



Estudos de Literatura Brasileira
Contemporânea

ISSN: 1518-0158

revistaestudos@gmail.com

Universidade de Brasília
Brasil

Ottoni Bylaardt, Cid; de Araújo Lemos, Saulo
Catatau, imagem e trânsito
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 48, mayo-agosto, 2016, pp. 101-
122
Universidade de Brasília
Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323146385006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Catatau, imagem e trânsito

Cid Ottoni Bylaardt¹

Saulo de Araújo Lemos²

A viagem talvez seja mais viva quando percebida como o que já começou, quando é o esquecimento de qualquer início. Quando alguém se pergunta se houve um princípio, é porque a viagem já existe e diz que a experiência se tornou extravio; ser, então, é um estar longe. Daí, o continuar dessa viagem será um não terminar. Mesmo se interrompida, a viagem não termina. Ela ainda existirá em eco. O viajante que um dia viajou ainda viaja, quer goste ou não, e mesmo que se esqueça disso. Ele interrompeu a viagem, mas isso não garante que ela o devolva à ausência de qualquer garantia que ele já era, mesmo que não soubesse. Se ele não se entregar mais a ela, será sempre um homem mutilado: uma vez iniciada, a viagem só terminará quando o viajante não existir mais. Ela é paciente. Sempre espera que seu filho adotivo, o viajante, o homem que descobre a vocação do deslocamento e do erro, volte para ela, que a admita, que a perdoe e assuma sua própria inocência sem prazo. A viagem é fatal: o fim do viajante é sempre um voltar a errar e, assim, esquecer o nome que usava, trocá-lo por outro ou dizê-lo em voz alta até que ganhe um sentido próximo ao silêncio ou à sensação sem nome.

Percurso: um algo poético, um alguém-poema às vezes capturado pela crítica, em intermitências, adulando-a, traindo-a. Paulo Leminski (1944-1989) teria completado 70 anos de vida em 2014, e sua obra continua sendo estudada, comentada, publicada. Leminski, além do personagem um tanto pitoresco de certas biografias (por exemplo, Vaz, 2009), é também o nome que remete a uma obra genial e assimétrica. Obra inquieta, móvel entre poesia, prosa, letra musical, tradução: movimentos que se interseccionam; interseções interpostas e transpostas entre si, insinuando essa obra, do seu texto físico a leituras que o pressionam, como uma tensa incerteza entre o aparentemente fácil e o ostensivamente hostil.

¹ Doutor em literatura comparada e professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: cidobyl@ig.com.br

² Professor assistente da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu, da Universidade Estadual do Ceará (Uece), Iguatu, CE, Brasil. E-mail: saulo_lemos@yahoo.com

Catatau (1975), livro de estreia, é começo em amplitude de longo salto. O subtítulo de “romance-ideia” dissimula o encontro de poesia, prosa narrativa e verso extremamente livre que esse livro é. Difícil não comentar que se trata de uma realização extremamente madura para um autor iniciante; o pitoresco dessa observação, no entanto, parece perder qualquer importância diante do ato de urgência que o livro instaura. Tudo nele é urgente: seu texto que flui, sua ilegibilidade potencial.³ O termo “composição” lhe cai bem: como exercício de linguagem, ele se funda pelo encontro de registros em diversos idiomas; e justapõe, à técnica verbal que cheira a obsessão, uma biblioteca vasta, à maneira de um eu perplexo, um dentro sempre apontado para seu fora.

Na prosa-poema do autor curitibano, René Descartes (1596-1650) é protagonista. Trata-se em parte do personagem histórico e empírico, um dos pensadores-monumento da razão no Ocidente, mas também um duplo desse Descartes, um desvio e um exilamento do homem de carne e senso. Um esboço biográfico de Descartes, aliás, é bastante oportuno para dar uma ideia do quanto o personagem de Leminski se afasta daquele francês. Nascido em La Haye, na região francesa de Touraine, em 1596, René era filho de burgueses que ascenderam socialmente. Órfão de mãe com um ano de idade, foi criado na infância pela avó e tinha saúde incerta. Coursou os estudos básicos no colégio jesuíta La Flèche, criado poucos anos antes de seu ingresso. Interessado e aplicado, em La Flèche e depois em Poitiers, onde estudou Direito, foi se desinteressando pelas Humanidades, que tão detidamente estudara. A impressão de que elas não serviam para nada, bem como o caráter ritualístico com o qual eram abordadas, foi responsável por esse afastamento. A aptidão para as ciências empíricas e exatas, das quais seria um dos fundadores, já se revelava sutilmente: o jovem apreciava a matemática e a regularidade.

Ao concluir seus estudos, Descartes busca consolo intelectual para suas inquietações na iniciativa de ler o mundo. De 1616 a 1619, percorre vários países da Europa. Primeiro, instala-se nos Países Baixos, ingressando num exército sob o comando de Maurício de Nassau. Com o amparo de sua herança, larga a carreira militar em 1620 e passa a se dedicar em definitivo às teorias que se aplica a desenvolver. Escreveu em quantidade razoável, publicou pouco; no ínterim, recebeu gradual e

³ Para uma discussão sobre a literatura como jogo entre legibilidade e ilegibilidade, ver o ensaio “A literatura como experiência”, de Silvina Rodrigues Lopes (2012).

sólido reconhecimento entre a intelectualidade europeia. Em 1649, celebrado, alvo de polêmicas, aceita convite da rainha Cristina da Suécia e se soma ao time de intelectuais que ela reunia ao redor de si. O inverno do norte não respeita sua saúde sempre frágil, e a pneumonia o mata em 11 de fevereiro do ano seguinte.⁴

O romance-ideia ou romance-poema de Paulo Leminski, pela sinuosa complicação de sua forma, mostra disposição artística para boas conversas com a filosofia e a crítica literária mais ou menos contemporâneas a ele. Disponíveis, há estudos que ligam o livro ao discurso de pensadores como Jean-François Lyotard, Edgar Morin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e outros afins.⁵ Casualmente, a leitura de Maurice Blanchot (1907-2003) chama a atenção para um possível diálogo de suas discussões com o *Catatau*. Ao longo da pesquisa para este texto, foi encontrado apenas um pequeno ensaio, de Maria Esther Maciel (Dick e Calisto, 2004, p. 177-178) aproximando Blanchot e Leminski. De modo casual, ela emprega uma citação indireta do autor francês, ao tratar do poeta brasileiro. Isso, sem exercitar um campo de interferência efetiva entre ambos.

Romancista, filósofo, crítico e teórico de literatura, Blanchot publicou vários livros desde a primeira metade do século XX. Sua produção crítica é considerada difícil, ilegível etc.: textos de conceituação aberta, porosa, beirando o poético, familiares à fenomenologia, evitando reduzir a compreensão ao racional, dando conta do signo literário como uma questão em sua essência. Os pontos de contato e diálogo entre esse autor e Leminski são possíveis e até urgentes: como repercussão crítica de uma poesia (Leminski), como intensificação de leitura de um olhar fundamental à crítica no século XX (Blanchot). O plano de ação traz aqui *L'espace littéraire* [*O espaço literário*] (2012), um dos volumes mais importantes da crítica literária blanchotiana, para perto do *Catatau*. Pensando nos limites de um artigo, serão colhidos alguns problemas do livro mencionado de Blanchot à medida que a leitura do *Catatau* parecer pedi-lo. O encontro será também um movimento contínuo e gradual.

É viável dizer que a narrativa da presença verossímil de Descartes no Brasil-colônia ambienta o livro de Leminski na chamada literatura

⁴ A biografia do filósofo francês foi consultada em Descartes (1983, p. VII-XIII, p. 25-71; 1979, p. 7-32).

⁵ Dick e Calisto (2004), além de Salvino (2000), que embasaram esta pesquisa, são alguns deles, além de alusões explícitas ou implícitas contidas em material crítico que acompanha a edição de *Catatau* utilizada.

nacional; a maneira como essa ambientação ocorre, no entanto, sugere uma complexidade além dos rótulos territoriais que não poderá ser ignorada. Paralelamente, a vinda do estrangeiro Blanchot a um pensar metodológico aqui em teste pressupõe uma hipótese: *Catatau* não cabe na mera aplicação à abordagem blanchotiana sobre o que é literatura, como um caso particular enquadrável numa teoria; ambos, confrontados, acrescentam-se e propõem interferências um no outro, devido à potência de suas aberturas expressivas ao que é significação ou, mesmo fora disso, experiência e afeto. Essa intervenção mútua pode ser um deslocamento a ver com um “paradigma de complexidade que ao mesmo tempo disjunte e associe” (Morin, 2002, p. 53). Assim pressupondo, a leitura do *Catatau* remete a uma espécie de lugar que só existe em trânsito; essa fala, ao que parece, transitará rumo ao poema de Leminski como num caminho sem linha provável de chegada. A condição *transitória* da literatura faz imaginar o mesmo movimento para a crítica, que, entretanto, não seria uma espécie de mimese da criação literária, mas, sim, algo com que ela compartilha a mobilidade do discurso.

O título de uma obra literária é, frequentemente, uma sinalização, mesmo que enganosa. “Catatau”, a palavra, é de fato uma encruzilhada de caminhos de sentidos que ajudam a preannunciar o texto, a entendê-lo, mas também podem dificultar o acesso a este, na medida em que o realçam. “Catatau” pode ser várias coisas: castigo, físico, pancada; pequena espada curva; falatório, discurso leviano e desconexo; objeto volumoso, especialmente livro ou outras publicações; indivíduo de baixa estatura; indivíduo alto e magro; quantidade qualquer de algo; pênis (Houaiss, 2001, p. 651). A disparidade de acepções, como se vê, tangencia a contradição (ou a oscilação) entre o excesso e a escassez. O dado relevante desse título é o fato de ele permitir formulações de sentido pela disparidade, pelo matizamento. Um detalhe destaca o centrifugismo semântico do termo “catatau”: a palavra não possui significado etimológico; provavelmente, nasceu de uma onomatopeia ou de brincadeira fonológica anterior a um significado, sendo por isso, provavelmente, o que se chama de “palavra expressiva” (Houaiss, 2001, p. 651); minando o funcionamento habitual do significado, ela se abre à poesia como música, como sonoridade que invade o mundo e interfere nele.

O subtítulo já mencionado, “romance-ideia”, sugestão imaterial e signo de efeito, é afim a outros sintagmas que a leitura da obra pode sugerir como interpretação: romance-hipótese, romance-possibilidade, romance-

proposta, romance-experiência, romance-percepção, romance-fala, romance-diálogo, romance-viagem, romance-poema. Também como o subtítulo, as quatro epígrafes dizem algo ao próprio texto do livro, embora façam isso de modo mais explicativo. Uma delas, de Georg Marcgraf (1610-1644), pintor, astrônomo, cartógrafo e naturalista alemão, descreve uma ave tropical, talvez o extinto dodô; outra, do filósofo nominalista medieval Nicolas d'Autrecourt (1299-1369), propõe a indistinção entre sujeito e objeto; depois, da *Histoire des philosophes*, os autores Vergez e Huisman comentam como Descartes foi mais expectador que ator no exército de Nassau, quando já usava o lema *larvatus prode*o (mascarado, sigo adiante); o termo *larvatus*, além do sentido anterior, apresentado pelos autores daquela *Histoire*, também quer dizer “endemoninhado”, “apodrecido” ou “delirante”; como última epígrafe, uma citação do *Discurso do método* sobre aqueles que, atentando contra a razão, tentam trazer outros para sua situação de “cego” (Leminski, 2010, p. 13).

Em quase duzentas páginas,⁶ o leitor (obstinado, talvez hipnotizado) acompanha o desdobramento de um enredo nanico: a hipotética estadia de Renatus Cartesius⁷ no Brasil, acompanhando Maurício de Nassau em seu governo holandês na *Mauristaadt* recifense. Na cena da narrativa, Cartesius espera o retorno de seu amigo Artyczewski,⁸ aristocrata militar polonês, enquanto observa espécimes da fauna brasileira instalados no primeiro parque zoológico brasileiro, construído por ordem de Nassau. O estranhamento em relação à natureza tropical é aguçado pela jocosa experiência de fumar a maconha presenteada por Artyczewski para distrair Descartes naquele lugar. A mídia e a literatura médica vulgarizada concordam sobre os efeitos da *cannabis sativa*: calma, relaxamento, vontade de rir, apetite descontrolado, alterações na percepção sensorial, no raciocínio lógico e na memória recente. Esse conjunto de circunstâncias basta para que o fictício personagem sofra uma momentânea alteração perceptiva, contraponto a uma crise aguda das concepções racionais que o tornaram famoso.

O cenário sintetizado no parágrafo acima já se delineia nas primeiras páginas. O texto começa assim: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus

⁶ Na edição mais recente, de 2010, consultada para este artigo.

⁷ A forma latina, bem como as passagens nesse idioma em todo o romance, é bastante significativa.

⁸ O nome do personagem é gravado de diversas maneiras, com alteração de poucas letras. Aqui, duas serão mencionadas: Articzewski e Artyschewsky.

Cartesius, cá perdido, aqui presente, este labirinto de enganos deleitáveis, – vejo o mar, vejo as baías e vejo as naus” (Leminski, 2010, p. 15). Esse começo de fala, no meio do caminho de uma frase, traz de repente a perspectiva do fragmento, do texto que funciona como declaração de pertencimento a algo anterior, mas que está apartado dele, ou que o estende indefinidamente. O sutil lamento pela distância da Europa, com direito a uma alusão ao exílio compulsório do poeta romano Públio Ovídio Nasu (43 a.C.-17 d.C.) e a uma depreciação indireta da terra bárbara, em poucas linhas, dissipa-se no correr do discurso. O foco, agora, são “O CAIS, O MAR, AS NUENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (Leminski, 2010, p. 15). O mal-estar do estrangeiro é contaminado pelo fascínio atônito de viajante europeu nos trópicos durante as grandes navegações. A maneira como o discurso “cartesiano” acompanha essa percepção implicará, então, demarcações próprias sobre o sentido da subversão de Descartes e sobre o que a literatura pode ter a ver com isso.

O pensamento cartesiano possui, ainda hoje, uma influência que não pode ser negada. Abrange obras de teologia, metafísica, ótica, medicina e doutrina racionalista; sua filosofia, além de salto para a revolução científica que brotava pela Europa, também é, retrospectivamente, uma curiosa ponte entre o dogma e o *cogito* científico (ambos, depois, romperiam radicalmente um com o outro); o pensar indutivo e dubitativo tratava a fé cristã como assunto além da dúvida. Esse detalhe explica em parte o teor idealista de duas das acepções da obra cartesiana mais apreciadas nos séculos posteriores:⁹ i) a sugestão de que o mundo pode ser explicado por modelos lógicos; e ii) uma confiança quase idealizada na racionalidade humana como poder de transformação do homem e do mundo físico que o circunda. O trecho seguinte do *Discurso do método* contém alguns fios desse pensamento:

essas longas cadeias de razões [ou seja, de proposições de aspecto matemático] todas simples e fáceis, de que os geômetras costumam servir-se para chegar às suas mais difíceis demonstrações, haviam-me dado oportunidade de imaginar que todas as coisas possíveis de pertencer ao conhecimento dos homens seguem-se umas às outras da mesma maneira e que, contanto que nos abstenhamos somente de aceitar por verdadeira qualquer que não o seja, e que guardemos sempre a ordem necessária para deduzi-las umas das outras, não pode haver

⁹ O positivismo de Comte, a crítica literária de Brunetière e várias correntes do liberalismo econômico são apenas alguns exemplos.

quaisquer tão afastadas a que não se chegue por fim, nem tão ocultas que não se descubram (Descartes, 1979, p. 71, tradução nossa).

Um aspecto biográfico meio encoberto pelo cintilar teórico do pensamento cartesiano é a busca do saber nas viagens. Descartes foi viajante por princípio filosófico, e disso vem a tez empírica, experimental, que seu pensamento alcança, além da conotação antropológica *avant la lettre* (no caminho de Montaigne, aliás). É “no grande livro do mundo” que ele vai “frequentar gente de diversos humores e condições”, “recolher diversas experiências” e “provar” a si mesmo “nos encontros que a fortuna” lhe “propunha”, refletindo sobre as coisas ao redor e disso obtendo “algum proveito” (Descartes, 1979, p. 56). Embora os relatos do autor não afirmem isso, é nesse ponto, do prazer da viagem (um prazer do corpo e do texto), que se pode abrir uma leitura-gatilho a um pensamento não apenas sobre o trânsito, mas que seja trânsito também, mutante e indeterminado (ou seja, infinitamente determinável) desde sua própria condição textual.¹⁰ Conhecer povos e lugares exercita e recreia o intelecto. No *Catatau*, a possibilidade do *ludus* desencadeia a escrita do curitibano naquilo em que ela é sinuosa, no que traz de fluido à mente. Já nas primeiras páginas do *Catatau*, agita-se ostensivo o espanto lúdico do Descartes brasileiro de Leminski.

A progressão discursiva cartesiana se faz tanto pela descrição quanto pela narração (Descartes, 1979); o *Discurso do método* exemplifica isso. A prosa leminskiana capta esses usos para se pôr andando: o Descartes em Pernambuco, primeiro, enuncia um belo sumário de sua situação: “Estar, mister de deuses, na atual circunstância, presença no estanque dessa Vrijburg,¹¹ gaza de mapas, taba rasa de humores, orto e zoo, oca de feras e casa de flores” (Leminski, 2010, p. 15). Depois, ainda na primeira página, passeia descritivamente pelo zoo onde está: “Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato” (Leminski, 2010, p. 15). Porém, evidencia-se nessas descrições uma dicção alheia à pretensa objetividade cartesiana; logo o discurso perde o eixo racional e começa a perambular rumo à poesia.

Por hábito, a pluralidade de gêneros textuais em certas obras literárias ecoou por todo o século XX e ainda rende escrita. Nos autores mais

¹⁰ Ressaltando, entretanto, a potência política libertária e contestadora que pode vir com essa indeterminação.

¹¹ Palácio de governo próximo a Mauritstaad (designação da capital administrativa batava no Brasil).

destacados, fundadores de direção, essa prática apresentou pulsações particulares; no *Ulysses* (1922) e no *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, o repertório de vozes e discursos distintos remetia ao caos urbano/midiático como narrativa sobre o Ocidente por meio de suas crises; em *The waste land* (1922), de T.S. Eliot, a poetização do que no cotidiano era resíduo, já vista em Flaubert e Baudelaire, é radicalizada como questionamento sobre o que restou do humanismo no século XX. As tendências individuais, naturalmente, não se excluem; cada autor, como esses, por projeto ou consecução, trilhou e ladrilhou planos semelhantes e sutis na diferença. O *Catatau* é parente dessas obras; sua especificidade estaria em seu modelo próprio de sugerir a coesão dos fragmentos que o compõem – muitas obras de caráter fragmentado, desde o romantismo, distinguem-se pela maneira como estimulam o leitor a montar uma estrutura expressiva conforme um funcionamento estipulado para sua leitura. No *Catatau*, a voz de Cartesius desencadeia modos específicos de leitura que merecem atenção.

Sua voz, à parte o português predominante, soa em várias línguas. Segundo Leminski, “seu polilinguismo é o reflexo do polilinguismo do Brasil de então onde se praticavam as línguas mais desencontradas: o tupinambá da costa e centenas de idiomas gês/tapiúas, dialetos afros, português, espanhol e, em Vrijburg, cosmopolita, holandês, alemão, flamengo, francês, iídiche e até hebraico” (Leminski, 2010, p. 217). Não esquecendo o latim, segunda língua em ordem de frequência no livro. Cultural e linguística, a colônia sugere falares babélicos em contato e conflito: mútua contaminação. A alternância de idiomas promete a inviabilidade de que algum deles predomine de fato; o português, mais recorrente, não é por isso mais privilegiado; é apenas mais extenso espacialmente, é mais quantitativo; aliás, esse idioma é o que recebe mais intensas experimentações formais da meditação cartesiana tropical.

Toma parte nesse festejo de linguagem a receptividade ao humor e à quebra de registros linguísticos circunspectos; a razão deslocada, transformada em *outra razão*, no estigma do tropical e no amplo do barroco,¹² poetiza-se em glossolalia; o êxtase instalado entre o eu e o mundo, vasto mundo, exponencia a língua, que se fala em línguas. Assim, estas, na prosa poética barroco-cartesiana, podem ultrapassar seus limites habituais e serem alimentadas pela invenção crítica: “*Rerum novarum*

¹² Ver, entre outros, Haroldo de Campos, em “Uma leminskiada barrocódica” (Leminski, 2010, p. 235-239).

dictatoribus decet inadvertantur ut tacerent!¹³ Tanta razão ninguém tem que seu oponente nenhuma a tenha..." (Leminski, 2010, p. 165); "Tussis canabica, febris brasilica, prolaborenobiscum!"¹⁴ (Leminski, 2010, p. 206).

O fato narrativo seguinte ao longo discurso de Cartesius acontece nas duas últimas páginas da obra: o esperado Artyzewski é visto chegando. Termina o momento de solidão que atordoa e faz falar. A presença do amigo, vago interlocutor desde a primeira página, bloqueia o vazamento verbal, restabelece pouco a pouco o anterior saber de si e do fora: termina a vertigem, a fala louca; a poesia ameaça se interromper indefinidamente, já que o estado que a emana é inquietante demais para ser explicitamente celebrado:

A onda está parindo Artischewsky? Este pensamento sem bússola é meu tormento. Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré dos desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. Estes não. É esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de altura, um desvario, um desvio que só não vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos, ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (Leminski, 2010, p. 208).

A viagem de retorno de Artyschewsky termina, causando interrupção à viagem especial de Cartesius. Interrupção repentina, gesto silenciador externo que, se tranquiliza, também mutila a fala cartesiana. Esta, assim, só se interrompe porque foi silenciada; seu último ato é uma interrogação que é quase um sinal de reticências, de promessa, de desejo de retorno a um gozo de linguagem problemático e deslumbrante.¹⁵

O primeiro livro de Paulo Leminski traz um texto em monobloco: imenso parágrafo, um fragmento, um não todo. A margem direita não se apresenta em alinhamento justificado, o que lembra uma página repleta de hexâmetros (embora aqui não os haja) ou escrita à máquina datilográfica.

¹³ "Aos ditadores convém que as novidades não sejam notadas, a fim de que sejam silenciadas". Surge a crítica ao poder como algo dissociável da feição ordeira da esfera cultural clássica, apesar do uso do latim.

¹⁴ Algo como: "Tosse de maconha, febre do Brasil, salário conosco!". Aqui, a irreverência ao latim clássico como signo de cultura é ainda mais evidente.

¹⁵ Podem ser somados, aos comentários dessa seção mais geral do trabalho, três estudos sobre o *Catatau* e a poética de Leminski: Salvino (2000), Carvalho (2000) e Dick e Calixto (2004).

Esse *continuum* é aparente, simulação de homogeneidade. Entre os primeiros olhares sobre o zoológico batavo e o momento da chegada de Artschewsky, nada acontece senão o trajeto loucupoético do europeu momentaneamente pararracional. Essa fala-percurso devora a cada linha a promessa de narrativa que parece sempre anunciar. Nela, as frases se sucedem no espaço tipográfico, mas, quanto ao tempo, sua sucessão é relativa e sugere, se não a simultaneidade, ao menos a interferência mútua entre frases: o texto não mapeia uma coesão, e cabe ao leitor realizá-la. Processo parecido envolve também as obras do grupo francês de literatura experimental *Oulipo* ou o romance *O jogo de amarelinha* (1964), do prosador argentino Júlio Cortázar (1914-1984); há, no entanto, um caráter específico na montagem do texto em *Catatau*, como se mencionou antes. No bloco unificado do contínuo textual, cada período é fragmento e peça solta para encaixe: voz do eu cartesiano e daquilo que o enfeitiça e atormenta.

Quanto a essa instabilidade, o próprio Leminski considerava que em seu livro “existe literalmente um abismo de frase para frase”, o que geraria “a informação absoluta, de frase para frase, de palavra para palavra”; assim, ele argumenta: “se disserem que a expectativa permanente no *Catatau* acaba por se tornar um estado ‘monótono’ (caógeno), digo que pretendi realizar um dos postulados básicos da cibernética: a informação absoluta coincide com a redundância absoluta” (Leminski, 2010, p. 215). A informação absoluta é promessa de estesia suprema para esse extremo desinformado que é o leitor debutante nesse livro. O delírio móvel do texto pode muito bem se estender a quem o lê; a poesia é o signo mais próximo do transe e da vertigem, essas noções sem signo. A ausência de informação, em paradoxo, é a onipresença poética que lhe substitui: “A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato desta operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e funções habituais: separados do mundo sem forma da fala, os vocábulos se tornam únicos” (Paz, 2005, p. 38, tradução nossa). A poesia se gera ao degenerar a informação: um tipo de informação, portanto, que não é do cotidiano, é outra coisa, é não informação.

Nesses trilhos, a poesia do *Catatau* vai se afirmar à medida que o discurso de Cartesius se afasta das falas habituais do cartesianismo; à medida que esse discurso se afasta dos relatos de viagens aos trópicos quinhento-seiscentistas; à medida que funda seu espaço de existência no incompreensível que acaba por insinuar a interação sensória e afetiva com o arredor em lugar da compreensão. Esse desnível, essa assimetria

entre dois Descartes é também o deslocamento em relação ao que a crítica afirma sobre a obra literária, a qual, por sua vez, é feita parcialmente da sua ruptura-desvio quanto a outros discursos:

A solidão da obra tem em primeiro plano essa ausência de exigência que jamais permite dizê-la acabada ou inacabada. Ela é sem prova, assim como é sem uso. Ela não se verifica, a verdade pode apreendê-la, a fama esclarecê-la: essa existência não a concerne, essa evidência não a torna nem segura nem real, nem a torna manifesta. A obra é solitária: isso não significa que ela permaneça incomunicável, que o leitor a perde, mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão (Blanchot, 2012, p. 15, tradução nossa).

Foi dito que o alto potencial da fala cartesiana para surpreender pode sugerir a sensação de sua infinitude. Nesse sentido, ela é inacabada: além de parecer não acabar, seu término tem algo de abrupto, já que desencadeado por um fator externo à emanação da fala: a chegada do outro, do silenciador, do silêncio, de um fato qualquer. Essa fala, poesia plena de si, prestativa ao jogo, mas também ao horror (o absurdo de si), foge a todo uso; ela é instrumento apenas do próprio fluxo. Ela não pertence nem ao cotidiano constituído no livro, nem ao que está fora dele, ou ao menos lhes pertence como um corpo estranho, que, em seus principais aspectos, colide contra eles e os abala. Isso não é autosuficiência, não é o salvo conduto de um eterno imperecível, mas é exatamente seu *defeito*, sua questão, sua solidão, seu estar longe – o que é, no entanto, a marca positiva de sua evidência, a sua afirmação como espécie de triunfo.

Cartesius, nessa senda, é a voz e a imagem de uma fala sobre a qual ele é “sem autoridade, que é ela mesma sem consistência, que não afirma nada, que não é o repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é aquilo que ainda fala quando tudo já foi dito” (Blanchot, 2012, p. 20, tradução nossa). O discurso *abrasileirado* do europeu, ao se dar em sua complexidade, ao tangenciar o ruído, não é incomunicável, com seu dizer que não informa nem termina: ele comunica seu teor poético, sua solidão, seu estranhamento entre lugares, entre culturas, entre línguas. Solitário pelo isolamento e pelo entorpecente, Renatus pode produzir sua obra; esta, por sua vez, afirma-se ao se desnivelar, ao se isolar de sua fonte, origem à qual ela não retornará, a qual não pode retornar: porque essa origem recusa a obra, porque Cartesius renega sua poesia; nesse ponto, entretanto, essa poesia já está feita, já existe, já não pode, horror e delícia, ser calada:

Entre a lua e – a terra – o sol, aquela se reduz a apenas esta metade: nós – parte desta sombra. É uma pegada, e ninguém à frente. Meninit nemo, nisi nonnulli!¹⁶ Uma atlântida faz das suas no fundo de cada palavra, não pode ser incomodado quem está descobrindo a pólvora, paraíso na caixaforte, passaporte para o passado (Leminski, 2010, p. 207).

O caminho até Atlântida percorre toda uma profundidade oceânica, a da palavra, oceano sem fundo; a descoberta da pólvora se torna o dom explosivo de transformar e desconstruir. Para Bergson, a mente carrega consigo o passado; aqui, o passaporte para o passado é o presente da fala que o contém: a verdade e a ilusão dos sentidos se tornam próximas. O que Renatus (Re-natus, Re-né, “renascido”, ou ressuscitado) alcançou foi algo que efetivamente lhe afastou da normalidade (a zona de conforto e suas obrigações) que antes lhe dava abrigo; foi algo que lhe fascinou e lhe castrou, deixou-lhe *sem saber*, deslocou-o geográfica e existencialmente; renascido, mas para uma existência outra, estranha e, afinal, insuportável. O personagem se faz, portanto, no compasso de quem experimenta o novo e sua ambiguidade.

O afastamento entre Cartesius e sua obra, entre esta e os âmbitos de realidade de que seu criador participa, marca uma não integração, uma desintegração da linguagem que se torna tumor e hostiliza a si mesma – é algo próximo da “solidão da obra” de que fala Blanchot, essencial como circunstância experimentada, parcial, mutante e em movimento. Aquela solidão qualifica tal obra como uma imagem, espaço artístico emoldurado, à distância do si (do mim), mas paisagem que se percebe ou pela qual se anseia, sem meramente mimetizar o mundo ao redor, mas criando outro mundo dentro ou através dele, complicando-o, pondo-o de parte, apontando-lhe o dedo, sugerindo a realidade como algo cuja compreensão se extraviou ou está a ponto de se extraviar, tornando-se, assim, realidade como extravio. Blanchot observa na imagem comum, numa *pictura* qualquer, duas propriedades: *i*) ela menciona aquilo que está ausente, que está em outro lugar; *ii*) ela, partindo dessa distância, intensifica a experiência de observar o ser retratado. A imagem artística, especialmente a partir do romantismo, amplifica essas tendências, aumenta o desnível da literatura frente ao cotidiano dos fatos e das outras linguagens pela afirmação vital do desejo: algo precisa vir, continuar, ser buscado, ser provado. A imagem não é uma passagem mágica ou secreta ao mundo real

¹⁶ Algo como: “ninguém persuade arditamente, exceto alguns”.

a que supostamente daria acesso; entretanto, ela intensifica o desejo pelo mundo, pela realidade, pelas coisas, pelos fatos, pelas pessoas. Sem ser uma pessoa, um personagem pode ser, para o leitor devotado, tão palpável e inquietante quanto um indivíduo humano pode sê-lo. Nisso consiste a ambiguidade que Blanchot identifica na imagem, ambiguidade inconciliável que sugere o errático e aventureiro processo pelo qual o signo tangencia a experiência e sua percepção. Em outras palavras:

a imagem pode certamente nos ajudar a retomar idealmente a coisa, que ela é então sua negação vitalizante, mas que, ao passo que nos introduz a carga que lhe é própria, ela também se arrisca constantemente a nos remeter não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que o pertencimento ao mundo é dissipado: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um “ou isso, ou aquilo”, capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível. Essa duplicidade remete ela mesma a um duplo sentido cada vez mais inicial (Blanchot, 2012, p. 353).

A imagem no *Catatau* se constrói pelo emaranhado específico do texto; ela não apenas se distancia da presumível familiaridade de muitos discursos não literários, mas a suspende, torna-a impossível, tendente ao insuportável e que se assume como imagem, signo artístico: o discurso do Descartes-Leminski só serve para soar, para ecoar, para confundir e devorar vozes e discursos que se aproximem dele; para existir. Duplo sentido sempre inicial, sempre novo, fundador de si, e que equivale a um movimento, à vibração de um corpo ou da energia que se move. Essa imagem tangencia a crise vivida pelo personagem durante sua epifania canábica. Explicando essa crise, mas também se opondo a ela, está o ato de esperar alguém, um certo alguém, Artyschewski, aquele que ludicamente traz a arte embutida no signo de seu nome (assim como, de modo mais latente, o próprio Descartes). Esperar por Artyszewski é semelhante a esperar Godot; a arte é uma espécie de Godot que o artista rigorosamente não sabe se chegou e se consumou. Quando Artyschewski chega, a arte se completa e se delimita como o discurso recém-ocorrido. O polonês era o pretexto; quando apareceu, aquilo que seu nome conduzia já havia chegado.

Vista assim, a obra de arte, silenciosa, chega e ocupa um lugar alheio aos dois interlocutores, que, entretanto, lhe desencadearam. De modo similar, o cerne-discurso de *Catatau*, escapando àqueles personagens complementares e englobando-os, é parte do que se chama genericamente de realidade, mas

também chama atenção para a dificuldade em alcançá-la, em resolver seus problemas e contradições. Talvez a crítica possa capturar esse movimento, mas isso seria imobilizá-lo; a crítica então é convidada pela obra a ser também movimento. Assim, nem mesmo as explicações do próprio Leminski para sua obra explicam-na por completo; ela não é explicável nem mesmo por seu autor. Em um sentido marcante, “o autor jamais lê sua obra. Ela é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual ele não permanece. Um segredo, porque ele está separado dela” (Blanchot, 2012, p. 17). A suposta autoridade do escritor sobre a obra que produziu cai fácil diante do fato de que ele não tem a menor garantia de controle ou previsão sobre os caminhos que ela seguirá.

Quando chega aquele que, hermeticamente, é o portador da arte, mas não é a arte, o estrago (poema, torção de linguagem, movimento circular que se espalhou em espiral) está feito. No longo e infinitamente enovelado discurso que medeia Cartesius e Artyschewsky, aparece em vários momentos Occam, ser misterioso, “o bruxo” (Leminski, 2010, p. 22) ou fada do discurso, aquele que “virá a seu tempo ser” (Leminski, 2010, p. 67). O nome de Occam é provável alusão ao teólogo Wilhelm de Ockham (c. 1285-1349), um dos ministros do nominalismo medieval e antepassado dos empiristas ingleses, Occam, possivelmente, é o “ócio” (Leminski, 2010, p. 62), é “Oxum, Ogum” (Leminski, 2010, p. 212), é isso e nada, signo torto em sua linha. Espécie de personagem disperso, caracterizado na referência esparsa, evasiva, é também um sintoma do espanto e do deleite experimentados por Cartesius. Entre o espantar e o deleitar, esses dois pilares da experiência, parece não haver síntese; o misterioso personagem, um alguém sem referência, é, por isso, Occam, o rumo ao anonimato.

O aspecto histórico da imagem construída em *Catatau* remete à estadia dos holandeses e, de modo mais geral, à presença de viajantes estrangeiros em terras locais, comum naquele tempo. Os registros materiais dessas circunstâncias são a chamada literatura dos viajantes, que envolve relatos sobre a natureza e os índios, com o fim habitual de estimular a vinda do indivíduo colonizador;¹⁷ e a literatura barroca, que, sendo aparentemente um instrumento da Contrarreforma, consolidou, entretanto, a incerteza, o impasse sensorial-espiritual do barroco europeu (confronto, alternância,

¹⁷ Fontes sempre úteis a uma visão introdutória dessa produção, partindo dos próprios textos, estão em Moisés (2005) e em Candido e Castello (2008).

não síntese)¹⁸ depurado em apreciação perplexa (um tipo de desconcerto) do novo mundo. A proximidade entre o *Catatau* e a estética barroca, aliás, já foi apontada por diversos autores (Campos apud Leminski, 2010, p. 235-239; Salvino, 2000; entre outros). O barroco confunde a informação e situa-se entre o documental e o monumental. Como suposta tentativa de uma literatura de viagens, a informação prevista para o romance de Leminski é corrompida-irrompida pelo barroco. O relato histórico é vencido, mas possivelmente redimensionado, pela abertura-ruptura do que em algum momento foi signo anterior à obra, mas perdeu seu *status* de anterioridade, sua temporalidade padronizada, e tornou-se indefinição da experiência e impulso de desassossego.

Além das implicações do aspecto barroco no *Catatau*, pode-se pensar em outras temporalizações, que, aliás, dariam conta da história como um plano de emaranhamento transtemporal, de saltos fora do ritmo, deslocamentos de normalidade, defeitos da linha, linha tendente ao defeito, a menos que esse seja fígado pelo *status quo* e vire norma. Estudos sobre as obras literárias publicadas no Brasil na década de 1970 apontam características que seriam respostas a questões sociopolíticas do período, o que poderia ser visto em passagens de *Catatau*; as ditas características pertenceriam, no dizer de Renato Franco, a uma produção que

narrou preferencialmente as questões políticas oriundas da conjuntura histórica e os diversos aspectos implicados nas violentas transformações (sociais, psicológicas, etc.) suscitadas pelos vagalhões do processo modernizador – temas comuns a quase toda a ficção do período – mas sem postular, como horizonte, a mera denúncia. Sua ambição foi a de narrar a história recente, nos vários aspectos, verdadeiramente a contrapelo. Ademais, esses romances foram frequentemente forçados a tematizar questões originais, como a concernente à sua própria natureza e constituição – ou possibilidade (Franco, 1998, p. 132).

Se *Catatau* se associa a essa produção pelo aspecto textual da autorreflexão e do cuidado com o dizer (demora, experimento), não faz isso de forma explícita, por uma argumentação dissertativa. Mesmo havendo no livro uma dimensão claramente política, de contestação, ela não corteja o panfleto e não lhe pisca o olho, como outras obras da época;

¹⁸ Para uma avaliação crítica do Barroco, ver, por exemplo Sarduy (1989); para uma rudimentar noção-amostragem da literatura barroca praticada no Brasil, ver Moisés (2005), além de Candido e Castello (2008).

a direta proporção entre a experimentação formal e a insubordinação política, como em Maiakóvski, são aqui diretamente proporcionais. O romance de Leminski tampouco é uma busca arqueológica pela Era dos Descobrimentos; antes, ele parece evitar uma perspectiva de simplificação didática ou de conhecimento como regularidade universal do pensamento e da linguagem. Isso pode ser uma evidência de que o texto literário, em certo sentido, corrompe o discurso histórico, o que resultaria, mesmo assim, em um modo de convívio, de participação: a obra literária participa da história ameaçando-a. É possível uma narrativa histórica tão aberta e figurativa quanto a literatura? Impossível responder aqui, mas a suspeita parece já ter sido disparada. A literatura (texto) transforma a história (quando texto), ela muda a noção de tempo dentro do texto apontado para a história.

Os dois planos históricos aqui apontados em *Catatau*, o de seu presente em 1975 e o de seu passado colonial, são construções deslocadas caso se tome por parâmetros o discurso histórico e mesmo literário da década de 1970 no país. Brasis fora do Brasil, mas que o fitam e o chamam pelo nome. O emaranhamento-escrita não assegura um olhar sociológico; ele o afirma possível, recomenda-o, pedindo que a literatura seja confrontada com outros discursos diferentes dela em função e usos.¹⁹ Então, a violência da linguagem, que se volta principalmente contra a possibilidade de que ela dure (a obra de arte no século XX, era da dissolução do objeto-obra,²⁰ já nasce agonizante, e nisso se dá seu vigor), relativiza no texto a coesão dos discursos históricos sobre esses dos brasis e desmonta, em parte, a necessidade da conexão habitual *entre* passado e presente. Brasis insuportáveis, mas belos porque borrados pela literatura cartesiana de Leminski: a ligação natural, necessária entre eles, torna-se absurda, impossível; o Descartes isolado de si, entregue a seu discurso quase suicida, é o gatilho da história que se revela como labirinto de fragmentos, de lapsos entre narrativas desencontradas/atravesadas, história como fragmentos sem vínculos certos.

Tal fragmentação está na ordem do que Blanchot denomina “ausência de tempo”, a qual seria a própria “essência da solidão” (Blanchot, 2012,

¹⁹ Acepção crucial, considerando o grau crítico dos problemas sociais, políticos e econômicos do período da ditadura militar no Brasil.

²⁰ Heidegger (2008) apresenta uma interessante discussão sobre o caráter secundário do objeto formal para sua conceituação de arte; suas considerações são extremamente oportunas para a discussão da arte no século XX.

p. 25) encontrável na (ou com a) obra. Atribuição intencionalmente imprecisa, a ausência de tempo, instaurada, por exemplo, em *Catatau*, não é a eternidade, a perfeição infinita, a a-história. “É ao contrário um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui também está parte nenhuma, que cada coisa se retira em sua imagem”. É um tempo “sem presente, sem presença. Este ‘sem presente’ não remete, entretanto, a um passado” (Blanchot, 2012, p. 26, tradução nossa). Não remete ao passado porque está deslocado dele, solto em relação a ele, e a temporalidade subsiste como potencial móvel de reformulação do tempo-experiência como construção de sentido, e gera um tempo-crise, a crise como imagem da qual não se foge. O deslocamento referido, apreensão do tempo como instabilidade do eu e de sua experiência, poderá tanto ser entendido como uma espécie de denúncia, quanto funcionar como um lamento.

Dessas questões, resulta que aqueles dois brasis se conotam no *Catatau* pelo signo da fala errante, que, afinal, é uma modalidade de indefinição de tempo e de espaço:

Essa fala [literária] é essencialmente errante, estando sempre fora dela mesma. Ela designa o fora infinitamente distenso que substitui a intimidade da fala. Ela se assemelha ao eco, quando o eco não apenas diz a todo volume o que é primeiramente murmurado, mas se confunde com a imensidade sussurrante, é o silêncio tornado espaço repercussivo, o fora de toda palavra. Só que aqui o fora é vazio, e o eco se repete por antecipação, “profético na ausência de tempo” (Blanchot, 2012, p. 56, tradução nossa).

O eco da palavra errante na poesia-catatau de Leminski é profético na ausência de tempo, porque, de início, já prenuncia a autonecessidade daquela palavra. Ausência de tempo que é, na obra, o tempo bergsoniano da consciência-eu aberta aos processos e sistemas do ao redor, e a seu caos, a seus desastres. A presença daqueles ditos brasis como distância, na obra, revela um trajeto do indivíduo-texto que abre seu tempo conquistado, escorregadio, a uma espécie de espaço, com o qual se funde: o espaço da literatura, o qual escapa à experiência individual, mas tende a confrontá-la de modo amplo. Comum e incomum, comunicável, ainda que de viés. Os dois brasis, dois longes, presentificam-se como signo que não diz “há um mundo”, mas pergunta: “há um mundo? Como pode ser possível algo como um mundo?”:

Medito uma medida para as mudanças deste mundo, onças, pares, palmos e quintais, a entrarem por um vidro saindo pelo outro. Bem-te-vi deveras me viste mas não te vejo e te busco rolando lentes sem resultado

por esses ramos. Ou é o vocal da consciência gritando: deserto? Ver tudo é bom? É ver? Ver, é fazer alguma coisa: ver tudo é coisíssima alguma. Por muito ver, cegaram mil, procurando-os na memória, encontro outras vítimas do esquecimento. Me praz lente fiel em olho sem libra, gasto pouco vasto faz grandes coisas. Ainda bem, porque vindo ver algumas, uma de nada me viu, diminuindo-me. Há coisas que não são para ver. A ver, vejamos. Não vou mais perto de medo, olho mais perto que o corpo chega mais forte que eu. Não posso entrar assim. Onde estava com a cabeça, até me vir tudo nela? (Leminski, 2010, p. 23).

A pergunta sobre se há um mundo, sobre se é possível viver nesse mundo, aponta a hostilidade como trajeto do gozo. A vontade de voltar ao conhecido é vislumbre da faca só-lâmina escondida no lugar recém-inventado e de sua imemorial existência. As lentes não funcionariam mais, que agora os olhos mudaram, a percepção dos cinco sentidos se desgovernou, e é aí que a música da voz nasce e se expande. Selvagem, atordoadora da cultura, interligando toda a matéria/energia circundante e sugerindo que nela, inclusive em sua restrita porção humana, não há centros hierarquizadores definitivos.

Em *O espaço literário*, de Maurice Blanchot, a relação da literatura com o humano ocorre na perspectiva em que aquela ocupa o centro da discussão. Isso já sugere que a obra literária pode ser fonte histórica, documento, fonte de conhecimento étnico; em geral, nesses casos, fica obscurecido, sem ser notado, aquilo que faz dela uma ocorrência artística: sua abertura, seu talento para perturbar as significações, especialmente as longamente consolidadas; lida com uma função instrumental qualquer, ela terá se tornado outra coisa, uma potência, um rosto que não está pronto e protesta. Por suas próprias características, a literatura tangencia os vários saberes do texto e, assim, tangencia o cotidiano e essa entidade confusa e inclassificável que, na falta de outro nome, é chamada de história. Ao mesmo tempo, e dentro do paradoxo que se tentou enunciar neste trabalho, ela é a lebre ainda em vigor, trauma do caçador; lebre improvável, de validade indefinida: “o apanágio da experiência literária é ser um deslocamento, um exercício de alienação, uma perturbação de nossos pensamentos, de nossas percepções, de nossas expressões habituais” (Riffaterre, 1989, p. 4).

No livro-poema de Leminski, há, como cartografia possível, uma busca por dois brasis, no entanto distantes: o Brasil colonial e o Brasil contemporâneo. Sua distância mútua é vibração e os une. Em termos de alusão referencial (paisagem, dados mapeáveis), ambos são construções em

devir na realidade-palavra da literatura e sugerem a possibilidade de um Brasil como um conjunto de dizeres (muitos brasis) inalcançados, perseguidos, fugidios. Brasil que se expande na descoesão entre seus fragmentos, caminho, vestígio e manifestação de uma intensidade enérgica, atônita e alegre. Não se tem aí o caso de uma linguagem isolada do tudo, em estado matemático; trata-se, porém, de uma presença antes como ameaça à experiência empírica do que sua confirmação (desafio à crença de que as coisas estejam dentro das palavras, ou seguramente ligadas a elas). Há, sim, uma pergunta sobre certas experiências e sobre ter experiências: no jogo da cultura, do si, do outro, da condição de estrangeiro, na circunstância da assimetria. Ou: experiência da fronteira, de ser parte de uma fronteira, de ser estilizado e remontado nela.

Catatau é a maneira artística pela qual um eu de palavras (tão arredo e pulverizado quanto qualquer eu), num gesto de antemão inútil (mas pleno de crise, de crítica), sequestra um país e lhe toma o lugar. A ausência de um (o eu) presentifica o outro (o lugar desse eu), e a obra dá acesso a pelo menos duas leituras que contêm essa alternância. Ler *Catatau* como um problema para a historiografia é visualizar uma crise do estar-no-mundo cuja discussão, aqui, manteve-se sob a delimitação metodológica da linguagem. Ver em *Catatau* um obstáculo para a historiografia não é necessariamente demolir a história, mas insinuar que ela é um constante devir, inclusive em sua delimitação conceitual. A história é antiteleológica, anti-histórica, complicada, labiríntica, descentrada, literalmente insignificante: não quer dizer nada, não pensa e, no entanto, emaranha-nos por dentro e por fora. A linguagem diz o humano parecendo não fazê-lo ou ela desdiz o humano parecendo dizê-lo? *Catatau*, obra de arte, enuncia a pergunta; não foi possível enxergar a resposta e, se para alguém o livro de Leminski é só um brinquedo desbotado, isso confirma a sobrevivência de sua questão básica. É possível, a propósito, afirmar que, se a nacionalidade e o momento histórico são critérios em vigor para explicar a literatura, o local como deslocamento e a perturbação do temporal como signo também são.

A palavra poética (inclusive na prosa) se destaca do que genericamente pode aqui ser denominado como o real (e seus sinônimos: cotidiano, história, discursividade anestésica),²¹ mesmo que

²¹ Como lembrado em uma gentil leitura concedida a este ensaio por colegas pesquisadores, palavras como real e realidade são vastas e heterogêneas: apontam para muitas e diversas concepções de mundo, de ciência, de conhecimento e de práticas cotidianas. Daí, uma especificação

o chame (porque o chama): ela o interroga, ela o defronta, ela o vê e, nesse movimento, mimetiza-se nele. Ela faz o mesmo, aliás, em relação ao leitor. Nesse caminho, a crítica literária não é poesia, mas ao buscá-la, tangencia-a e reflete-a; a crítica é a imagem da imagem literária, porque, investigando-a, ela mais ou menos se adorna com as plumas desta. A crítica busca ser a poesia, mas não consegue e, se conseguisse, não seria mais crítica – não, pelo menos, o que se sabe dela. Essa limitação é, ainda, um gesto que diz sua própria saúde, sua própria sede.

Referências

- BLANCHOT, Maurice (2012). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo (2008). *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CARVALHO, Tida (2000). *O Catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul.
- DESCARTES, R. (1979). *Discours de la méthode*. Avec introduction et notes par Étienne Gilson. Paris: J. Vrin.
- DESCARTES, R. (1983). *Discurso do método et al.* Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural. (Os pensadores).
- DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.) (2004). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- FRANCO, Renato (1998). *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Unesp.
- HEIDEGGER, Martin (2008). *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

sobre o caminho seguido aqui por esses termos é mais que oportuna; o foco deste texto, como se viu, não está na discussão das abordagens sobre o real, mas na tentativa de assinalar a literatura, certa literatura amiga da experimentação, próxima do *Catatau*, como algo que confunde e perturba a aparente clareza do real-fato ou do real-discurso na maneira como são abordados pelo senso-comum. Obras filosóficas como as de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Jacques Derrida (1930-2004), Gilles Deleuze (1925-1995) e Maurice Blanchot (1907-2003), na preocupação com a linguagem que as une, também alimentam essa discussão.

LEMINSKI, Paulo (2010). *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras.

LOPES, Silvina Rodrigues (2012). *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira.

MOISÉS, Massaud (2005). *A literatura brasileira através dos textos*. 25. ed. São Paulo: Cultrix.

MORIN, Edgar (2002). *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez.

SALVINO, Romulo Valle (2000). *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ.

PAZ, Octavio (2005). *El arco y la lira: el poema. La revelación poética. Poesía y historia*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica.

RIFFATERRE, Michel (1989). *A produção do texto*. Trad.: Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes.

SARDUY, Severo (1989). *O barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega.

VAZ, Toninho (2009). *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record.

Recebido em junho de 2015.

Aprovado em outubro de 2015.

resumo/abstract/resumen

***Catatau*, imagem e trânsito**

Cid Ottoni Bylaardt e Saulo de Araújo Lemos

Em *Catatau*, Paulo Leminski desenha uma hipotética estadia de René Descartes no Brasil durante o domínio de Maurício de Nassau. Publicado em 1975, o romance apresenta um fluxo textual contínuo, imprevisível e heterogêneo. Descartes, nessa obra, percorre a linguagem rumo ao mundo e rumo a si mesma: poesia. Este trabalho conversa sobre dois destinos possíveis e inalcançados da viagem de Leminski: o Brasil-colônia da era dos descobrimentos, o Brasil contemporâneo ao autor. Tratando de trajetos que só se afirmam como possibilidade, este percurso crítico traz os conceitos de imagem, solidão da obra e fala errante, propostos por Maurice Blanchot em *O espaço literário*, e defende que os brasis produzidos a partir da tessitura literária do *Catatau* sejam imagens distanciadas umas das outras, bem como dos tempos e espaços que, segundo o senso comum, as teriam gerado; são uma espécie

geminada de signos opacos que se dirigem àqueles dois brasis e deles também se afastam, transformando-os em algo não Brasil: linguagem, inquietação.

Palavras-chave: imagem, fala errante, Paulo Leminski.

Catatau, image and transit

Cid Ottoni Bylaardt e Saulo de Araújo Lemos

In Paulo Leminski's *Catatau* ["Chitchat"], the author depicts a hypothetical visit of René Descartes to Brazil, during the Dutch government of Maurício de Nassau. Published in 1975, this novel presents a continuous, unpredictable, heterogeneous textual flow. Its main character, Descartes, threads language towards the world and towards language itself: poetry. This paper discusses two possible, unreachable destinations for Leminski's Cartesian trip: colonial Brazil, from the XVth to the XVIth centuries, and Brazil during Leminski's life. Speaking about trajectories that are only consolidated as possibilities, this critical discussion takes Maurice Blanchot's concepts of image, the work's solitude and wandering parole, developed in *L'espace littéraire*, and describes the Brazils in *Catatau* as images distanced from one another, and from the spaces and the times they allegedly came from; images that function as a type of non-transparent, opaque double signs, which point to those two Brazils while turning away from them, transforming them into a non-Brazil: language, restlessness.

Keywords: image, wandering parole, Paulo Leminski.

Catatau, image y tránsito

Cid Ottoni Bylaardt e Saulo de Araújo Lemos

En *Catatau*, de Paulo Leminski, su autor plantea una hipotética estadía de René Descartes en Brasil durante el dominio de Maurício de Nassau. Publicada en 1975, la novela presenta un flujo textual continuo, imprevisible y heterogéneo. Descartes, en la obra, recorre el lenguaje hacia el mundo y hacia sí mismo: poesía. Este trabajo aborda dos destinos posibles e inalcanzados del viaje de Leminski: el Brasil-colonia de la era de los descubrimientos, y el Brasil contemporáneo al autor. Tratando de trayectos que solo se afirman como posibilidad, ésta ruta crítica trae los conceptos de imagen, soledad de la obra y habla errante, propuestos por Maurice Blanchot en *El espacio literario*, y sustenta que los dos brasis producidos a partir de la tesitura literaria de *Catatau* son imágenes distanciadas una de la otra, así como de los tiempos y espacios que, según el sentido común, las habrían generado; son una especie separada de signos opacos que se dirigen y se alejan al mismo tiempo de aquellos dos Brasis, transformándolos en algo no-Brasil: lenguaje, inquietud.

Palabras clave: imagen, habla errante, Paulo Leminski.