a prosa dinâmica de Torquato Neto, reunida no póstumo *Os últimos dias de paupéria*, ou da anárquica prosa poética de Waly Salomão em *Me segura qu'eu vou dar um troço*, do que com o universo da Poesia Concreta, tendo em vista que, apesar de *Galáxias* e algumas outras experimentações, o “voco” nunca foi tão bem desenvolvido quanto o visual nas produções dos poetas concretistas.

Há uma contradição de base na escrita catatauesca que a presença desses dois influxos estéticos distintos convivendo ajudam a delinear, além de alimentar a própria dinâmica do quase-romance/quase-poema. A crítica ao racionalismo e a tudo que a ele se acopla (tão tropical), se

[26] Paul Valéry: “Ouço, logo escrevo.” Oswald de Andrade: “Escrever o que ouve, não o que houve.” Para além da extremamente explorada polifonia da filosofia da linguagem marxista de Bakhtin, haveria de se pensar na iterabilidade essencial da configuração da experiência na/pela linguagem, no caráter heterogêneo de toda enunciação.

dá, *a priori*, numa estética que, em sua origem,²⁷ está intimamente ligada à noção de evolução, progresso, racionalidade, visível numa concepção teleológica de vanguarda expressa em formulações quase futuristas como limpar o terreno das formas ultrapassadas, os poetas são antenas da raça e que tais. No entanto, no texto, apesar do predomínio ser o da forma difícil, do hermetismo, há oscilações entre a incomunicabilidade extrema e o afã por comunicar, uma tensão entre inovação e comunicação.²⁸ A própria escolha por ter um enredo, mesmo que mínimo, algo que o difere de *Galáxias*, estruturado em torno de temas, em que cabe quase tudo, já é um índice dessa dialética sem síntese que dá o ritmo de *Catatau*.

“O ritmo, não o metro” (IDEM, 2011, p. 216).²⁹ No estudo de Bruna Paola Zerbinatti, ao efetuar a análise de trecho da obra, a crítica aponta como há uma alternância sem ordenação, um andamento na narração. Se há pontos em que impera Occam, trechos em que a informatividade é praticamente absoluta, selva obscura de neologismos combinados com palavras estrangeiras, provérbios desconstruídos, inusitadas onomatopeias, saltos bruscos entre campos semânticos, enfileiramento de vocábulos aproximados praticamente só pela sonoridade, em que se elimina “os matrimônios indissolúveis entre som e sentido” (IDEM, *ibid*, p. 61), por outro lado existem momentos de maior redundância, zonas de remanso, raras, é verdade, em que a linguagem clareia, como indica no plano da obra, em que o leitor tende a respirar.³⁰ Como afirma a autora, “não existe um discurso non-sense que dure sem alguma espécie de lei rítmica” (ZERBINATTI, 2011, p. 2011)³¹. Este andamento, entre aceleração e desaceleração, é o ritmo interno e imprevisível da obra, “a lógica, quando esta se extingue” (LEMINSKI, 2011, p. 88).

[27] Houve consideráveis mudanças de rota ao longo da trajetória dos concretos, aqui se menciona a fase inicial dos manifestos e do embate com a poesia institucionalizada. No entanto, nas cartas de Leminski, anteriormente citadas, o autor destaca que nunca o atraiu o lado lógico, matemático, contábil, das elucubrações concretas e sim seu potencial inventivo. Importante destacar que essas cartas foram escritas após o *Catatau* e aparentam apresentar uma decisão sobre os novos caminhos de sua arte que não parecia tão clara na obra de 1975.

[28] “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (LEMINSKI, 1997, p. 13).

[29] Declaração semelhante a de Henri Meschonnic: “o ritmo, no sentido da oralidade, ultrapassa a contagem” (2006, p. 33).

[30] Caso mais destacado é o trecho “autobiográfico”, iniciado em “Não sou máquina, não sou bicho, sou René Descartes, com a graça de Deus” (LEMINSKI, 2011, p. 29).

[31] ZERBINATTI, Bruna Paola. *Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski*. São Paulo: USP, 2011, p. 54.

Oscilação, não substituição. Não basta o índio despir o português. A leitura focada apenas na carnavalização, na sátira, que enxerga o protagonista como mero europeu “desbestificado” (IDEM, *ibid*, p. 217) diante do desconhecido, sem jogo de cintura para lidar com ele, afirmando como pura positividade os elementos autóctones, limita o campo fértil de questões que a obra pode suscitar. Os trópicos de Leminski são tristes. Há festa, mas ela é indissociável da guerra.³² As aporias do pensar não significam que se creia num idílico universo onde só haja puro fazer. A primeira caravela já aportou, se passou do ponto de retorno. Se a reflexão não abre picadas na floresta, sua ausência também é inviável. Se o poderoso latim, o *logos* por excelência, antigo reduto de certezas herdadas, perde sua função diante de um tamanduá, a fala cheia de bichos vivos, que fermenta, dos índios,³³ próxima à *phoné*, não é uma opção para um filósofo formado em La Flèche.

O questionamento e autoquestionamento contínuo desse texto mutante, em que todo uno pode ser, no mínimo, dois e o múltiplo (até opostos) pode ser apenas um – “Todo diverso em idêntico se converta, toda a diferença consigo mesma coincida” (IDEM, 1998, p. 19) –, o choque, sem síntese, de perspectivas, linguagens, temporalidades, produzindo intersecções, *overlapping*,³⁴ é possibilitado pela liberdade da linguagem na obra: “Quero a liberdade da minha linguagem” (IDEM, 2011, p. 60). A liberdade se reflete no jogo lúdico com a linguagem, na *lalangue*,³⁵ que rompe a tirania das palavras sem deixar de usá-las, sem sair da linguagem, pois não há fora da linguagem. Ela é ao mesmo tempo causa e consequência (se tais palavras ainda cabem para descrever tal relação não hierárquica) do desmantelamento da racionalidade, do sujeito e do poder presente nessa fábula, mito, inovadora e radical.

[32] Festa-Guerra ou Guerra-Festa é um dos grandes núcleos de reflexão do romance, muito relacionado com uma leitura dos rituais antropofágicos.

[33] “Incerteza das falas destas plagas” (LEMINSKI, 2011, p. 17).

[34] “[...] intersection of two circles, the circles of food and the circle of the voice and music. What do we find at the point where they overlap? What is the mysterious intersection? But this is the best definition of what Lacan called objet petit a” (DOLAR, 2006, p. 187).

[35] “A linguagem como espaço de prazeres ilícitos que se opõe a toda normatividade” (ZIZEK, 2010, p. 89).

III – PENSAR NÃO COMPENSA?

A fragmentação da linguagem, a corrosão da sintaxe lógico-discursiva, faz eco à deslegitimação das, para utilizar um termo caro a Jean-François Lyotard, metanarrativas em curso desde o final do século XIX, em pleno auge nos anos 1960, período da concepção inicial de *Catatau*. Desnecessário destacar a relação disso com a motivação não arbitrária da escolha de René Descartes para, devidamente ficcionalizado, ser o protagonista da obra, marca maior da paródia de Leminski: um dos pais da filosofia moderna, o nome que simboliza a fé no poder da razão em libertar-se dos enganos do mundo, limpá-lo dos pré-conceitos, das convicções não comprovadas, perdido no “ambigüal” (LEMINSKI, 2011, p. 46)³⁶ das coisas despalavradas, irreduzíveis à homogeneização da linguagem, renascido sob sol inclemente, ou pelo menos, muito distante da “pessoa perdida anos atrás” (IDEM, *ibid*, p. 33) num gélido vilarejo na Baviera.

Após Nietzsche, Freud e Wittgenstein, o *Discurso do método* e as *Meditações Metafísicas* parecem de uma ingenuidade comovente,³⁷ contudo, importante salientar que, por mais desfibrado teoricamente pela artilharia “niilista”, “relativista”, do século XX, o pensamento racional, a crença no poder do sujeito de, pelo pensamento, domar a natureza, continua sendo a base do humanismo, da cultura, da economia e da política das sociedades ocidentais.

Tudo se ergue sobre a pedra angular do “Cogito ergo sum”. Uma pedra pouco sólida, para utilizar uma imagem antitética cara ao período barroco em que Descartes viveu. Pouco se aponta que o texto do qual é extraída uma das mais populares citações filosóficas da história, digna de ombrear com a inscrição do Oráculo de Delfos (“Conhece-te a ti mesmo”) ou a polêmica provocação de Nietzsche (“Deus está morto”), é uma narrativa em primeira pessoa, o relato de uma vivência pessoal, ao ponto de Descartes afirmar que *Discurso do método* deve ser tomado “apenas como uma fábula” (DESCARTES, 2007, p. 9), uma história da qual

[36] Ambigüal (ambigüidade + lamaçal) remete, principalmente se tratando de um texto em que o espaço é a futura cidade do Recife, ao manguezal. Ecossistema, em si pobre, mas utilizado como berçário, local de reprodução para várias espécies de peixes e aves. Muitos anos depois de Cartesius e Leminski, seria o símbolo de uma releitura inovadora das teses antropofágicas e tropicalistas, o *Manguebeat*.

[37] Tal impressão, ressalte-se, depende da profundidade de leitura de tais obras. Obviamente, o pensamento de Descartes é mais complexo do que a sua imagem consagrada pelo senso comum.

se pode extrair ensinamentos, mas que não deve servir de parâmetro ou receituário universal.³⁸

A dúvida metódica cartesiana, que não deve ser confundida com o ceticismo de Pirro, com o empirismo, muito menos com o niilismo existencial, parte essencial de um plano para dar a todo o conhecimento humano a “confiabilidade” da matemática, se apoia numa fábula, numa narração. “Narro, logo existo” (LEMINSKI, 1998, p. 11). A progressiva, gradual, construção de um saber livre das paixões passa por um ato eminentemente performativo, “*je m’énonce, je suis*” (NANCY, 1979, p. 121), o “*ego énonçant lui-même*” (IDEM, *ibid*, p. 29). O eu não é uma substância preexistente ao pensar, uma essência,³⁹ é um polo de identificação, o que resta no limite extremo da dúvida metódica e seria sua condição de possibilidade.

Leminski parece ter identificado a “contradição”. Em *Metaformose* há uma reflexão desenvolvida em espiral sobre o assunto. Os mitos gregos são interpretados como fábulas que são ativadas para explicar um mundo em constante transformação.⁴⁰ Uma explicação em devir, igualmente mutável, sem centro e em constante expansão, tão viva quanto o universo que procura decifrar, ao contrário do discurso, olhar de Medusa, ameaçador, mas tentador diante do peso da indeterminação: “Quem me dera uma máscara para repousar meu rosto de todo esse vão mudar” (LEMINSKI, 1998, p. 34-35).

A máscara,⁴¹ essa pulsão de morte, canto da sereia da razão, toque de Midas. Mesmo vítima de zoopsias, mentismos e ilusões ópticas diversas, Cartesius avança “com uma máscara no rosto”, como afirmou de modo enigmático seu duplo histórico, e com lentes nas mãos (pelo menos numa delas, a outra não larga a erva). Atacado por “bichos, bichando” (IDEM, *ibid*, p. 16), quer continuar pensando, mesmo que não compense (IDEM, *ibid*); sustenta seus aparelhos ópticos, várias lentes entre o ser e as coisas, os “aparatos para meus disparates” (p. 18), mas “esta lente

[38] “A mera resolução de se desfazer de todas as opiniões antes aceitas como verdadeiras não é um exemplo que todos devem seguir” (DESCARTES, 2007, p. 28).

[39] “[...] cela n’implique pas, en revanche, la visée d’une position et d’une valeur (ni d’essence, ni d’existence) de l’ego conçu comme entité autonome, antérieure et extérieure au cogito. Bien au contraire, c’est dans le cogito ou comme cogito qu’a lieu l’événement ou l’expérience de l’énoncer d’ego” (NANCY, 1979, p. 29).

[40] “Não há ser, tudo é mudança, reverberios, câmbios perpétuos” (LEMINSKI, 1998, p. 10).

[41] “Quem usa máscara descarece de espelho” (LEMINSKI, 1998, p. 53), provável referência ao mencionado, em epígrafe do *Catatau*, “*Larvatus prodeo*”, em que Descartes, enigmaticamente barroco, afirma que “Como um ator põe a máscara para que não se veja seu rubor na face: da mesma forma eu, que vou subir ao teatro deste mundo onde eu não fui até aqui senão espectador, apareço mascarado” (Apud. MIGLIONE, 2001, p. 149-150).

me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula” (p. 19). A “observidão” (p. 62) do narrador, para retomar Alberto Caeiro, verdadeira doença dos olhos, nada apreende do outro, apenas lhe devolve o reflexo narcísico deformado; em Brasília, Descartes experimenta o pesadelo de ver sua racionalidade atravessar uma Casa dos Espelhos. Se ele resiste a ser “pensado”, o mundo diante de si, a extensão, também não se deixa assimilar (segmentar, classificar, ordenar), não lhe dá respostas, não se enquadra em sua lógica, enfim, não aceita ser objeto, impondo ao Eu um fracasso que redunda na autorreflexividade destrutiva, masturbação mental infértil, do expectante narrador.

Da mesma forma que Occam, o monstro dos pesadelos de Peirce,⁴² não representa, é o princípio de indeterminação da linguagem em *Cata-tau*, sua figura é significativa também da falência da razão nos trópicos. O nome do “gênio maligno”,⁴³ apesar da semelhança fônica com nomes de entidades da mitologia africana, foi assim batizado em referência ao filósofo Guilherme de Ockham (1280-1347). Nominalista, o frade franciscano – resumindo barbaramente – apregoava que há um fosso entre coisas e nomes, entre realidade e linguagem, sendo necessário “navalhar” toda a abstração do pensamento que não suportasse o crivo da experiência; pelos sentidos a crítica da razão. As (ir)regulares aparições de Occam na obra, apesar dos protestos de Cartesius, desconstroem os parcos fios de lógica presentes em sua fala, retira o lastro de qualquer ideia, condenando-as a girar em falso na equivalência potencial das eternas hipóteses. A causalidade é enterrada sob a sombra de uma palmeira, os números não estão nas coisas. Sem Artiscewski, sua esperada bússola, o monólogo é uma luta vã para desfazer o nó górdio do real com cáries que ameaça Vrijburg, esforço fadado a terminar sempre numa dízima periódica.⁴⁴

Simultaneamente à desconstrução do Eu, ocorre o influxo do outro, as invasões bárbaras na consciência, a guerra de guerrilha dos *toupinambaoults*. No “caosmo” (BADIOU, 1997, p. 12) dos trópicos, os objetos não apenas desrespeitam seu posto passivo na história do conhecimento, como se projetam sobre o cambaleante sujeito, o pilham – “os assuntos

[42] Leminski suspeita ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico” da ficção brasileira, um monstro que é o próprio “princípio de incerteza e erro, o ‘malin génie’ da célebre teoria de René Descartes” (LEMINSKI, 2011, p. 212).

[43] Gênio maligno é uma metáfora de Descartes sobre o Deus enganador, criador das ilusões que impedem o homem de ascender à verdade. “Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos do meu discernimento, é o xisgaraviz, um azougue” (LEMINSKI, 2011, p. 28).

[44] “Termina numa dízima periódica o problemaurucubaca!” (LEMINSKI, 2011, p. 110).

me mudam” (LEMINSKI, 2011, p. 53). “Comporte-se como um espaço desses!” (p. 23). De nada adianta as lentes para manter a distância, fragilizado por um câncer na máquina do entendimento, os pensamentos de bicho, metamórficos, acometem suas geometrias, apodrecem o pensar. Bichos pensam Cartesius? O eu, o sujeito cartesiano, se não é abolido, pelo menos é descentrado,⁴⁵ dessubstancializado, se torna mera posição numa cadeia de significantes.

Em um texto em que a crítica destaca a assimilação/apropriação de vozes, esta relação entre o eu e o outro, “m’eu ausente” (p. 204), se destaca nas menções aos rituais antropofágicos distribuídas ao longo da obra.

Por mais estranho que pareça, *Catatau* dialoga com um gênero narrativo tradicional, a saber, o relato de viajantes. Cartesius pode ser visto como um desventurado Marco Polo ou um Robinson Crusoe sem um pinga da vocação empreendedora do confrade escocês, hipnotizado que está pela preguiça. Desde as cartas de Américo Vespúcio ou Pero Vaz de Caminha até as reflexões do estruturalista Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, a temática do choque de culturas, da dinâmica das relações entre o Eu e o Outro, o dilema entre pertencimento e alteridade⁴⁶ mantiveram uma ligação íntima com a “descoberta” do Novo Mundo, ao ponto de Oswald de Andrade afirmar que “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos *direitos* do homem” (ANDRADE, 1928).

Se Cartesius, ecoando o debate filosófico-religioso acalorado do século XVII entabulado, entre outros, por Bartolomeu de Las Casas e Padre Antônio Vieira, se pergunta: “Índio pensa? Gê é gente?” (LEMINSKI, 2011, p. 39), do outro lado do rio, os nativos, como relata Eduardo Viveiros de Castro, utilizando um avançado método empírico, testavam a existência corpórea dos homens brancos, tiravam a prova dos nove se eles eram homens, espíritos ou deuses, lançando seus corpos na água para ver se mortos apodreceriam. Esses povos “sem crença alguma, segundo as aparências”, no falar eurocêntrico de Caminha, páginas em branco em que se poderia “imprimir o cunho que quisesdes”, após um contato mais aproximado, mostraram os dentes, alguns literalmente, deixando claro que as novas terras não eram a ilha da fantasia que povoavam os sonhos de domínio e riqueza dos homens que se lançaram ao mar.

[45] “Não consigo me concentrar, provavelmente porque não tenho centro” (LEMINSKI, 2011, p. 136).

[46] “Não escapamos do dilema: ou o etnógrafo adere às normas de seu grupo, e os outros só podem lhe inspirar uma curiosidade passageira da qual a reprovção jamais está ausente; ou é capaz de se entregar por inteiro a eles, e sua objetividade fica viciada porquanto, querendo ou não, para se dar a todas as sociedades ele se negou pelo menos a uma” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 363).

A perplexidade de Vieira diante da cordial resistência dos índios em assimilar os ensinamentos da fé cristã de modo definitivo,⁴⁷ tão similar à incompreensão do narrador-protagonista de *Catatau*, reside na incapacidade de enxergar no outro um pensamento, um modo particular (pejorativamente classificado por Lévy-Bruhl de mentalidade primitiva ou pré-lógica) de conceber a realidade. A antropofagia, presente em vários pontos da verborragia catatauesca, simboliza no grau mais radical, no extremo do confronto, no limiar da morte, o reconhecimento de outro modo de relacionar-se com o mundo. Contra o pensamento substancialista, os “fundamentos metafísicos do colonialismo”,⁴⁸ se insurge um universo regido pelo devir, em que a metamorfose – distinta daquela presente na mitologia greco-romana – é a tônica, um contínuo homem-natureza, esperança e ameaça. Tudo pode ser tudo, depende apenas do ponto que se ocupa, da perspectiva.⁴⁹ Na mata, Cartesius se vê na situação do acontecimento, diante da Esfinge: “decifra-me, ou te devoro”.

“*Comment faut-il bien manger?*” (DERRIDA, 2014). Questão ética. A presença do outro no eu modifica inevitavelmente “as coisas do pensar” (LEMINSKI, 2011, p. 17). Uma metafísica do cogito confronta-se com uma ontologia relacional em que nunca se sabe onde se está, pois a invasão também não se completa na obra, Cartesius não abdica de suas lentes, apesar de perceber sua inutilidade.

Não, esse pensamento não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho emite uma lágrima faz seu ninho nos torzelo dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (IDEM, *ibid*, p. 20)

A força do texto reside, em grande medida, em seu ritmo, na alternância entre pontos em que Occam desterritorializa as certezas de Cartesius e os momentos em que a sombra de René Descartes procura renascer

[47] Menção ao ensaio de Eduardo Viveiros de Castro, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2002, p. 181-264).

[48] “Lévi-Strauss propôs com *Raça e História* – um livro de 1952, que as pessoas tratam assim meio *en passant*, mas que é importantíssimo –, uma crítica dos fundamentos metafísicos do colonialismo. Ele mostrou que não havia nenhuma razão para que a cultura ocidental se considerasse superior. Não foi o primeiro a fazê-lo, mas ele o faz, nesse livro, de maneira especialmente sintética, eloquente. *Raça e História* é uma das pré-condições, no meu entender, para o que vai se seguir anos mais tarde: a crítica dos fundamentos colonialistas da metafísica” (CASTRO, 2012, p. 255).

[49] “É esse o fundamento do perspectivismo. Este não significa uma dependência em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista” (DELEUZE, 1991, p. 36).

das cinzas e juntar os fragmentos de lógica ainda remanescentes. Entre pensamento e voz – “Ofereço o pensamento e só ouvem a voz? (IDEM, *ibid*, p. 84) –, o sujeito se torna a fimbria que separa o dentro e o fora, a fala e a escuta, uma fronteira, tabique ou uma câmara de ressonância,⁵⁰ tímpano:

[...] talvez seja isso o que sinto, que há um lá-fora e um lá-dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de um lado o de fora, de outro o de dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não sou nem de um lado nem de outro, estou no meio, sou o tabique, tenho duas faces e não tenho espessura, e talvez seja isso que sinto, eu me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado está o crânio, de outro o mundo, eu não sou de um nem do outro [...] (BECKETT, 1989, p. 104)

A distorção provocada pelo calor nas imagens desmente a geometria euclidiana (LEMINSKI, 2011, p. 140). O círculo, com seu lado de dentro e lado de fora bem delimitados, separados, sofre uma torção, uma dobra, e se torna uma banda de Moebius, em que, sem aboli-lo, o limite entre dentro-fora, sujeito-objeto, pensamento-linguagem, teoria-ação, se torna instável e, por outro lado, potencialmente produtivo. Pois, se a dúvida em tal estágio já não tem nada de metódica, a inquietação, a angústia,⁵¹ a admiração, a surpresa, sempre foi o motor de todo verdadeiro pensar, algo afirmado até pelo “catalogador” Aristóteles e por Descartes. Então: “Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos” (LEMINSKI, 2011, p. 94).

IV – O REAL CHEIO DE CÁRIES

Nas primeiras linhas do conto “Descartes com lentes”, o narrador menciona o “mar e os pássaros do Brasil”. No romance, Brasil surge latinizado, Brasília. Talvez relacionada com o fetiche no latim de Cartesius, visto como tábua de salvação no naufrágio representado pela Babel tropical, comentado anteriormente, a mudança também pode remeter a outras reflexões. A homonímia com o nome da capital federal, sede – centralizadora e isolada – do poder político no país, arrojada nas formas para ocupantes “patifes” (IDEM, *ibid*, p. 159), mesmo se tratando de um texto sobre aconte-

[50] Menção à obra *À escuta*, de Jean-Luc Nancy.

[51] “Toda metafísica é a angústia do corpo” – Emil Cioran (Apud. CARVALHO, 2013, p. 190).

cimentos que, ficcionalmente, ocorreram durante a colonização, desperta no leitor a suspeita de que o texto apresenta temporalidades múltiplas, que se está a léguas do romance histórico, como os anacronismos comentados anteriormente vem a corroborar ao longo da leitura.

O tempo da narração é século XVII, um período de bastante indefinição na história colonial brasileira, em que não se sabia ao certo a quem caberia a honra de usar o chicote (portugueses, espanhóis, franceses, holandeses...), por assim dizer. Mais especificamente, abrange alguns anos, provavelmente os finais, da ocupação holandesa de trechos do litoral nordestino, contando a invasão de Salvador, de 1624 a 1654. Retornar ao passado do Brasil Colônia,⁵² à deglutição do Bispo Sardinha, ao pasmo de Hans Staden, aos primeiros passos dados pelo Brasil, muito antes de se pensar como nação, foi algo comum na literatura produzida no período ditatorial (1964-1985). Seguindo uma inclinação dos escritores brasileiros, por vezes imposta como quase obrigação, de pensar a nação e participar do esforço coletivo de construção (às vezes com contribuições críticas, outras apenas irmanados com as esferas de poder) do mito, esse “nada que é tudo”, da identidade nacional, não apenas a existência da censura do Regime Civil-Militar, impedindo⁵³ a abordagem direta das questões sociopolíticas contemporâneas, motivou a recuperação alegórica do passado colonial presente em obras como *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque, *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado etc. O desejo de retroagir aos primeiros passos de uma trajetória que levou o país ao abismo do autoritarismo vigente, às suas raízes, numa concepção de história linear e causal, explica a presença desta estratégia nas produções literárias dos anos 1970. *Catatau* dialoga, em certa medida, com essa tendência, no entanto, em falsete, elaborando um contracanto, destoando no coro de seus pares literários pelo próprio modo de conceber o que seja uma alegoria.

Apesar de *Catatau* ser tida como proveniente de uma vanguarda alienada, nos esquemas categoriais limitados em que se pauta a vida cultural, as lutas por hegemonia no campo, o que desfavorece estudos sobre este aspecto da obra, há estudos que destacam o modo como a escrita leminskiana, tecida durante os chamados anos de chumbo da ditadura brasileira, se articula com o pesadelo da história. Seja em um texto em

[52] Ressalte-se que o discurso anti-imperialista da esquerda e o próprio discurso nacionalista dos governos militares tiveram como cavalo de batalha, de modos diversos, a tópica da tão sonhada independência econômica e cultural.

[53] A censura às produções literárias foi desenvolvida de modo bastante aleatório se comparada à vigilância cerrada a outras manifestações culturais.

muitos pontos crítico ao projeto catatauesco como a tese *Catatau: literatura de obstrução num país bloqueado*, de Claudio Roberto Sousa, em que a obra é vista como o canto do cisne das vanguardas, contraditório e mal realizado, um projeto fracassado do qual o próprio “bandido que sabia latim” iria se afastar em suas posteriores produções,⁵⁴ seja em textos como “*Catatau: o estandarte da insubordinação*”, de Paulo de Toledo, ou a tese de Carlos Augusto Novais, *As trapaças de Occam*, mais receptivos ao experimentalismo radical de Leminski, é comum apontar que a relação com o contexto sociopolítico se estabelece de forma distinta do usual na literatura brasileira desenvolvida então.

A alegoria muitas vezes serviu apenas como um disfarce para a literatura representacional, naturalista,⁵⁵ documental, dominante nas produções em prosa do período. O “álibi”: as circunstâncias, o papel de substituir vozes amordaçadas. Justificável ou não, crença ingênua, ou, pior, crença no poder de ser a voz do outro, o certo é que os textos circulavam códigos cifrados de conhecimento público, pois todo mundo (inclusive o censor), sabia que A = B. A alegoria raramente provocava rupturas formais na narrativa ou alterações significativas no horizonte de expectativas dos criadores e dos consumidores de tais obras, não promovia mudança, apenas reconhecimento. Na alegoria barroca de Leminski, A pode ser B, pode não ser, como pode ser C, D, E... Por isso, principalmente ao se tratar de um texto como *Catatau*, é preciso tomar cuidado ao criar pontes entre o texto e a circunstância histórica em que foi concebido, pois o polaco não apontava suas lentes para as espumas e sim para o mar⁵⁶. Contudo, desconsiderar

[54] *Agora que são elas*, romance de 1984, apesar de igualmente não dar o braço a torcer à literatura naturalista, é uma *pulp fiction* perto da prosa obscura de *Catatau*.

[55] “O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder” (LEMINSKI, 1997, p. 46).

[56] Sobre o modo de pensar a relação entre estética e política aqui proposta, vale a pena retomar a epígrafe de *Claro Enigma*, de Carlos Drummond, contextualizada: “Voici un autre trait (rare, je pense) de mon signalement. “Les événements m'ennuient”. On me dit Quelle époque intéressante. Et je réponds Les événements sont l'écume des choses. Mais c'est la mer qui m'intéresse. C'est dans la mer que l'on pêche, c'est sur elle que l'on navigue, c'est en elle que l'on plonge. Mais l'écume? Les événements sont des “effets”. Ils sont des produits de sensibilité, brusques précipitations ou simplifications, qui signalent le commencement ou la fin de quelque durée instituée et ils ne sont ou que des accidents d'une fois, de quoi l'on ne peut rien tirer ou que des conséquences, dont le principal intérêt est dans leur préparation ou dans leurs suites. L'histoire ne peut guère noter que des “événements”. Mais réduisez un homme aux faits les plus saillants et les plus faciles à percevoir et à définir sa naissance, ses quelques aventures, ses (?) et vous perdrez de vue la texture de sa vie. Réduire une vie à un “résumé”. C'est tout le contraire qui pourrait valoir quelque chose. Ainsi le “très beau vers” est un événement dans un poème mais il faut avouer qu'il tend à détruire ce poème, sa valeur le rend isolable. Il est une fleur que l'on détache de la plante, et dont se pare la mémoire. Un goût très raffiné pourrait donc condamner ces beautés trop jalouses de leur puissance singulière et suggérer de s'en priver quand elles viennent se donner. Ce renoncement vaudrait une étrange force d'âme” (VALÉRY, 1960, p. 1509-1510).

a existência de tal relação, encarar a obra como um jogo de linguagem absolutamente autônomo (como se a linguagem não fizesse parte do jogo como um todo), é castrar um campo de possibilidades de significações essencial.

Não é a intenção neste espaço empreender um levantamento dos elementos presentes no fluxo verbal de Cartesius que remetem às circunstâncias políticas, sociais, culturais e comportamentais contemporâneas a sua escrita. Mas é possível entrever na bruma das reflexões obsessivas do narrador alguns traços. O primeiro é o próprio modo carnavalesco a que se refere ao domínio militar holandês no litoral pernambucano. Caracterizado como um estado policial, militarizado, a empresa dos holandeses não mede esforços para impor sua ordem nos trópicos, mesmo sendo assolada por ataques de índios, espanhóis e portugueses. Derrotados nas batalhas de Guararapes (1648-1649), momentos decisivos na história brasileira,⁵⁷ a “crônica” de uma morte anunciada do empreendimento militar-comercial da Companhia das Índias Ocidentais é satirizada ao ponto do “riso-sério” respingar no projeto de modernização conservadora encampado pelos militares e seus apoiadores, imposto violentamente, mas igualmente fadado ao fracasso: “Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco” (LEMINSKI, 2011, p. 130).

“Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo de ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? Troia cairá, caiu Vrijburg. O real cheio de cáries vem aí” (p. 37). A profética visão da queda da torre de Vrijburg, onde sábios procuram esquadrihar alguns dos despautérios dos trópicos, quando deveriam colocar “o Brasil inteiro num alfinete” (p. 35), não impede que o texto seja atravessado pelo léxico da violência do poder.⁵⁸ A longa história da dominação, seu esforço por impor a força sua visão de mundo, anulando outras, seja via catequização/propaganda, seja via extermínio/repressão, ecoa nas reflexões descoordenadas de Cartesius. Sem em momento algum ser explicitamente mencionado,⁵⁹ o autoritarismo burocrático e legalista da ditadura brasileira e seu discurso

[57] “Se o Brasil fosse holandês, ninguém mais entendia batavina” (LEMINSKI, 2011, p. 90).

[58] Há menções a interrogatórios, confissões arrancadas, torturas, massacres, afogamentos, até ao pau de arara.

[59] Importante ressaltar que no discurso obsessivo, por vezes paranoico, de Cartesius, não é fácil distinguir o que seria uma descrição da realidade exterior ou o relato de uma ação presenciada do que é mero símbolo utilizado por sua mente para continuar esmiuçando suas dúvidas caóticas. Se, por exemplo, em determinado trecho está “narrando” um ato de violência de uma guerra que se desenrola a sua frente ou se continua refletindo sobre sua crise existencial, apenas usando imagens bélicas; normalmente, ocorre as duas coisas paralelamente, somadas a uma terceira, a relação com o presente da enunciação do autor-implícito da obra.

racional, positivista, progressista, sua (auto)defesa de servir à nação ao impor-lhe uma “paz mongólica”,⁶⁰ um Estado sem política, em que vige a anomia da lei,⁶¹ são corroídos em suas bases pela linguagem pluris-significante do texto e por uma ontologia variável que desestabiliza os fundamentos de tal ordem totalitária.

Outro elemento das décadas de 1960/1970 que perambula pelo texto anacrônico de Cartesius é a revolução contracultural. Faceta da obra de Paulo Leminski mais associada pelos comentadores a sua produção poética posterior ao calhamaço de 1975, apesar da simultaneidade da escrita dele e de muitos poemas publicados depois, desde o título da obra – oriundo da vida boêmia curitibana, ideia que surgiu enquanto arrastava o dionisiaco Occam para tomar “umas e muitas” nos bares de Curitiba e sempre escutava perguntas a respeito daquele catatau que levava debaixo do braço – se vê aspectos da rebeldia comportamental (e política) visitando o zôo de Mauritstadt. Na antagonista principal das lentes, a erva – “riamba, pamba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas” (IDEM, *ibid*, p. 17) –, com todo o discurso *hippie* relacionado ao uso de alucinógenos na época (uma chave para abrir as portas da percepção), se encontra a referência de maior destaque a esse universo de questões contemporâneas à escrita. No entanto, na “ego trip” (p. 216) do narrador, há outros traços da revolução molecular empreendida pela juventude do maio de 1968.

Alguns embates caros ao pensar ininterrupto do protagonista possuem estreita relação com questões efervescentes no período. A disputa entre falar e fazer,⁶² pensar e agir, por exemplo. A postura anti-intelectual,⁶³ anti-acadêmica,⁶⁴ até anti-artística (contra uma certa arte institucionalizada), irracionalista que marcou os movimentos contraculturais

[60] “[...] as bênçãos da paz mongólica. Uma que outra aldeia incendiada, sim: rebeldes... Uma que outra donzela estuprada? Concedo. Tudo, porém, porque heróis há muito afastados da sua base desenvolvem desejos cuja urgência vaginas destroçadas não deixam margem para dúvidas. Que importam algumas lágrimas, mesmo que milhares, se gerações sem cômputo desfrutarão dos invejáveis melhoramentos do domínio mongólico?” (LEMINSKI, 2011, p. 182).

[61] SAFLATE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17. Referência à razão cínica, à paradoxal dupla normatividade do sujeito dentro de um sistema que subsiste apesar de seu esgotamento, que vigora, mas não significa. O capital “não precisa de crença” (Deleuze).

[62] “Saber bem para não fazer” (LEMINSKI, 2011, p. 74). “Quem sabe o que faz, não olha o que faz” (p. 75).

[63] “Pensar muito da sífilis” (LEMINSKI, 2011, p. 55).

[64] “O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela” (LEMINSKI, 2011, p. 54).

perpassa a concepção do ato de escrita subjacente à obra, pois ele não visa produzir um objeto, um bem de consumo, e sim deseja ser um ato e provocar atos. Quase performance. O rompimento da fronteira entre vida e arte, corpo e linguagem, consagrada em seus versos “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/seja poesia” (IDEM, 2013, p. 77), configura-se, por exemplo, nas reflexões sobre esgrima e dança, artes nas quais o corpo, a natureza, enfim, a vida, não é vista como objeto exterior a ser representado, interpretado pelo pensamento do sujeito dela distanciado. Essa concepção tradicional de arte, baseada na crença de um sujeito autônomo, que mantém posições fixas, confortáveis, para os criadores e usufruidores dos objetos artísticos, vira “cinza deste fio de ervas” (IDEM, 2011, p. 208), fumaça, ao se deparar com um texto provocador como *Catatau*.

Contudo, como apontado anteriormente, os trópicos de Leminski não são tão solares assim. Na pesada década de 1970, “*the dream is over*”, o *Flower Power* se deparava com as imagens da carnificina promovida no Vietnã e com o capitalismo tornando o desleixo de suas vestimentas, as chaves para abrir a mente e liberdade sexual em moda, comércio e paradigma de felicidade (Goze!); no Brasil, a década foi iniciada em 1968, com o “baixo-astral”⁶⁵ do AI-5, a repressão radicalizada pelo governo Médici, parte da esquerda abraçando a suicida luta armada. Apenas duas cores “permitidas”, os coloridos baianos foram gentilmente convidados a visitar *Portobello Road* e “os gramados verdes campos de lá” e Torquato, um dos símbolos da postura contracultural (“um poeta não se faz com versos”) não suportou a pressão e seguiu sua “sina de menino infeliz”. O polaco, apesar de louco paca, costumeiramente encontrado em situação idêntica à de Artiscewski, demonstra ciência dos limites da postura contracultural. Não é apenas sua formação no seio da poesia concreta que o faz ter um pé atrás em relação à poesia marginal, por exemplo, que em seus piores momentos (vide Charles) traduziu o rompimento com a literatura canônica em adoção de uma ingênua espontaneidade,⁶⁶ informe e irrefletida. Se a poesia participante, a prosa representacional, a literatura confessional ou de denúncia se expunham ao risco de reproduzir apenas ideologias preexistentes, limitando o campo do pensar e do agir, a aparente liberdade total do “poemão” continha a armadilha de desfibrar a arte ao ponto de nivelá-la

[65] “Podem ficar com a realidade/esse baixo-astral/em que tudo entra pelo cano//eu quero viver de verdade/eu fico com o cinema americano” (LEMINSKI, 2013, p. 200).

[66] “De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e ‘puro’: o bardo ‘puro’ seria apenas a vítima passiva, o inocente útil de algum automatismo, desses que Pavlov explica... o mero continuador de uma rotina litero-hipnótica” (LEMINSKI, 1997, p. 13).

aos demais “discursos englobantes” (FOUCAULT, 1979, p. 171) correntes na sociedade, ao desprovê-la da mediação da forma (não entendida como fôrma, mas como organização da subjetividade pela/na linguagem), perdendo seu potencial de criar divergência, desvio, fraturas nesses discursos.

Catatau, posicionado na intersecção de duas normatividades radicalmente distintas, é um libelo – sem panfleto – contra a “palavra tirânica”,⁶⁷ seja a apossada pelas instâncias do poder e adjacências, seja a utilizada pelos seus adversários tradicionais, mas que com o mesmo compartilham a crença no “proGRESSO (LEMINSKI, 2011, p. 98)” e na ordem da fila indiana, além de gosto semelhante por sectarismos. Delineando bordas, jogando na relação contenciosa (e não consensual) entre visível e invisível, dito e não dito, tentando brechas para o advento da (rara) política real, aquela que não é sinônimo de polícia,⁶⁸ esse texto aberto, plurissignificante, polimorfo, busca resistir à violência do simbólico, à razão e seu potencial destrutivo, disposta a “matar para garantir o método” (p. 42) e abrir novos espaços, novos corpos, novas perspectivas.

Como graficamente expõe em carta a Régis Bonvicino, Leminski acreditava num princípio de expansão/mutação anárquico. Enquanto representa cada um seguindo sua linha reta (dogmáticos, partidários, bitolados, limitados), “nós” é uma explosão para todas as direções, aberta a todas as possibilidades. A liberdade da linguagem promovendo uma política, “uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida” (IDEM, 1997, p. 78).

V – (IN)CONCLUSÕES – HIPÓTESES

“Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses.

Façamos uma hipótese, por exemplo, este livro”.

(LEMINSKI, 2011, p. 60)

Linguagem que promove o divórcio litigioso entre som e sentido, pensamento pendular entre o cartesianismo e a metafísica canibal, fora e dentro do fluxo histórico, *Catatau* é o livro-hipótese por excelência. Nele

[67] “[...] a palavra é tirânica, é o instrumento das leis. Onde a palavra chega, já chega botando ordem [...] Bem mais democráticas são a vida, as coisas e as obras de arte” (LEMINSKI, 1992, p. 18).

[68] Reflexões relacionadas com aspectos da obra do filósofo francês Jacques Rancière expostos em livros como *O desentendimento*, *A partilha do sensível*, *Políticas da escrita*, *O mestre ignorante* etc.

estética, filosofia e política compartilham, sem relação de dependência ou anterioridade, um mesmo gosto pelo risco (poesia é risco). Não é preciso se debruçar sobre suas cartas ou seus “anseios crípticos” para observar como sua concepção de arte e política é uma mistura de Trótski e Maiakóvski,⁶⁹ uma indissolúvel ligação entre estética e ética.

A revolução das formas é a única forma de revolução possível, pois a forma não é uma casca do real, o real não é,⁷⁰ o único “acesso” ao real são as fissuras na casca, o abalo dos significantes, pontos de desestabilização. A poesia – e, em sentido lato, *Catatau* se aproxima mais dela do que da “prosa do mundo” –, esse “inutensílio” (LEMINSKI, 1997, p. 78), é uma máquina de produzir diferença, criar indeterminações. “Poesia é impropriedade” (NANCY, 2015). Poesia é transformação. Metáfora. Metamorfose.

O solilóquio de Cartesius não é obra de um louco (“não louco, apenas tonto”), não está fora da realidade (caso isso fosse possível), não é puro experimento linguístico ou reflexão abstrata. Dentro, sem sair ou substituir, a literatura, discurso sem lastro, dêitico radical, por seu defeito de nascença, palavra órfã, sua posição parotópica – nem sempre explorada – possui a permissão para provocar desvios, deslocamentos, criar contextos.⁷¹ Sobredeterminando as palavras, as mesmas velhas palavras da tribo (no caso em pauta, misturando-as, deformando-as um pouco...), o poeta procura produzir abalos sísmicos que criem rachaduras nas placas tectônicas, talvez até desloque-as, mesmo sem ter o controle pleno sobre o processo, dependente de sua contraparte, seu duplo, o leitor.

Tímpano, borda, o texto de Leminski não se empedra, não se fixa, “não embolora”,⁷² mantém seu ritmo oscilante até a última frase, por sinal, uma interrogação, é um estar interessante (não ser) e fronteiro. Fronteira: para os gregos, lugar onde algo começa a se fazer presente; para os índios, local do acontecimento, do embate de perspectivas no meio da mata. Esfinge. Ao se tornar estrangeiro em sua própria língua, torcer a língua, fazer um gesto fundador,⁷³ não um reflexo, *Catatau* opta

[69] Trótski: “A arte só pode ser o grande aliado da revolução na medida em que permanece fiel a si mesma”. Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

[70] “Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica” (ŽIZEK, 2010, p. 91).

[71] “Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço” (LEMINSKI, 2011, p. 60).

[72] “Quem vai embora, não embolora” (LEMINSKI, 2011, p. 141).

[73] “A palavra é um gesto fundador” (LEMINSKI, 1997, p. 74).

pelo devir e seu incalculável: “só o impossível é viável” (LEMINSKI, 2011, p. 61). Ao adentrar na ininteligibilidade, assume o risco, abdica da produção de um objeto belo, apto à fruição passiva, aos enquadramentos nos escaninhos políticos e estéticos, para promover uma intervenção, uma incisão, um ato que exige respostas, nem que seja o silêncio da absoluta incompreensão.

Instaurando uma cena conflitual, o desentendimento promovido pelo corte radical na linguagem, o “relato” de Renatus Cartesius para ser “digerível” exige do leitor um abandono de suas expectativas similar à traumática experiência vivida pelo narrador-protagonista e, principalmente, uma efetiva participação na construção do(s) sentido(s) do texto, uma atividade criadora que, potencialmente, pode proporcionar novos modos de subjetivação, diferentes perspectivas, novos espaços políticos.

Um dos raros textos em prosa que aparentam (mera aparência) ser tão difícil de ler quanto de escrever, *Catatau*, de suas primeiras linhas, até em sua epígrafe, que de modo inusitado é extraída do próprio texto, pergunta ao leitor insistentemente “trouxeste a chave?” No entanto, aqui não se trata de uma chave da alegoria, o segredo que tornará o obscuro claro. Não há sentidos ocultos, o óbvio é o enigma no mundo regido por Occam. Para o peregrino leitor que atravessa as páginas numa leitura dolorosa até a consumação,⁷⁴ não cabe a atitude de passividade, ser espectador viajando no barco da linguagem codificada, empedrada, Narciso preso à própria imagem, lendo sempre a “mesma voz”,⁷⁵ em tudo escutando Eco. Para atravessar o sertão quase sem veredas de Leminski é necessário ousar ser leitor-poeta, no mínimo, um “cocriador”, assumir o risco de perder suas certezas e até suas dúvidas prediletas para ouvir o que não está dito,⁷⁶ a palavra muda, delirar.⁷⁷ “Ler pelo não, além da letra/[...] Desler, tresler, contraler” (LEMINSKI, 2013, p. 223).⁷⁸

[74] “*Et quasi peregrinos per plaginas pertransire usque consumatio doloris legendi!*” (LEMINSKI, 2011, p. 167).

[75] “Lá vamos nós/lendo sempre/a mesma voz.” (LEMINSKI, 2013, p. 363).

[76] A “verdade existe por si mesma; ela é o que é e não o que é dito” (RANCIÈRE, 2007, p. 88), reflexão sobre o processo de emancipação.

[77] Comentando aspectos da obra de Oswald de Andrade, Gonzalo Aguilar explica a etimologia do verbo delirar: “*Desviar-se, o sea delirar, que etimológicamente significa eso: apartarse del camino, de las huellas convencionales. Leer es errar en todas sus acepciones: no acertar, divagar, andar perdido.*” (AGUILAR, 2010, p. 28).

[78] “Ler pelo não, quem me dera!/Em cada ausência, sentir o cheiro forte/do corpo que se foi,/a coisa que se espera./Ler pelo não, além da letra,/ver em cada rima vera, a prima pedra,/onde a forma perdida/procura seus etcéteras./Desler, tresler, contraler,/enlear-se nos ritmos da matéria/, no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,/navegar em direção às Índias e descobrir a América.”

Seria este um dos significados possíveis do desafio final da obra: “Vai me ler com outros olhos ou com os olhos do outro?” (IDEM, 2011, p. 208). Hipótese. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Por uma ciência del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Ano I, Nº I, maio de 1928.

AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Disponível em: idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf. Consultado em 01/12/2013.

BADIOU, Alain. *Deleuze. O clamor do Ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltemir Dutra. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CALIXTO, Fabiano; DICK, André. *A linha que nunca termina*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAMPOS, Haroldo. “Uma leminskiada barrocodélica”. In.: LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 235-239.

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

_____. *Metaformose, de Paulo Leminski: entre mito e poesia*. In. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2º sem. 2013, p. 189-199.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In. _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 181-264.

_____. "Entrevista de Eduardo Viveiros de Castro".
In. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 2, p. 251-267, 2012.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi.
Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo:
Editora 34, 1997.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho.
Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*.
Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo:
Iluminuras, 1997.

_____. "Il faut bien manger, ou le calcul du sujet: Entretien (avec
J.-L. Nancy)." Disponível em: <[http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/
articles/il-faut-bien-manger/](http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/il-faut-bien-manger/)>. Acesso em: 25 fev. 2014.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOLAR, Mladen. *The voice and the nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press,
2006, p. 149.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro:
Edições Graal, 1979,

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*.
São Paulo: Atual, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. 3ª edição, crítica e anotada.
Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

_____. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Descartes com lentes (conto). Curitiba: Col. Buquinista – Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

_____. *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1998

_____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Uma carta uma brasa através. Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANDAGARÁ, Pedro. *História da edição de Catatau, de Paulo Leminski*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/com/Pedro_Mandagara.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.

MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”. In: *Savoirs et cliniques*, 2005/1, nº 6, p. 149-160.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. “Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência”. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril 2013. Niterói: Contracampo, 2012, p. 126-145.

MENDONÇA, Maurício Arruda. “A oralidade no romance Catatau de Paulo Leminski”. In: *Boitatá n. 11*. Londrina: jan-jul. 2011, p. 59-73.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

MIGLIONI, Maria Luci Buff. *Sonhos sobre meditações de Descartes*. São Paulo: Annablume, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

_____. *Ego sum*. Paris: Flammarion, 1979.

_____. *Fazer, a poesia*. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027845010>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no "Catatau", de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 234-240

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento – Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SAFLATE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17.

SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SOUSA, Claudio Roberto. *Catatau: literatura de obstrução em país bloqueado*. São Paulo: USP, 2008.

TECA, William Crusoé de Oliveira. *A Carnavalização de Descartes no Catatau de Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 2005. Dissertação de mestrado.

TOLEDO, Paulo de. *Catatau: o estandarte da insubordinação*. In. LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 246-253.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

ZERBINATTI, Bruna Paola. *Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski*. São Paulo: USP, 2011.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Zahar, 2010.