

INVERSÃO E DEVANEIO: DIÁLOGOS LEMINSKIANOS¹

Laura Alves de Sousa²
Renata Pimentel Teixeira³

RESUMO: A partir do “Romance-ideia” *Catatau* de Paulo Leminski, este ensaio aponta elementos fundamentais para a análise da presença da obra deste autor no contexto de contracultura e experimentalismo do mundo artístico brasileiro na década de 1970. Os diálogos com referências vanguardistas e concretistas são as peças para entender os deslocamentos da relação significante – significado, os atravessamentos espaço-temporais e os desafios impostos à experiência do leitor/crítico. Tendo como pano de fundo o Regime Militar autoritário (1964 – 1985) que comandou o país, a poética de Leminski destrói o senso comum que normatiza tanto a memória histórica brasileira, quanto as formas de produção e de fruição no mercado literário. Para tanto, as categorias analíticas desenvolvidas por Haroldo de Campos diante da modernidade poética de Oswald de Andrade nos servem de bússola por um percurso labiríntico que vai da Poesia Pau Brasil até uma concepção literária marginal.

PALAVRAS-CHAVE: Leminski; *Catatau*; Concretismo; Contracultura.

ABSTRACT: From Paulo Leminski's "Novel-Idea" *Catatau*, this essay points out fundamental elements for the analysis of the presence of this author's work in the context of counterculture and experimentalism of the Brazilian artistic world in the 1970s. The dialogues with avant-garde and concretist references are fundamental ideas to understand the displacements of the significant-meaning relationship, the space-time crossings, and the challenges imposed on the reader / critic's experience. Against the background of the authoritarian Military Regime (1964 - 1985) that ruled the country, Leminski's poetics destroys the common sense that rules both the Brazilian historical memory and the forms of production and enjoyment in the literary market. In this work, the analytic categories developed by Haroldo de Campos in the face of the poetic modernity of Oswald de Andrade serve as a compass for a labyrinthine route that goes from Poesia Pau Brasil to a marginal literary conception.

KEYWORDS: Leminski; *Catatau*; Concretism; Counterculture.

1. Introdução

Catatau, de Paulo Leminski, publicado em 1975, está entre as obras mais desafiadoras para o público e para a crítica na literatura brasileira do século XX. Prosa desprovida de enredo ou linearidade, podemos dizer que se trata de uma correnteza

¹ Texto desenvolvido, inicialmente, para conclusão da disciplina Sociologia da Literatura, ministrada pela Profª. Drª. Eliane Veras no PPGS/UFPE.

² Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, atuando em áreas de interesse como Sociologia da Arte, História da Arte, estética e política.

³ Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco/ Campus Recife, atuando nas áreas de literatura, com ênfase em áreas como estudos culturais e dramaturgia.

caudalosa da poética leminskiana em mais de duzentas páginas e que foi definida como “Romance-ideia” pelo próprio autor. Poeta, crítico, tradutor, autor de biografias, professor e intelectual, Leminski esteve inserido nas investigações e discussões vanguardistas dos anos 1960 e 1970. Vanguardistas no sentido de dessacralizadoras dos modelos artísticos e literários que dominavam circuitos acadêmicos e mercadológicos no Brasil em plena Ditadura Militar (1964-1985). Vanguardistas, ainda, no sentido de proporem projetos estéticos que destroem/constroem (como uma única ação) pensamentos sociais e políticos por meio de imagens, corporalidades, movimentos, musicalidades, ironias e, sobretudo, inversões.

Este procedimento dá forma a uma prosa que se articula, ao mesmo tempo, como potência que destrói e instaura nova construção: quando a arte toma consciência de si em um procedimento no qual o significante destrói lentamente o significado a partir do momento em que o próprio significante se toma como significado. Se buscamos desdobrar essa noção, podemos assim reelaborar o pensamento: em *Catatau* (já proposto como um romance-ideia concebido por um poeta filiado ao vanguardismo e – ao mesmo tempo – relacionado estreitamente à tradição; introdutor do *haikai* japonês no Brasil), Leminski realiza uma construção de linguagem que promove sua própria e contínua destruição para obter uma outra construção, maior.

A partir deste procedimento de destruição/criação, Leminski faz algo que o ensaísta e professor Davi Arrigucci Jr (1995) percebe como sendo o modo central, também, de criação da obra de outro escritor crítico e profundamente inventivo, Julio Cortázar. Em seu livro *O Escorpião encalacrado*, cujo foco é estudar o procedimento de criação/destruição da prosa cortazariana (e que aqui associamos e estendemos a *Catatau*), nos diz Arrigucci:

... quando praticado com essa radicalidade e empenho, acabe por conduzir a literatura a se tomar ela própria como tema e a se expor à consciência reflexiva do artista, todo o tempo tomado pelo demônio da lucidez autocrítica. Esse lado da modernidade (...) intensifica-se com a passionalidade da perseguição artística, somando-se na verdade algo da dissolvência musical (**como o músico de jazz que improvisa sempre sobre a partitura original**) à do poeta, mesclando os gêneros (**ou inventando seu gênero romance-ideia**) e pondo em risco, perigosamente, a integridade da forma. (ARRIGUCCI, 1995, p. 15 – parênteses são inserções nossas).

Leminski, então, cria em *Catatau* esta semelhante experiência em que o elevado grau de reflexão crítica e de deslocamento do signo, da sintaxe e a elaboração rigorosa de um itinerário labiríntico culminam em uma busca incessante, ainda nas palavras de Arrigucci: “uma linguagem à caça de outra linguagem que já se busca e enrodilha num complexo trançado” (1995, p. 19).

A partir do mencionado contexto cultural e dos referenciais de uma modernidade literária, o objetivo deste ensaio é levantar alguns aspectos do diálogo que esta obra específica de Leminski estabelece com o processo maior da vanguarda brasileira. Processo de onde emergem fatores históricos e olhares sociológicos que integram criação e posicionamento político diante das lógicas sociais do Mundo Artístico-literário. O conceito de Mundo Artístico, via Howard S. Becker (2010), é citado por comportar a análise da circulação de uma obra e do reconhecimento que ela pode vir a ter ou não. Tal conceito nos serve de base para entendermos *Catatau* como obra pertencente a um grupo de produções nacionais que remexeram interpretações sobre o Brasil e que exigiram novas posturas de divulgação e de consumo, sendo o termo que compõe o terreno para os referidos diálogos vanguardistas.

Para tal empreendimento, o traçado da radicalidade poética de Oswald de Andrade, desenvolvido por Haroldo de Campos (2003), nos servirá de instrumental para percebermos as provocações geradas por Leminski entre os circuitos da criação e da recepção literária. Ainda na construção crítica de Campos, na sua resenha *Uma Lemiskíada Barrocodélica* (2013), o autor nos auxilia a pensar os inúmeros deslocamentos da forma e da narrativa que saltam do fluxo de *Catatau* e que entrelaçam “um cometimento neobarroco” (2013, p. 236) com as posturas da contracultura que marcaram a década de 1970.

Como já mencionado, o desenvolvimento político-estético em questão tem suas especificidades delineadas em um contexto de intensa censura e controle social. Na literatura e nas tantas outras artes, muitos dos questionamentos giravam em torno da possibilidade de vislumbrar saídas, caminhos para a consciência e para a ação. Naquele momento histórico, quais as lentes necessárias para enxergar tantas soluções?

Catatau, especificamente, é uma obra que revira a compreensão histórica do projeto político-econômico holandês no Nordeste brasileiro do século XVII e se torna um manancial de críticas irônicas ao Brasil colonizado e ao Brasil do século XX. Nela, Leminski perpetra uma contundente hipótese ficcional (CAMPOS, 2013): a vinda do filósofo francês René Descartes para a ocupação do território brasileiro conquistado pela Companhia das Índias Ocidentais e administrado por Maurício de Nassau. Com o nome adaptado para o latim, Descartes se torna Renatus Cartesius. Imerso em profundo torpor e angústia, o físico e filósofo já não busca ordenar sua razão lógica diante do que desconhece completamente. Senta e espera por respostas. Essa circunstância ficcional única, que compõe toda a narrativa em primeira pessoa, será descrita ao longo deste trabalho e, ao mesmo tempo, é a abertura para a principal questão (problema) que conduz o olhar sobre a obra: Para Leminski, pensar (ou fabular) o fracasso da lógica cartesiana nos trópicos é o mesmo que fazer referência ao fracasso do desenvolvimento político e social que levou à tomada do poder pelos militares?

Sobretudo, será que estamos tratando de um fracasso intelectual de definição do país? Neste ensaio, tais perguntas conduzem a um breve cenário no qual interagem modernistas, concretistas e a formação da poesia marginal na segunda metade do século XX no Brasil. Por isso, seu objetivo é o de pensar as bases dessa problematização e propor um percurso no labirinto de linguagem urdido por Leminski, e não de esgotá-la. O seu roteiro segue a apresentação da obra-objeto de estudo, do seu autor e das referências conceituais e críticas que movimentam interpretações desde os anos 1970. Apontar a atualidade e os desafios que *Catatau* ainda suscita é a principal finalidade.

2. Fluxo e inversão: o labirinto e o monstro de Cartesius

Iniciaremos nosso percurso pela própria polissemia do termo *catatau*. Como indica Haroldo de Campos (2013), *catatau* pode ser definido como “discurso enfadonho e prolongado” (2013, p. 236), calhamaço, ou pode ter, também, o sentido de pancada, golpe. Por este segundo viés, os portugueses adaptaram bem a *Catana* (espada curva) que importaram do japonês *Kataná*. O *Catatau* de Leminski faz da verborragia (uma sangria desatada do verbo) o espaço para a multiplicidade de sentidos ou, até mesmo, para a ausência de sentidos. Engendrado pelo autor (em sua arquitetura do significante), *Catatau* só ganha significado diante da vontade e do esforço do leitor. Essa dinâmica pode parecer uma obviedade na prática literária comum, mas, no caso da obra em questão, o leitor que tenta acessar essa prosa se perde em sua busca (o que nos parece intento consciente de

Leminski, em sua estratégia de questionamento permanente, por isso a estrutura de destruição/criação, a que já aludimos).

De forma muito parecida, o narrador – Renatus Cartesius – apresenta-se na abertura do texto: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (LEMINSKI, 2013, p. 15). Labirinto físico e metafórico, referência direta ao choque diante da densidade e riqueza da mata atlântica e dos costumes das populações nativas. Em um território que já se encontrava em processo de colonização, até mesmo as práticas da cultura europeia se rerepresentavam subvertidas por outros ritmos, outras formas de viver e de ser.

Sentado, provavelmente, na mata do zoológico organizado por Maurício de Nassau, ainda nos limites da cidade de Olinda, antes da urbanização do Recife, o mestre da óptica clássica tenta manter a sua mecânica do olhar: “[d]o parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUENS, OS ENÍGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (2013, p. 15). Irônica visualidade em palavras, cujas letras crescem diante do instrumento óptico, indica os temas que provocam Cartesius e o leitor. Temos, logo no início, a síntese de temporalidades que transpõe percepções ficcionais localizadas no século XVII para a realidade do século XX. Afinal, para quais ENIGMAS e para qual BRASÍLIA o autor quer que o leitor aponte sua própria luneta?

Cartesius, como dito anteriormente, espera. Sua crença está na chegada de Artyschewsky, personagem inspirado na figura de um general polonês que esteve a serviço de Nassau, que lhe parece trazer as explicações de que necessita. Dele, o narrador Cartesius só recebe novos mistérios. O delírio em si é protagonizado por Occam, entidade mistura de Ogum, Oxum, Egum, Ogum, “uma espécie de monstro semiótico” (CAMPOS, 2013, p. 236). Tal Ser não irá se submeter a qualquer disciplina e método racional, sobretudo, da gramática. Aqui entra mais uma peça do jogo erudito de Leminski, homônimo ao monstro foi o monge e filósofo Guilherme de Occam (1280-1349) que se voltou contra tudo o que não pudesse ser avaliado em experiências que resultassem em hipóteses científicas. Nos trópicos, Occam é a inversão completa e desestruturadora.

Como descreve o escritor Leo Gilson Ribeiro, em texto publicado originalmente em 1976, “Catatau não fornece pistas nem mapas, entrega o leitor à selva das palavras, dos conceitos, da mistura admirável de idiomas, das ironias sutis como um cristal límpido” (RIBEIRO, 2013, p. 224). Tendo frequentado o grupo Noigrandes dos concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, Leminski estava, na metade dos anos 1970, reencontrando e dialogando com este processo de criação de modo a problematizar suas fórmulas e conceitos. Antônio Risério, em texto original de 1976, especifica tal circunstância:

diante de textos como o Catatau, as Galáxias (Haroldo de Campos), ou Phaneron (Décio Pignatari), é bom lembrar que, em seus primórdios, o concretismo evitou o texto longo como o diabo da cruz. O ‘retorno’ a que estamos assistindo deve estar causando câimbra cerebral em vanguardistas fanáticos que cristalizaram recursos táticos em anunciados dogmáticos (RISÉRIO, 2013, p. 226).

A fuga ao texto longo no início da proposta concretista, como mencionado, é referência direta ao modo como seus integrantes analisaram a poesia modernista da primeira geração da Semana de Arte Moderna, destacando-se a poética de Oswald de Andrade. Para Haroldo de Campos, por exemplo, Oswald de Andrade, a partir do Manifesto Pau Brasil, iniciou a quebra mais contundente com o modelo parnasiano. O

cotidiano urbano que se transformava na passagem do poder econômico da oligarquia cafeeira para a elite industrial, em São Paulo, passou a ser dominado por novas tecnologias e comportamentos culturais. A metrópole e suas novas formas de consumo impulsionavam, para Oswald de Andrade, uma nova estruturação poética em sintonia a linguagens jornalística, fotográfica e cinematográfica. A poesia, voltada para os homens de um novo tempo, se tornava síntese de micro situações, pequenas histórias fragmentadas (CAMPOS, 2003).

Porém, antes que a poesia Pau Brasil adentre esse campo de reflexão sobre a poesia de vanguarda dos anos 1970, voltemos ao *Catatau* leminskiano em suas particularidades e em seu mundo literário. Enquanto ministrava aulas sobre História do Brasil e do domínio holandês no Nordeste e Norte do país, Leminski teve o *insight* da “hipótese ficcional” que o levou à pesquisa e à escrita - que duraram oito anos até a publicação. Em 1975, *Catatau* surgiu fadado a ser incompreendido. “Romance-ideia”, no qual não há nada para ser contado, que configura uma longa sequência de metáforas, neologismos, distorções de ditados populares, misturas do Português gramatical com a fala popular, com o Latim, com o Holandês arcaico. Anos mais tarde, na segunda edição de 1989, o próprio Leminski o definiu como o “fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico” (LEMINSKI, 2013^a, p. 211). O que está em xeque são as distintas formas de “colonização” que permeiam distantes temporalidades. Segundo Leo Gilson Ribeiro, Leminski aponta “duas imbecilidades”:

De um lado a do público burguês-conformista, que só quer literatura do tipo bem comportada, bem pré-digerida; de outro, a dos críticos marxistas, que ele chama de “esquerdo-frênicos”, afirmando que “no sentido original do termo, a vanguarda, antes de ser estética, já é política” (RIBEIRO, 2013, p. 224/225).

Sendo ou não necessário definir o público e o mundo da crítica literária, torna-se evidente que a obra pertence ao circuito que propõe o desconforto e a descoberta de uma nova relação com poéticas e pensamentos. A “descolonização” diante da hegemonia mercadológica e acadêmica como discursos sobre o que é literatura e o que é o Brasil. Para Antônio Risério, Leminski, em contato com os Concretos, retoma questões fundamentais das vanguardas literárias nacional e internacional:

O *Catatau* não é romance nem ensaio. Texto conceitual e político, além ou aquém dos gêneros. Rede de signos: “O verbo acende um fogo, o sujeito vem se aquecer...”. Rarefação do enredo. A fabulação é reduzida ao extremo “faço tabula da fábula rasa”. E se há alguma causalidade ela é de ordem puramente signíca e conceitual. (RISÉRIO, 2013, p. 230).

Haroldo de Campos, sem desconsiderar os aspectos elencados por Risério, argumenta sobre a composição da prosa em *Catatau*:

Quaisquer que sejam as extravagâncias, anomalias, ou disrupções do projeto leminskiano, trata-se, fundamentalmente de um projeto de prosa. Um projeto ambicioso, levado minuciosamente à consecução, no qual a poesia (para falar como Walter Benjamin) é apenas o método (não-cartesiano) da prosa. Uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado, mas que regurgita de vontade fabuladora, de apetência épica, de estratégias retóricas de dilatação narrativa. (CAMPOS, 2013, p. 238).

Campos ecoa o que dissemos lá no início sobre esta escritura que se destrói/constrói em função de instaurar o significante (engolindo o significado, o destruindo/ fagocitando/ antropofagizando) para fazer de si mesmo um outro modo de significado.

Em seguida, o crítico literário coloca Leminski em parceria, digamos assim, com João Ubaldo Ribeiro no mundo literário que põe de ponta-cabeça interpretações históricas, sociais e culturais ainda no enquadramento da Ditadura Militar.

Escrevendo sobre o Catatau, me veio à mente um paralelo que poderá ser surpreendente para alguns, mas que, para mim, se impõe. Trata-se de *Viva o Povo Brasileiro* (1984), de João Ubaldo. (...). Tudo as separa e tudo as aproxima. (...). O significado, a mensagem prometida e sonogada pelo enigmático exegeta Artyschewsky, é a vocação latente de Paulo Leminski, ostensivo romancista do significante, da materialidade do signo. O significante, a elaboração verbal, o gozo da palavra, o “prazer do texto”, eis, talvez a mais profunda pulsão escritural de João Ubaldo, fabulista do significado, atento, por um lado, à intriga, à função narratológica (...); por outro, propenso a interrogar o “quem” da linguagem como o Rosa da prosa ensinou. (CAMPOS, 2013, p. 238).

A obra de João Ubaldo Ribeiro está entre aquelas que reorganizam de forma imaginativa fatos e práticas histórico-culturais e, no caso específico, reorganiza mentalidades e afetividades populares. Engloba tensões políticas, assimetrias de representações sociais, imagens culturalmente construídas e mitos populares (CORRÊA, 2007). Em seu epílogo já se encontra o anúncio do olhar literário e liberto, contrário aos determinismos do “nacional” - “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias” (RIBEIRO, 2014). A História, mais do que repetida e aceita, precisa ser reestruturada por meio de sentimentos e vivências sociais do presente. Nesse sentido, João Ubaldo também opera a compressão de temporalidades presente na prosa de Leminski. Em outro aspecto, as perspectivas dos personagens parecem ser mais relevantes do que o entendimento do leitor sobre “de onde vieram” ou “como”. Quando principia a história exposta? Não interessa. Rénatus Cartesius está perdido em sua paisagem tropical. O José Francisco Brandão Galvão, de João Ubaldo, encontra-se desavisado do bombardeio que está prestes a sofrer. Narrativa iniciada em tom de continuidade por meio de um incomum “*Contudo*” que já aponta as frustrações ligadas a uma morte prematura.

Os dois autores seguem no diálogo literário entre si e com o mundo literário brasileiro do século XX, como conclui Haroldo de Campos:

Não por acaso, nos dois livros, a antropofagia é tematizada como processo simbólico. Na irreverente devoração canibal, a História Brasília (num caso), senão o próprio “logos” do Ocidente para aqui transplantado (no outro), são objeto de trituração. Digesto indigesto. Por um lado, o “caboco” Capiroba, guloso da carne macia e branquinha dos holandeses, criação rabelaisiana do bardo Ubaldo. Por outro, o monstro Occam, ogre filológico, mastigador de textos, papaletas e papa-línguas, fantasmagoria sínica do rapsodo Leminski. Por cima das muitas diferenças de concepção e de fatura, esse vínculo vogaríamos é mais um elo emblemático que os liga. (CAMPOS, 2013, p. 239).

Faz-se necessário dizer que a Antropofagia oswaldiana, nesse quadro histórico, é uma referência conceitual que passou por uma nova aglutinação artística em um cenário marcado pela contracultura, pela Tropicália, pela poesia marginal e pela cultura pop.

Seguiremos, no entanto, contemplando os acenos trocados com as bases da literatura moderna.

3. Estética do devaneio

Antes mesmo de lidarmos com elementos literários, podemos abordar aspectos que circundam a ideia de uma linguagem artística moderna. Expressividades que colocaram em questão, principalmente, o valor da obra de arte única e passaram a deslocar práticas e signos do cotidiano para os objetos artísticos. O Ocidente, industrializado e consumidor, agregou novas tecnologias à arte. A principal consequência foi a massificação do acesso às experiências artísticas que se adaptaram ao processo de reprodução técnica (BENJAMIN, 2011). Assim, chegamos a um componente importante: a ideia de experiência. O terreno comum das subjetividades na vivência artística passa a ser o cotidiano, como já especificado.

Segundo analisa Henri Lefebvre (1991), a sociedade urbana moderna proporcionou a matéria-prima para que surgisse uma narrativa do cotidiano. O discurso proposto sobre essa narrativa considera o aspecto de mútua construção entre cotidiano e arte. Para além do objeto e de sua “aura” dependente de sua presença (BENJAMIN, 2011), o que passa a ser relevante é o peso de uma vivência efêmera na qual alguns fragmentos são acessíveis e outros não (MURICY, 2009). Dessa forma, aquilo que a narrativa suscita encontra, momentaneamente, o limite espaço-temporal do experimento de cada indivíduo ou de cada coletividade. Contudo, temporalidades também são condensadas em acontecimentos artísticos/narrativos de onde emergem múltiplas referências. Por esse viés, Lefebvre (1991) localiza a prosa de James Joyce como um marco do pensamento literário moderno que coloca a Metrópole como a espacialidade primordial do cotidiano. Dublin, metrópole onde se passa a narrativa de Ulysses, é a cidade que contém todas as cidades.

Em sua análise da poética Pau Brasil de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos (2003) interpreta a radicalidade vanguardista do poeta por meio do cotidiano moderno que se insere em sua criação. Seu conceito de Radicalidade puxa uma base marxista de valorização das questões sociais no pensamento ocidental - “a raiz do homem é o próprio homem” (MARX apud CAMPOS, 2003, p. 19). A Metrópole em questão é a São Paulo do início do século XX em plena efervescência econômica e passagem do poder da oligarquia latifundiária para a elite industrial. A Radicalidade reside na formação de uma consciência do mundo da vida que se constitui ao redor. “A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem” (CAMPOS, 2003, p. 20). Mais do que um conteúdo específico a ser transmitido ou informado, a poética radical tratada impulsiona a vivência dos jogos, facetas e sinuosidades da própria linguagem (e aqui se plasma novamente a ideia de barroquicidade em uma linhagem de escritura que une Oswald a Leminski, entre outros).

Campos continua: “Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro do seu tempo” (2003, p. 20). Este olhar sobre o mundo literário, como mundo social que atravessa e é atravessado pelos outros campos da política, da economia e da cultura, propõe o entendimento de que o Modernismo não foi uma voz uníssona contra práticas anteriores. O argumento está justamente pautado na diferenciação das posturas entre Mário de Andrade e Oswald, sobretudo, diante da tradição parnasiana. Nesse ponto

reside a importância do que Campos chama de uma Estética Redutora e Antiilusionista na criação de Oswald.

A Estética Redutora está ligada às sínteses poéticas que marcam a escrita reduzida ao essencial, observadora do tempo urbano e da sua objetividade, que trabalha situações cotidianas com sonoridades e visualidades imaginativas:

Bonde

O transatlântico mesclado

Olendena e esguicha luz

Postretutas e famias sacolejam (Oswald de Andrade, In: CAMPOS, 2003).

Uma produção que evidencia uma postura conceitual de aversão às concepções estagnadas de poesia, de dessacralização das temáticas que ainda se encontravam hegemônicas e de defesa de uma montagem poética que se relaciona com processos de outras linguagens como a fotografia e o cinema: “Pois os poemas-comprimidos de Oswald, na década de 20, dão um exemplo extremamente vivo e eficaz dessa poesia elíptica de visada crítica, cuja sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas” (CAMPOS, 2003, p. 35). Esta idealização do fragmento veloz passa a traduzir a visualidade e a sensibilidade moderna e se torna o real da linguagem.

O efeito antiilusionismo, de apelo ao nível de compreensão crítica do leitor, que está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldina – a técnica da montagem -, este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema. Mas, justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a amorosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho exclamativo no irracional, do conjuro oracular do ‘mistério’ (este sim subjetivo, catártico), mas uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem. (CAMPOS, 2003, p. 34).

O projeto inventivo de Oswald, por mais que seja considerado o que mais abalou o status da literatura e da poesia ainda na década de 1920, precisou ser recuperado historicamente e a isso se dedicaram, ainda no final da década de 1950, os poetas que conceberam a chamada poesia concreta. Como dito anteriormente, Paulo Leminski esteve ligado ao citado movimento. Mas, como podemos supor, sua objetividade poética emergiu de outra conjuntura política, econômica e cultural. O cotidiano era outro e as influências midiáticas também, mas o diálogo com alguns princípios vanguardistas se manteve. Nas palavras de Antônio Risério, “Leminski, como Oswald, reconheceu a riqueza dos bailes e das frases feitas, explorando e manipulando frases prontas do repertório coloquial, torcendo expressões codificadas, etiquetas linguísticas etc.” (2013, p. 230).

Por um lindésimo de segundo tudo
em mim

anda a mil

tudo assim
tudo por um fio
tudo feito
tudo estivesse no cio
tudo pisando macio
tudo psiu
tudo em minha volta
anda às tontas
como se as coisas
fossem todas
afinal de contas (LEMINSKI, 1987, p. 14)

Voltando ao *Catatau*, a poesia de Leminski ganhou ritmo e forma de prosa no mesmo princípio em que a montagem (à la Oswald) resultou em devaneios do olhar/pensar/desentender a realidade. Renatus Cartesius, como sempre, narra seu lugar e sua espera:

Tucanos atrás dos canos, máscara sefardim, arcanos no tutano. Jiboia, no local do crime, desamarraram espirais englobando cabras, ovelhas, bois. Chifres da boca pra fora – esfinges bucefálicas entre aspás – decompõem pelos mangues o conteúdo: cospem cornos o dobro. Exorbitantes, duram contos de séculos, estabelece Marcgraff, na qualidade de profeta. Vegetam eternidades. Crias? Mudas? Cruzam e descruzam entre si? Não, esse pensamento, não, - é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça. Penso mas não compensa: a sibila me belisca, a pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra. Dédalos de espelho de Elísio, torre de babéu, hortus urbis diaboli, furores de Thule, delícias de Menrod, curral do pasmo, cada bicho silencia e seleciona andamentos e paramentos. Bichos bichando, comigo que se passa? Abrir meu coração a Artyczewski. Virá Artyczewski. Nossas manhãs de fala me faltam. (LEMINSKI, 2013, p. 16).

Após a primeira edição, Leminski trouxe o artifício de uma crítica singular sobre o próprio livro. Na verdade, uma irônica proposta de elucidação. “Quinze pontos nos iis” enumera pedaços de sua intencionalidade:

3.No *Catatau*, a expectativa é sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que deve esperar: rompe-se a lógica e a passagem de frase para frase são regidas por leis outras que não as normas da sintaxe “normal”. Existe literalmente um abismo de frase para frase, abismo esse que o leitor deve transpor como puder (como na TV, entre ponto e ponto). (LEMINSKI, 2013b, p. 215).

Artifício de narrador que se alinha ao leitor no mesmo sentimento de frustração, fazendo parte da recepção o processo de assimilar e de vivenciar a montagem poética. Artifício de recriar poeticamente a impotência de compreensão total da formação do país. A intelectualidade do eixo Rio-São Paulo assume o lugar e o binóculo de Cartesius quando mira os outros Brasis? Na obra de Leminski e em nossa postura de recepção, cabem apenas as perguntas. Objetivamente (no sentido da poesia Pau Brasil) o inusitado é o que se materializa e se torna discurso sobre o real. “Para o europeu, o Brasil soava absurdo, absurdo que era preciso exorcizar a golpes de lógica, tecnologia, mitologia, repressões” (LEMINSKI, 2013b, p. 216). Na metade da década de 1970, acreditava-se (como ainda hoje se acredita) no desenvolvimentismo, em infraestruturas caríssimas, no controle da população e na prisão e morte de opositores políticos.

Ao Catatau, dois movimentos o animam: um, documental, centrífogo, extroverso, se dirige para uma realidade extratextual precisa (referente), com toda a parafernália de marcação duma ambiência física, geográfica, histórica e portanto épica; o outro movimento, estético por contraste (sístole cardíaca do Catatau), chega às raias subterrâneas e canais atávicos da linguagem e do pensamento. O significado (semântica) do Catatau é a temperatura resultante da abrasão entre esses 2 impulsos: a eterna inadequação dos instrumentais consagrados, face à irrupção de realidades inéditas. (LEMINSKI, 2013b, p. 216).

A experiência do circuito de criação que se deixa adentrar pelo circuito do leitor: eis dois movimentos que se complementam e que acontecem na experiência estética. O Romance-ideia se presentifica em qualquer página, qualquer trecho carrega o todo de sua realização. Estética Redutora que se desdobra em mais de 200 páginas. Dessacralização da concepção de uma obra literária que, tradicionalmente, precisa ser absorvida em toda a sua extensão. Inventividade inegociável de sua estrutura labiríntica de autofagocitose, auto antropofagia, destruição/construção. Conhecimento histórico que, no engenho da linguagem, torna-se fala contemporânea. Dentro dessa enxurrada de *Catatau* rolam, também, objetivações da cultura pop, como sentença Haroldo de Campos (2013): um destampar “Barrocodélico” em “proliferação das formas, em enormidades de palavras” (2013, p. 236) que se mistura aos referenciais da Tropicália, do experimentalismo, do uso de alucinógenos. Psicodelia encarnada em Occam.

Duvido se existo, quem sou eu se esse tamanduá existe? Da verdade não sei tamanduá, verdade trás, quero dizer: não se pensa, olhar lentes supra o sumo do pensar! Dá pra ouvir o cúmulo das excelências falarem num búzio contigo, baixinho, que as escalas vão queimar sua última oitava, de tal forma que ao dizer teu nome, silêncio o faz. (...). Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam águas do dilúvio. Penso o meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aqui monstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde aconstece isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Reacomponho-me, aqui – o monstro. Occam está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom. Isto revela boa apresentação. Assim foi feito isso. Algo fez isso assim, isso ficou assim. Então era isso. Isso ficou assim e assaz assado, o erro que já está içado. Ficou algo, deu-se. Isso contra isto. Isto mata isso. Isto. Histórias. Alguém cometeu algo? Ninguém fez nada. Que faz isso aqui? Isso serve para ser observado. Só para ser visto, só se passa isso. Aqui dá muito disso. Aqui é

a zona disso. Agora se alguém desconfiar, ninguém duvide. Isso muda muito. Isso é assim mesmo. (LEMINSKI, 2013, p. 20).

Apenas para ser observado, para ser visto, o *Catatau* leminskiano não está na praia do comum entendimento. Ouvindo o barulhinho dos búzios, Cartesius antevê a chegada do monstro. Cerne da poesia crítica ou crítica poética argumentativa de seu autor.

9.O *Catatau* é um caso textual de “possessão diabólica”: um texto “clássico” é possuído (posseído) por um monstro “de vanguarda”, que é o próprio *catatau*, chamado também de “Occam”, um princípio de perturbação da ordem, um agente subversivo, uma estática: o monstro é a personificação (prosopopeia) do conceito cibernético de ruído.

As aparições do monstro fazem o texto voltar-se para si mesmo: o monstro é centrípeto. Ele denuncia o código em que a mensagem está sendo registrada. (LEMINSKI: 2013b, p. 216).

A impotência da razão e da compreensão parecem ser os únicos fatores do real que a narrativa de Cartesius assegura. O personagem/obra/monstro Occam é o que impulsiona a Ação, sinônimo da desobediência, da “perturbação da ordem”. Enfrentamento da ideologia de poder imposta de forma violenta e que encontrou seu ápice no governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). De alguma forma, a “frustração” diante dos descaminhos políticos, econômicos e sociais acende a “espera” pelo que a arte pode dizer em seus contra-movimentos de destruição-criação (Campos, 2003). Nesse sentido, o mundo da literatura experimental, nos anos 1970, viu a continuidade dos diálogos estéticos já destacados neste ensaio. Compondo uma breve antologia de nomes que se destacaram naquele momento, Italo Moriconi faz um resumo das particularidades que atravessam as obras de Ana Cristina César, de Cacaso, do próprio Leminski, de Torquato Neto e de Waly Salomão:

1) uso de linguagem coloquial, muitas vezes incorporando gírias e palavras corriqueiras do cotidiano; 2) presença forte do poema curtinho, que pode chegar a ter apenas uma linha, como este de Cacaso: “Passou um versinho voando? Ou foi uma gaivota?”; 3) incorporação de um tom conversacional e discursivo em vários poemas, recurso este que assume formas diversificadas, podendo estar presente tanto nos poemas mais longos quanto nos mais curtos; 4) isso porque, contrastando com a moda do poema curto, ocorre por outro lado uma aproximação com a prosa poética, que também assume formas diversificadas, particularmente em Ana C. e Waly; 5) lembrando que a poesia é brincar com palavras, a utilização frequente da simples enumeração ou da repetição de palavras (à La Carlos Drummond) como recurso eficaz de expressão poética, (...); 6) caráter frequente e propositalmente aleatório das relações entre versos, ideias, imagens, provocando no leitor a sensação de falta de sentido – na poesia, muitas vezes o significado está na aparente falta de significado. (...). Os poetas surgidos nos anos 1970 nem sempre ou quase nunca gostavam de “fechar” seus poemas com significados “redondinhos”. (MORICONI, 2016, p. 15/16).

A Poética da Radicalidade de Leminski e de sua geração encontrou âmbito e formato peculiares, mas deu continuidade à sedução pelo mundo, pelos homens e por suas relações. Continuou a ironizar pretensões estáticas de conhecimento ou estabelecimento da Verdade. Continuou a exigir que a poesia não ficasse aprisionada em conceitos intransponíveis.

4. Considerações finais

Ao longo deste ensaio, a concepção da poesia Pau Brasil foi apresentada como principal conceito de análise e, principalmente, de localização da criação de Leminski em um conjunto de transformações pelas quais passou o mundo literário e artístico brasileiro da segunda metade do século XX pra cá. A questão colocada inicialmente – acerca da relação entre o olhar histórico sobre um projeto colonial frustrado e os desenganos diante do quadro de atraso social e de repressão moral e política durante a Ditadura Militar – permanece, aqui, percorrendo curvas que entram e saem da formulação poética observada. Não há uma resposta definitiva. Objetivamente, foi levantada a observação do cruzamento de temporalidades que se dá por meio da linguagem e nela própria.

Leminski e sua geração nos desafiam a entender suas poéticas na medida em que nos aproximamos do ato de criar poeticamente com qualquer recurso e em qualquer espaço-tempo, até mesmo dentro de nossa mente alimentada por nossas memórias. No entanto, o jogo poético sempre nos alerta para nossos limites, assim como Cartesius começa a duvidar de seus instrumentos científicos: “Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, --- é para não ver que estou vendo” (LEMINSKI, 2013, p. 19).

Ver, mais do que tudo, converte-se em inventar. E foi para alguns diálogos-invenções que este breve ensaio/experimento de leitura a contrapelo se voltou, trazendo vestígios de cruzamentos entre criação e sociedade. Como o que se dá no poema “Oca do Mundo”, de Waly Salomão, escrito em 2004. Um autêntico exercício de compreender-fabulando, uma troca direta com o *Catatau* leminskiano.

Oca do Mundo dia
sim dia não noite
não noite sim o
mesmo pesadelo

e o marasmo do seu padrão

a floresta cantante nos provoca calafrios todos os sentenciados
eram pendurados em ganchos uivos e guinchos e gritos e
homens pensos como jacas maduras verrugas dos sentidos
dedurados nos quatro pontos cardeais caimãs simulavam
pirogas tucanos morcegavam rasantes corujas e bacuraus
invocavam arrepios abraços de tamanduá-açu bigornas de aço
de arapongas cataratas desfocavam o cruzeiro do sul painéis
de capoeiras

e blocos de matas desciam cipós de circuitos fechados

olheiros do comando de macaco-prego
manipulavam as glândulas das suas pirocas
como se fossem câmaras de videovigilância

floresta cantante inenarrável

cuja nesga narrável não figurava nunca nada de verossímil

dia sim dia não noite não noite sim o mesmo pesadelo e o marasmo do seu padrão (Salomão In: MORICONI, 2016, p. 138).

A ação poética, para além da palavra, nessa geração, também se desdobrava nas alternativas baratas de publicação e de venda independente. Mais uma forma de dessacralizar o objeto de consumo artístico. Tal prática ainda pode ser vivenciada atualmente. Aliás, cada vez mais disseminada e aprimorada por novas tecnologias. Por um certo viés, nas inversões que invadem práticas e pensamentos artísticos é que podemos vislumbrar a força e a atualidade da obra de Leminski. Mais do que interpretar a formação cultural do país, *Catatau* arrisca uma nova lógica de publicação (sem começo, sem fim, sem letras garrafais que sinalizem parágrafos – elas não são necessárias, já que eles não existem) e de consumo. Quais são nossas normas? Como lidamos com elas? Em sua própria forma de circular no mundo artístico (produção, consumo, leitura), podemos vivenciar, também, as provocações que *Catatau* ainda desencadeia.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. **O Escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- CAMPOS, Haroldo. Uma Leminskíada barrocodélica, In: LEMINSKI, P. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- CAMPOS, Haroldo (Org.). Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.
- CORRÊA, Alexandre F. A. **Metáforas do Arquipélago**: diversidade e transculturação nas Américas. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. Descordenadas artesanais, In: _____. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013a.
- LEMINSKI, Paulo. Quinze pontos nos iis. In: _____. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013b.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MORICONI, Italo (Org.). **Destino: Poesia - Antologia**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2016.
- MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva do povo brasileiro**. São Paulo: Alfaguara, 2014.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Um Catatau. Felizmente. In: LEMINSKI, P. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- RISÉRIO, Antônio. Catatau: cartesanato. In: LEMINSKI, P. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SALOMÃO, Waly. Oca do Mundo. In: MORICONI (Org.). **Destino: Poesia - Antologia**. Rio de Jan