

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira

CATATAU:
UM “ROMANCE DE PROTESTO”
BARROCO E CARNAVALIZADO

Paulo César de Toledo

SÃO PAULO
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira

CATATAU:
UM “ROMANCE DE PROTESTO”
BARROCO E CARNAVALIZADO

Paulo César de Toledo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

SÃO PAULO
2014

Dedico este trabalho
a Denise (“pra sempre deveras”)
e aos meus pais, Ivo e Sonia.

Deixo um agradecimento especial ao meu orientador,
o prof. Ivan Marques,
pela paciência com os meus limites
e pela compreensão de minhas idiossincrasias.

Agradeço aos professores Jaime Ginzburg e Eduardo Sterzi,
pelas valiosas observações durante o processo de qualificação.

Agradeço também aos professores
Luiz Dagobert de Aguirra Roncari e José Antonio Pasta Júnior,
pelos preciosos ensinamentos.

Agradeço ainda a bolsa de estudos concedida pela Capes,
importante suporte para a realização desta pesquisa.

Por fim, agradeço ao Marióvski. Afinal, estivemos sempre juntos nessa.

RESUMO

O *Catatau* foi escrito entre 1966 e 1975, período em que o Brasil estava sob uma hedionda ditadura militar. No mesmo período, a cultura do país vivia um de seus momentos mais ricos e intensos, oferecendo aos brasileiros manifestações como a Tropicália, o Cinema Novo, o Teatro Oficina, o Cinema Marginal etc. Nosso trabalho pretende demonstrar como o *Catatau* se situa nesse contexto histórico e, principalmente, como produz uma crítica política ao regime de exceção. Devido a esse posicionamento crítico diante do poder autoritário, acreditamos que o *Catatau* pode ser considerado um “romance de protesto” e não apenas uma obra experimental ou de vanguarda, como usualmente o livro de Leminski é abordado. Porém, diferentemente dos outros romances de protesto escritos no período chamado pós-64, o *Catatau* se caracteriza por sua linguagem barroca e pela filiação à longa tradição da literatura carnalizada. Utilizamos como suporte teórico para a análise do barroco principalmente o trabalho de Severo Sarduy. E para a análise da carnavalização adotamos especialmente os conceitos de Mikhail Bakhtin apresentados nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e também o importante livro de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panaceia*, no qual o autor estuda as relações entre a obra machadiana e a sátira menipeia.

Palavras-chave: romance de protesto; carnavalização; sátira menipeia; barroco; ditadura militar.

ABSTRACT

Catatau was written between 1966 and 1975, a period when Brazil was under a hideous military dictatorship. In the same period, the Brazilian culture lived one of its richest and most intense moments, producing manifestations as Tropicália, Cinema Novo, Teatro Oficina, Cinema Marginal etc. Our work aims to demonstrate how *Catatau* is situated in that historical context and especially how it produces a political critique of the authoritarian regime. Due its critical position on the authoritarian power, we believe *Catatau* may be considered a "novel of protest" and not just an experimental or avant-garde work, as usually *Catatau* is considered. However, unlike the other "novels of protest" written during the period called "post-64", *Catatau* is characterized by its baroque language and its affiliation with the long tradition of carnivalized literature. The theoretical support for the analysis of the baroque is mainly the work of Severo Sarduy. And to the analysis of carnivalization we adopted especially the concepts of Mikhail Bakhtin presented in the books *Problems of Dostoevsky's poetics* and *François Rabelais and Popular culture in the Middle Ages and the Renaissance* and also the important work of Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panaceia*, in which the author studies the relationships between Machado de Assis's work and the menippean satire.

Keywords: novel of protest; carnivalization; menippean satire; barroque; military dictatorship.

“Saber não basta, carece corromper, comprometer e ameaçar o que existe.”

Catatau

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Um “romance de protesto” no meio do labirinto	10
1 – Labirinto de espelhos	10
2 – Recepção crítica	10
3 – Suporte teórico, objetivos e hipótese	13
CAPÍTULO 1 - O contexto do <i>Catatau</i>: ditadura, concretismo, Tropicália	15
1 – Da ideia do conto ao “romance-ideia”	15
2 – No tempo da Ditadura: "libera nos domine"	16
2.1 – A verdura da ditadura	18
3 – Poesia Concreta + Tropicalismo: a pororoca catatauesca	20
3.1 – <i>Catatau</i> e os concretos	21
3.1.1 – <i>Catatau</i> : Popcreto?	25
3.2 – <i>Catatau</i> e a tropicália: nacionalismo crítico e lógica paródica	29
3.2.1 – Lampiro e Vampiro: o riso crítico	34
3.2.2 – Chico, Caetano, <i>Catatau</i> e os dois tipos de nacionalismo	41
CAPÍTULO 2 – <i>Catatau</i> e o romance pós-64	46
1 – O romance "pós-64" e a linguagem "jorno/naturalista"	49
CAPÍTULO 3 – O barroco do contragolpe	58
1 – <i>Catatau</i> : uma luxuriante igreja barroca	58
2 – O barroco catatauesco e a recepção crítica	58
3 – <i>Catatau</i> : Veredas	63
3.1 – <i>Catatau</i> no labirinto	65
4 – <i>Catatau</i> e os provérbios	67
4.1 – Desvio: <i>détournement</i>	70
5 – <i>Catatau</i> : o barroco do contragolpe	71
6 – O canto paralelo do <i>Catatau</i>	74
7 – <i>Larvatus prodeio</i> : mascaramento do objeto parcial	77
CAPÍTULO 4 – <i>Catatau</i>: "jornalismo" carnavalizado	81
1 – Carnaval no <i>Catatau</i>	82
1.1 – Livre contato familiar	83
1.2 – Excentricidade	85
1.3 – <i>Mésalliances</i>	86
1.4 – Profanação	87
2. A menipeia	88

2.1 – Mistura de gêneros	89
2.2 – Uso da paródia	91
2.3 – Extrema liberdade de imaginação	94
2.4 – Caráter não moralizante	95
2.5 – Ponto de vista distanciado	95
3 – Publicística: o jornalismo carnavalizado	97
3.1 – Carnaval no Recife holandês	97
3.2 – Carnaval no quartel	99
CONCLUSÃO – <i>Catatau</i>: um romance de protesto	107
Referências bibliográficas	111

INTRODUÇÃO: UM “ROMANCE DE PROTESTO” NO MEIO DO LABIRINTO

1- Labirinto de espelhos

O *Catatau* é um paródico labirinto de espelhos deformantes¹. Entra-se nele e, mesmo que se consiga escapar de suas entranhas, algo de nós fica preso lá dentro.

E como falar de um livro que intencional e constantemente deforma a “realidade”? Fitamos os espelhos do labirinto catatauesco, mas eles apenas riem de nós, como se estivéssemos numa sala de espelhos de um daqueles circos antigos. A “realidade”, portanto, não pode ser encontrada na totalidade do que vemos, mas apenas nos fragmentos vislumbrados, aqui e ali, na superfície de vidro baço. Conforme nos aproximamos ou nos afastamos, esses fragmentos aparecem ou parecem definitivamente desaparecer.

Configurando-se dessa maneira espedaçada e fragmentada, como poderemos afirmar que o *Catatau* se trata - como é a intenção deste trabalho demonstrar - de um “romance de protesto barroco e carnalizado”? Como encontrar protesto ou qualquer outra coisa no meio de tanta confusão e deformação do mundo e do pensamento?

Esse é o nosso desafio nesta pesquisa, o desafio do “criptanalista”, aquele que, segundo Umberto Eco, “forçado a decodificar uma mensagem cujo código desconhece”, “deve deduzir o código não de conhecimentos precedentes à mensagem, mas ao contexto da própria mensagem” (ECO, 1970, p. 95). Portanto, tentaremos encontrar, nos fragmentos dos espelhos deformantes, indícios que possam confirmar nossa hipótese de que o *Catatau* seja um romance que produz uma crítica ao regime autoritário instalado com o golpe militar de 1964.

2 – Recepção crítica

Desde seu lançamento, o *Catatau* vem recebendo a atenção de muitos comentadores que não recusaram enfrentar o labirinto leminskiano e que já produziram uma literatura crítica até então bastante volumosa sobre a obra.

Por meio de levantamento bibliográfico, constatamos que o *Catatau* é estudado habitualmente como uma obra de caráter experimental ou de vanguarda. Haroldo de Campos, por

¹ Afirma Mikhail Bakhtin: “O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isto parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” (BAKHTIN, 1981, pp. 109-110).

exemplo, no seu livro *Metalinguagem e outras metas*, identifica o influxo da prosa joyciana no *Catatau*:

As influências nessa *Leminskiada*, como eu aqui a batizo, são muitas. Algumas óbvias. Como Joyce. Mais do que o do *Ulisses*, o do *Finnegans Wake*, ou *Finnicius Revém*, já fragmentariamente abrigado por Augusto de Campos e por mim na antologia *Panaroma* (1ª edição, 1962) (CAMPOS, 1992, p. 216).

Conforme se verá em nosso capítulo sobre o barroco, a semelhança mais visível entre a linguagem joyciana e o *Catatau* é a utilização da palavra-valise, a qual não deixa de ser também uma espécie de minilabirinto de espelhos deformantes. Afinal, quando adentramos uma palavra catatauesca como "prossossegam" (prosseguir + sossegam), estamos *vendo* múltiplos significados e, ao mesmo tempo, há uma deformação dos significados "originais" das palavras que formam a nova palavra-valise.

Por sua vez, Antonio Risério, no artigo "*Catatau: Cartesanato*", refere-se à obra leminskiana como sendo "uma aventura extraverbal", afirmando que não se trata de romance nem ensaio e que o *Catatau* é uma "rede de signos": "Rarefação do enredo. A fabulação é reduzida ao extremo: 'faço fábula de tábula rasa'. E se há alguma causalidade ela é de ordem puramente sígnica e conceitual" (LEMINSKI, 2010, p. 230).

Paulo Leminski, no *Catatau*, leva a rarefação do enredo, citada por Risério, a uma radicalidade raramente encontrada na prosa brasileira. São apenas dois personagens, Cartésio e Artschevski (sendo que este chega apenas nas últimas linhas do livro), e quase nada acontece, não há peripécias, nem nó ou clímax. Mas, em termos de exploração das possibilidades de invenção de linguagem, "acontece quase tudo"².

Sobre a rarefação do enredo, Décio Pignatari esclarece:

Em 1968 ministrei um seminário na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (São Paulo, Brasil), destinado à análise do fenômeno da *rarefação do enredo* na prosa moderna de ficção. As duas conclusões mais importantes foram as seguintes:

1. a narrativa depende do número e da hierarquização dos caracteres (estrutura hipotática); implica um desenvolvimento linear discursivo;
2. a redução do número de caracteres causa, ao mesmo tempo, um "empobrecimento" da narrativa (rarefação do enredo) e a simultaneidade de ações (*Ulisses*, de Joyce, o tão comentado novo-romance francês, e *L'année Dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, podem ser aqui lembrados como exemplos e ilustrações) (PIGNATARI, 1979, p. 107).

Ivan Costa, no artigo "A literatura destronada (a literatura reconstruída)", também identifica

² Paulo Leminski, em entrevista para Régis Bonvicino, afirmara: "O *Catatau* não tem enredo. Tem apenas um contexto. No *Catatau*, quase nada acontece. No sentido da narrativa do século XIX, claro. No plano da linguagem e do pensamento, acontece quase tudo" (LEMINSKI, 1992, p. 173).

no *Catatau* aspectos de linguagem que o aproximam da literatura de caráter vanguardista, chamando a atenção para o caráter original e inventivo da linguagem leminskiana:

Novo no sentido poundiano. Particularmente no sentido de Maiakóvski, que disse: “Não há arte revolucionária sem forma revolucionária”. (...) É texto levado às últimas consequências: do máximo de banalidade (redundância), que se revela nas primeiras páginas do livro, até o máximo de informação. E um exemplo disso são as palavras novas, não codificadas em dicionário, inventadas por Paulo Leminski (LEMINSKI, 2011, pp. 233-34).

Quando Costa afirma que o *Catatau* é “novo no sentido poundiano”, ele seguramente quis significar que a obra leminskiana é “novidade que permanece novidade” (POUND, 1990, p. 33). Ou seja, as invenções do *Catatau* não perderam o viço com o passar do tempo, elas continuam a instigar e a surpreender os seus leitores, provocando neles o desejo de penetrar no labirinto e mirar-se em cada um dos espelhos deformantes na busca de nacos de sentido em meio a tantos fragmentos de aparência tão confusa e desordenada.

Entendemos que esse tipo de abordagem, que se detém especificamente no caráter formal da obra, a despeito de sua enorme importância, acaba por ocultar uma característica de suma relevância do *Catatau* que é o seu aspecto de crítica política³.

Em nosso levantamento bibliográfico, encontramos obras como *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, de Renato Franco (1998) e *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*, de Janete Gaspar (1981), que realizam análises de dezenas de romances caracterizados por suas posições de crítica e de resistência política à ditadura. Porém, em nenhum dos dois livros o *Catatau* é mencionado.

Uma importante obra que trata do romance leminskiano, *Catatau: as meditações da incerteza*, de Romulo Valle Salvino (2000), em suas mais de trezentas páginas, também não aborda a questão da subversão política empreendida pela obra de Leminski.

Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, cita brevemente o *Catatau* e observa o seu “experimentalismo”, aparentemente demonstrando não considerar a obra de Leminski um romance de cunho político.

³ Em nosso artigo “*Catatau: o estandarte da insubordinação*”, buscamos apontar o traço crítico da obra: “Voltando ao plano temporal relativo ao presente do escritor, acreditamos que o contexto histórico, ou seja, o Brasil da ditadura militar, está retratado com uma originalidade jamais alcançada por nenhum outro escritor brasileiro. Esta originalidade deve-se à forma ‘cômico-séria’, carnavalizada, com que Leminski aborda a questão do domínio militar. Diferentemente da maioria dos romances políticos que tiveram como tema o Brasil da ditadura, mas tratavam esse tema dogmaticamente, apresentando apenas uma visão politizada e ideologicamente sectária do fenômeno, o *Catatau*, através do riso destronador (provindo da força criativa das ruas), realiza, em nossa opinião, o mesmo feito de Rabelais, ou seja, registra o que há de caduco, de vetusto na hierarquia vigente” (*apud* LEMINSKI, 2011, p. 247).

Basta pensar no aproveitamento do “realismo mágico” por Murilo Rubião, nos já mencionados *Em liberdade* e *Me segura qu’eu vou dar um troço*, na qualidade dos dois primeiros volumes de memórias de Pedro Nava, no experimentalismo do *Catatau* (1975), de Paulo Leminski (...) (SÜSSEKIND, 1985, p. 63).

Na edição crítica de *Catatau* (LEMINSKI, 2004), há uma seção denominada “Fortuna Crítica”, em que são apresentados excertos de artigos e ensaios sobre a obra leminskiana. Nessa seção, praticamente nenhum dos textos se refere ao livro como um “romance de protesto” e não há qualquer referência ao aspecto de denúncia política efetuada pelo *Catatau*, com exceção dos nossos artigos “*Catatau* no ar” e “*Catatau*: o estandarte da insubordinação”, em que apontamos e analisamos o caráter de engajamento do romance de Leminski.

3 – Suporte teórico, objetivos e hipótese

Para tentarmos demonstrar que o catatau leminskiano produz uma crítica ao regime de exceção instalado no Brasil graças especialmente a sua filiação à literatura carnavalizada e ao gênero sátira menipeia, tomaremos como suporte teórico as reflexões de Mikhail Bakhtin, nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Utilizaremos também o importantíssimo livro de Enylton de Sá Rego, *O calundu e a panacéia* (1989), em que o autor estuda a “tradição luciânica” na obra de Machado de Assis.

Nossa análise do barroco catatauesco – que busca demonstrar como os procedimentos estéticos barrocos possibilitaram o “mascaramento” da crítica política na obra leminskiana –, baseou-se especialmente no livro de Severo Sarduy, *Escrito sobre um corpo* (1979). Outras obras de importantes pensadores da arte e literatura barrocas também foram de grande valia para nós, tais como: *A idade neobarroca* (1987), de Omar Calabrese, *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana* (1998), de Irlemar Chiampi, *Caribe transplatino* (1991), de Néstor Perlongher e *A expressão americana* (1988), de Lezama Lima.

E, para a abordagem dos romances escritos no chamado pós-64, contaremos principalmente com a obra de Flora Süssekind, em especial os livros *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985) e *Tal Brasil, qual romance* (1984). Também utilizamos para a nossa pesquisa outros livros reconhecidamente importantes sobre o assunto: *O pai de família e outros estudos* (2008), de Roberto Schwarz, *Itinerário político pós-64: A Festa* (1998), de Renato Franco, *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000), de Malcolm Silverman, *Achados e perdidos* (1979), de Davi Arrigucci Jr., *Impressões de viagem* (1980), de Heloísa Buarque de Hollanda e *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*, de Janete Gaspar (1981).

Com o auxílio de todos os teóricos e críticos citados acima (e de outras tantas leituras!), atravessamos o labirinto leminskiano e saímos dele tendo como principais objetivos:

1 – analisar o *Catatau* e demonstrar que se trata de um romance que opera uma crítica política ao regime militar, sendo possível, por isso, classificá-lo como um “romance de protesto”;

2 – identificar as três principais características que tornam o *Catatau* um “romance de protesto” singularíssimo dentro da história da literatura brasileira. Essas três características são:

a) o não alinhamento da obra leminskiana com a estética “naturalista” típica de parte significativa dos romances pós-64;

b) a linguagem barroca;

c) e a filiação do *Catatau* ao gênero da sátira menipeia.

Sabemos que perseguir esses objetivos dentro de um labirinto de espelhos deformantes é correr o risco de chegar a conclusões distorcidas. Porém, esse é o desafio que aceitam correr todos aqueles que adentram o labirinto e buscam o “prazer da obnubilação” (Omar Calabrese), o prazer da perda das referências, o prazer de entregar-se ao desconhecido.

Agora só resta desenrolar nosso frágil fio de Ariadne e enfrentar de peito aberto a *monsterpiece* (Joyce *dixit*) leminskiana.

CAPÍTULO 1

O CONTEXTO DO *CATATAU*: DITADURA, CONCRETISMO, TROPICÁLIA

1 – Da ideia do conto ao “romance-ideia”

"Estalo": aquilo que vem de repente, imprevisivelmente, sem prévio planejamento, ruído súbito que invade o calmo silêncio da mente: grito de arara reverberando no crânio de Cartésio.

Paulo Leminski, no texto "Descordenadas artesianas", relata como surgiu o "estalo" para o seu "romance-ideia":

A intuição básica do *Catatau* me veio, em 1966, durante aula de História do Brasil, quando estava dando as Invasões Holandesas e o intento de estabelecimento dos holandeses da Companhia das Índias Ocidentais em Pernambuco e adjacências (...) De repente, o estalo: E SE DESCARTES TIVESSE VINDO PARA O BRASIL COM NASSAU, para a Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico? (LEMINSKI, 1989, p. 207).

Para sermos mais exatos, o romance *Catatau* surgiu de um conto com o qual Leminski participou do Concurso de Contos do Paraná, de 1966. O conto se intitulava "Descartes com lentes" e, como explicou Fausto Cunha em uma carta a Leminski (LEMINSKI, 1989, p. 230), ele não venceu o concurso por pura obra do acaso. Toninho Vaz, na biografia *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, narra assim a história:

Leminski não ganharia o concurso e, pior, depois de uma decisão polêmica e confusa da comissão julgadora, dizia-se convencido de que "a banca não tem metodologia classificatória para enquadrar o meu trabalho". Apesar de aborrecido com o resultado, ele continuaria apaixonado pelo tema a ponto de anunciar a adaptação da obra para um romance, construindo o que seria, de acordo com suas pretensões, não mais um conto, mas sim um texto, um romance-ideia com o perfil de "objeto revolucionário no universo da prosa" (VAZ, 2001, p. 84).

O nome definitivo do livro, cujo "título mais provável era *Zagadka*, que significa 'enigma', em russo polonês" (VAZ, 2001, p. 109), surgiu quando Leminski foi morar no Rio de Janeiro, em 1969, no lendário Solar da Fossa. Numa carta endereçada a Augusto de Campos, o poeta curitibano revela:

O nome da obra vai ser (quase certo) CATATAU. Estou morando no Solar da Fossa onde morou Caetano. "Mandeí plantar/ folhas de sonho no jardim do solar...". Caetano plantou, Leminski colhe. A minha hora vai chegar, está chegando (VAZ, 2001, p. 110).

Catatau foi escrito entre 1966 e 1975, ano em que foi publicado. Portanto, a gestação da obra leminskiana se deu em plena ditadura militar brasileira, fato este que, a nosso ver, é de fundamental importância para a compreensão da obra máxima de Paulo Leminski.

2 - No tempo da Ditadura: "libera nos domine"

Quando Leminski começou a escrever seu *Catatau*, o Brasil vivia sob a ditadura do general Humberto de Alencar Castello Branco, empossado oficialmente no dia 11 de abril de 1964:

No dia 11 de abril, depois de um conciliábulo de governadores e generais destinado a evitar a coroação de Costa e Silva, o general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito presidente da República pelo Congresso Nacional, como mandava a Constituição. Prometeu "entregar, ao iniciar-se o ano de 1966, ao meu sucessor legitimamente eleito pelo povo em eleições livres, uma nação coesa". Em 1967 entregou uma nação dividida a um sucessor eleito por 295 pessoas (GASPARI, 2002, p. 125).

Em 1964, Paulo Leminski tinha dezenove anos, fazia dois cursos na universidade (os quais acabaria abandonando), trabalhava como professor de cursinho pré-vestibular e era casado com a jovem Neiva, de quem se separaria em 1968, ano em que Leminski conheceria a também poeta Alice Ruiz (que se tornaria sua companheira de quase toda a vida) na festa de aniversário dele, no dia 24 de agosto.

Em 1966, quando Paulo Leminski iniciou a elaboração do *Catatau*, o governo ditatorial baixava o AI-3 que, entre outras coisas, determinava as eleições indiretas para os governadores dos Estados, o que teve como consequência a "vitória" de todos os candidatos governistas. No mesmo ano, vários deputados federais contrários ao governo militar eram cassados. Dois anos depois, em 1968, a ditadura lançaria o AI-5 e confirmaria que os tempos sombrios estavam longe de terminar:

Pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião (GASPARI, 2002a, p. 340).

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo (GASPARI, 2002b, p. 13).

Em 1969, quando Leminski já era professor de cursinho pré-vestibular, a repressão ditatorial pela primeira vez parece criar um incômodo real no poeta:

Leminski estava particularmente “grilado” com a informação que lhe fora passada no cursinho de que eles estavam sendo vigiados pela polícia (no caso, diziam, a Polícia Política) (VAZ, 2001, p. 104).

Porém, parece-nos que o episódio mais curioso envolvendo Leminski e a repressão da ditadura aconteceu em 1970, no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro:

Leminski foi convidado a participar de um ciclo de debates sobre literatura no Museu de Arte Moderna, o MAM. Ele seria visto circulando no auditório com os rascunhos do *Catatau* embaixo do braço, distribuindo cópias para os participantes. Em seguida, houve uma confusão com a polícia que quase terminou mal para o seu currículo. Alguém falava ao microfone, quando agentes do DOPS infiltrados na plateia se aproximaram e lhe deram voz de prisão. Carlos João estava por perto e ficou atento. Eram tempos difíceis e todos sabiam que qualquer mal-entendido poderia resultar em prisão, tortura e, até mesmo, desaparecimento e morte dos suspeitos. Quando vislumbrou o poeta Décio Pignatari no saguão, Carlos correu para informá-lo, pensando que, talvez, quem sabe, o professor pudesse interferir em favor de Leminski. O tiro saiu pela culatra: — O Décio reagiu com irritação. Ele deve ter pensado que o Paulo estava tendo problemas com drogas ou coisa assim. Na verdade, os agentes suspeitavam que os rascunhos eram manifestos subversivos. Algumas pessoas interferiram dizendo serem textos de teoria literária. Os “homens” olharam os originais e liberaram o Paulo que, como os policiais — mas por outro motivo —, sairia meio zonzó da confusão (VAZ, 2001, pp. 121-122).

O poema abaixo, "De tertulia poetarum", escrito num latim “macarrônico” semelhante ao utilizado no *Catatau*, foi publicado no livro *O ex-estranho*. Estampamos o poema seguido de uma análise realizada por Guilherme Gontijo Flores no ensaio "O raro do reles: um latim de bandido" (*apud* SANDMANN, 2010, p. 108):

de tortura militum
libera nos domine
de nocte infinita
libera nos domine
de morte nocturna
libera nos domine

Aqui a língua de padre aprendida no seminário serve realmente como código de iguais; no entanto, esse código não tem a intenção de consagrar a aristocracia cultural que entenda o poema, mas constrói-se num gesto de conspiração contra a ditadura militar, sem perder seu feitiço de oração. Sob a roupagem aparentemente reacionária ligada ao latim e à oração, a revolução do poema funciona em português pela escolha singela das palavras latinas que ainda se mantêm transparentes ao leitor brasileiro; e essa escolha passa pela exclusão de palavras latinas que seriam mais usadas num contexto clássico. É assim que entendemos o que quer dizer *tortura militum* simplesmente por sua semelhança com "tortura

militar", sem necessariamente sabermos que *tortura* está no ablativo devido à preposição *de*, ou que *militum* está num genitivo plural, e que, portanto, a frase significaria ao pé da letra "para longe da tortura dos soldados". Do mesmo modo, a palavra *mors* aparece no quinto verso em seu ablativo, *morte*, que é idêntica à palavra em português, para que dessa forma possamos compreender o poema em português, sem intermédio do latim; e o mesmo se dá no caso de *nocte infinita*. O refrão *libera nos domine* com sua fraseologia católica funciona poeticamente como um chamariz para tirar a atenção militar e levá-la a um contexto mais religioso que se poderia esperar da língua: no poema, a formação católica do país se encontra com as preocupações esquerdistas e engajadas de um país em busca de democracia, ecoando talvez uma teologia da libertação. No entanto, se atentarmos para a "tertúlia dos poetas", logo notamos que não se trata simplesmente de esperança de um futuro melhor, que pede liberdade ao Senhor sem uma atitude positiva. O próprio poema, enquanto comunicação do inconformismo político, extrapola o registro da espera (*libera nos domine*) e torna humano o trabalho do poeta que se engaja na luta.

O latim "errado", utilizado por Leminski para denunciar o truculento regime militar, acreditamos que tenha a ver com o caráter carnavalizado e paródico de grande parte da sua literatura, a qual aproxima alto e baixo, cultura erudita e cultura popular, e que incorpora, antropofagicamente, a "contribuição milionária de todos os erros", assim como ocorre no título do disco inaugurador do tropicalismo: *Tropicália ou Panis et Circensis*. Como Celso Favaretto esclarece em seu livro *Tropicália – Alegoria, Alegria*, a forma latina correta seria "panem et circenses" e completa:

O título – *Tropicália ou Panis et Circensis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores [as cores nacionais do Brasil]. É curioso que no selo do disco a música-título vem grafada de modo diferente – *Panis et Circenses* [*sic*] – simples descuido ou aplicação da oswaldiana "contribuição milionária de todos os erros"? (FAVARETTO, 1996, p. 72).

As similaridades entre o tropicalismo e o *Catatau* são várias e serão abordadas ainda neste capítulo.

2.1 - A verdura da ditadura

Entre 1976 e 1981, Paulo Leminski e Régis Bonvicino trocaram cartas, que foram organizadas pelo poeta paulista no livro *Uma carta uma brasa através* (LEMINSKI, 1992). Nessa obra, Leminski continua demonstrando seu incômodo com a situação política do país, como podemos ver nos excertos seguintes:

censura vetou "verdura", única das minhas / nossas canções q / engatou
(LEMINSKI, 1992, p. 59)

(...) eu levei o violão sábado e cantei para o povão: mãos ao alto, verdura (vetada pela censura), minha última, antes de ir à censura... (p. 101)

"Verdura"⁴ é o nome de uma canção composta por Leminski e que foi gravada por Caetano Veloso em seu disco "Outras palavras", de 1981. A letra da canção, que também foi publicada no livro de poemas *Caprichos & Relaxos*, diz assim:

de repente
me lembro do verde
da cor verde
a mais verde que existe
a cor mais alegre
a cor mais triste
o verde que vestes
o verde que vestiste
o dia em que te vi
o dia em que me viste

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
eles têm carro
eles têm grana
eles têm casa a grama é bacana
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em copacabana

Realmente, não é de se espantar que a censura implementada pelo Estado ditatorial brasileiro tenha proibido uma letra como essa que fala "vendi meus filhos / a uma família americana". Afinal, como um brasileiro, que vivia num "país que vai pra frente", seria obrigado a vender seus filhos para que estes pudessem, num futuro retorno à terra natal, usufruir das maravilhas do seu próprio país? E, o que é pior, por que um brasileiro teria que vender seus filhos para estrangeiros, demonstrando, assim, sua total falta de amor à Pátria? E o verde, "a cor mais alegre / a cor mais triste", não seria também uma alusão à cor do uniforme de uma das forças armadas brasileiras?

O verde de "Verdura" é, na verdade, o verde da antiesperança.

Em *Uma carta uma brasa através*, encontramos uma correspondência, de 25/12/1978, em que Leminski escreve: "esse ar de abertura desafogando a respiração" (LEMINSKI, 1992, p. 107). O "sufoco" continuaria diminuindo de forma "lenta e gradual" até 1985, quando finalmente o Brasil se livraria das garras bestiais da ditadura militar e elegeria um presidente civil. Paulo Leminski, que certamente não ficara nada satisfeito com os rumos da política brasileira pós-ditadura (afinal, um

⁴ Sobre a canção "Verdura", ver "Nota sobre Leminski cancionista", de José Miguel Wisnik (LEMINSKI, 2013, pp. 385-392)

"filhote da ditadura", como diria Leonel Brizola, acabaria assumindo o cargo de presidente da República), viveria apenas mais quatro anos depois do final do regime de exceção, falecendo a 7 de junho de 1989.

3 - Poesia Concreta + Tropicalismo: a pororoca catatauesca

Em entrevista concedida a Régis Bonvicino e publicada originalmente no jornal carioca GAM, em 1976, Leminski esclareceria o conceito de "pororoca":

Quanto à "pororoca", o seguinte. Chamei de "pororoca", num artigo, ao encontro entre a Poesia Concreta paulista e a Tropicália baiana. Para mim, esse encontro é o mais importante acontecimento da cultura brasileira, dos últimos 10 anos. A Poesia Concreta é cartesiana⁵. A Tropicália é brasileira. (...) *Catatau* é pororoca. É um livro tropicalista, o livro tropicalista que Gil e Caetano jamais se interessaram em fazer. Aliás, eu ia dedicar o livro a eles. Mas preferi dedicá-lo a Augusto, Décio e Haroldo (LEMINSKI, 1992, p. 174).

Leminski chama de "Tropicália baiana" o que Frederico Coelho, no livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, denominou de "tropicalismo musical", movimento criado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Este se diferenciaria, segundo Coelho, da tropicália, a qual seria anterior ao "tropicalismo musical" e que teria como grande mentor Hélio Oiticica. Afirma Frederico Coelho que a tropicália "vinha sendo maturada por Oiticica pelo menos desde as suas incursões na zona norte carioca e no morro da Mangueira em 1964 (COELHO, 2010, p. 117). Continua Coelho:

A tropicália vai além dos marcos temporais oficiais do tropicalismo musical (outubro de 1967 a dezembro de 1968); vai além dos seus participantes (músicos baianos e paulistas, além de Nara Leão, Jorge Ben, Capinam e Torquato Neto); e vai além das suas intenções (regenerar o tecido cultural brasileiro, criticar o populismo nacionalista, retomar a linha evolutiva da música popular, integrar a música brasileira no mercado pop etc.) (p. 117).

Segundo o músico, poeta e tropicalista Rogério Duarte, citado por Frederico Coelho, o tropicalismo musical seria um "momento" dentro do "movimento" denominado tropicália.

⁵ Diferentemente de Leminski, não consideramos que a Poesia Concreta seja "cartesiana". Afinal, todo poema, por mais formalmente organizado que seja (e quero crer que é nesse sentido que Leminski fez a sua afirmação), a lógica que o preside é uma "lógica poética" ou, como diria Décio Pignatari, uma "analógica": "Foi Paul Valéry, parece-me, quem pela primeira vez chamou a atenção para a necessidade de uma ANALÓGICA — não apenas uma analogia" (PIGNATARI, 1979, p. 108).

Acreditamos ser interessante apresentar essas observações feitas por Coelho já que não temos como confirmar a influência direta da obra de Hélio Oiticica sobre Leminski (a despeito de todas as similaridades que acreditamos haver entre os dois artistas, como a ligação com a arte concreta e com o universo da cultura popular, por exemplo), o que nos faz associar necessariamente a obra leminskiana ao tropicalismo musical e a todas as suas características (que não se limitam apenas àquelas enumeradas acima por Coelho).

Se a pororoca do *Catatau* foi formada pelas águas tropicalista e concreta, observemos inicialmente como Leminski mergulhou de cabeça no “riocorrente” concreto.

3.1 - *Catatau* e os concretos

Toninho Vaz descreve assim o primeiro contato pessoal de Leminski com os poetas concretos:

Era a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, que prometia reunir em Belo Horizonte a fina flor da *intelligentsia* brasileira. Ele decidiu ir para conhecer de perto o grupo paulista de Poesia Concreta, editores da revista Noigandres, com os quais tinha profundas afinidades — sobretudo pelos poemas e as traduções dos *Cantos*, de Ezra Pound, feitas por Haroldo de Campos. Falava da produção poética dos “irmãos Campos” como a descoberta do “fio da meada” (VAZ, 2001, p. 68).

Durante a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em 1963, Leminski travaria contato com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, além de Pedro Xisto, Waldemar Cordeiro, Luiz Costa Lima, entre outros. Depois do evento, Augusto de Campos convidou Leminski para visitar a sua casa, em São Paulo, e declarou que o poeta curitibano “ficou lendo os *Cantos* até amanhecer” e que ele “tinha um entendimento e uma identificação com o nosso trabalho como nenhum outro poeta naqueles anos” (VAZ, 2001, p. 69).

Haroldo de Campos também escreveria sobre o seus primeiros contatos com Paulo Leminski:

O Leminski nos apareceu aos 18 anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Vellozo. Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e vida. Aí começou tudo. (...) Esse polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas (VAZ, 2001, p. 69).

Logo após esses encontros, Leminski criaria, "tendo como sede a sua própria casa" (VAZ, 2001, p. 73), o Núcleo Experimental de Poesia Concreta. O que serve para demonstrar a sua imensa admiração pelo trabalho dos poetas concretos e o enorme influxo que estes exerceram sobre a sensibilidade do autor de *Caprichos e relaxos*.

Em 1964 e 1966, Paulo Leminski publica poemas na revista *Invenção*, que foi criada em 1962 por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, e que contava com a colaboração de outros poetas, como Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo. Esses poemas foram posteriormente estampados em *Caprichos & Relaxos*, dentro da seção "Invenções".

Dentre os poemas dessa fase "concretista" de Leminski, um dos mais interessantes e de melhor fatura é "PARKER":

PARKER
TEXACO

ESSO
FORD

ADAMS
FABER

MELHORAL
SONRISAL

RINSO
LEVER
GESSY

RCE
GE

ELECTRIC
COLGATE
MOTORS

MOBILOIL
KOLYNOS

GENERAL

casas pernambucanas

No poema, verifica-se claramente o modo de composição concretista: disposição geométrica das palavras, rigor compositivo, sintaxe espacial etc. Porém, identificamos, na peça, um humor que se mostra um tanto incomum em comparação às peças concretistas da chamada "fase ortodoxa", aquela em que imperava a "matemática da composição"⁶.

⁶ Sobre a "matemática da composição", ver o artigo "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", de Haroldo de Campos (CAMPOS *et alli*, 1987, pp. 96-98).

Observa-se no poema uma série de marcas de grandes empresas multinacionais, todas impressas em “caixa alta”, e, no final do poema, a expressão “casas pernambucanas”, estampada em “caixa baixa”. Essa expressão tanto poderia se referir à tradicional empresa nacional como às casas onde habitariam pernambucanos.

Se entendermos que “casas pernambucanas” refere-se ao nome da empresa, tem-se a sátira ao produto nacional, apresentando-o ironicamente como “menor” (inclusive fisicamente menor e “rebaixado”, posto que a expressão está impressa em “caixa baixa”) em comparação à grandeza (materializada na “caixa alta”) das marcas internacionais. A sátira fica ainda mais potente quando lembramos que o poema foi publicado depois do golpe militar de 1964, isto é, durante um governo em que se exaltava o nacionalismo e o patriotismo e se desejava a construção de um “país grande” (exemplos desse Brasil monumental são a rodovia Transamazônica e a Usina Nuclear de Angra dos Reis). É também curioso perceber a palavra “GENERAL”, separada fisicamente de “MOTORS”, podendo também sugerir uma crítica aos generais que estavam no comando do país. Leminski ridiculariza a ideia do “país grande” ao mostrar as empresas multinacionais⁷ como símbolos da dominação estrangeira e da nossa situação de país colonizado. (A propósito, o tema do Brasil pobre e colonizado aproxima “PARKER” de “Verdura”.)

Por outro lado, se entendermos a expressão “casas pernambucanas” como o lar onde vivem os pernambucanos, temos aí novas possibilidades de compreensão do poema. O sujeito lírico estaria sugerindo que os produtos das empresas multinacionais teriam invadido as “casas pernambucanas” - e, em última análise, as “casas brasileiras” - com seus produtos e serviços e que, como nação atrasada e colonizada que sempre fomos, seríamos incapazes de constituir uma indústria nacional que satisfizesse as necessidades dos brasileiros e, por conseguinte, estaríamos condenados eternamente a consumir todo tipo de “enlatados estrangeiros”.

Esse humor cáustico e crítico, observado no poema em estudo, também pode ser verificado nas páginas do *Catatau*, como demonstraremos especialmente no capítulo em que se abordará a carnavalização. Ou seja, a despeito da sua filiação aos modos de composição concretistas, Leminski, desde o início de sua carreira literária, sempre se caracterizou pelo humor e pelo uso de uma linguagem irônica, satírica e carnavalescamente subversiva.

No livro *Uma carta uma brasa através*, lemos uma missiva interessantíssima de Leminski, escrita em julho de 1977 (portanto, quatorze anos após seu primeiro contato pessoal com os poetas

⁷ "Deu-se entretanto, com a estruturação do grupo técnico-militar-burocrático dirigente, rápida modernização do País, em benefício apenas do segmento dominante, em aliança com os conglomerados multinacionais. Tivemos, assim, um caso de modernização dependente" (LUCAS, 1985, p. 95).

de São Paulo), em que o poeta curitibano fala sobre a sua relação com os "patriarcas", maneira como ele costumava chamar Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos:

passsei muitos anos de olhos voltados para S. Paulo // para o grupo Noigandres // para o Augusto, principalmente // escrevendo para eles // preocupado em saber O QUE ELES IAM ACHAR // nessa época eu era "concretista" // mas eu era um porção de outras coisas também / e quando eu deixei que elas agissem mais forte / fiz o *Catatau* (LEMINSKI, 1992, p. 34)

E Leminski continua, agora falando da recepção do *Catatau* pelos poetas concretos:

a reação dos patriarcas em relação ao *Catatau* // foi curiosa // não sei dizer bem se eles gostaram ou não // enfim, o que é gostar? // (...) não creio que o *Catatau* possa ser entendido ou explicado // à luz do plano piloto (LEMINSKI, 1992, pp. 35-6)

Esse trecho da carta parece-nos muito relevante, posto que, ao mesmo tempo, Leminski demonstra respeito pela opinião dos "patriarcas" e também independência intelectual ao afirmar que o *Catatau* não poderia ser explicado apenas pelas diretrizes da poesia concreta.

Enfim, acreditamos que a produção do *Catatau* significa para Leminski a materialização plena do que ele chamou de "pororoca", isto é, o romance leminskiano parece-nos ser um imenso exercício crítico em que o autor reelabora os procedimentos de vanguarda (que estão na base da poesia concreta), misturando-os com a linguagem provinda das manifestações culturais populares, como o provérbio, as frases feitas e a "lengalengagem" ("Lérias, a alenga desempenha renga nenhuma nessa lengalengagem (...)") LEMINSKI, 1989, p. 44) utilizada pelo povo, o "inventalínguas"⁸.

Para ilustrar essa influência da língua falada nas ruas sobre a prosa leminskiana, transcrevemos um trecho de uma carta de 30 dezembro de 1970, endereçada a Augusto de Campos, na qual Leminski comenta sobre o seu contato com a fala popular:

Prossigo meu trabalho de formiga das letras treinando para o grande salto: cataqual? Continuo extraindo as séries estocásticas (estoxicásticas, melhor melhorando) da língua. Ouço as pessoas (do povo prefiro, ascensoristas, flamenguistas, crioulos, que manejam maravilhosamente o código oral do português)... (VAZ, 2001, p. 128).

⁸ Não podemos esquecer também que as "Galáxias" haroldianas, influência clara e declarada por Leminski, começaram a ser publicadas em 1963, na revista *Invenção*, e que nelas a presença da "língua do povo" é muito forte. Escreve Gonzalo Aguilar sobre a composição das "Galáxias": "(...) por um lado, expressões orais, humor das locuções diárias, *slogans* políticos e, por outro, condensação formal, escritura auto-referencial, concentração na forma" (AGUILAR, 2005, p. 324).

Trataremos dessa ligação do *Catatau* ("cataqual") com o universo da cultura popular em outro capítulo de nossa dissertação, quando analisaremos a filiação da obra leminskiana com a tradição da literatura carnalizada.

3.1.1 - *Catatau*: Popcreto?

Em dezembro de 1964, Augusto de Campos expôs seus *Popcretos* na Galeria Atrium, em São Paulo. *Popcretos* são "expoemas" (como os designou Augusto) construídos com recortes de imagens e textos extraídos de jornais e revistas (procedimento, aliás, semelhante às colagens cubistas). Os títulos dos "expoemas" constantes da exposição foram: "SS", "O ANTI-RUÍDO", "GOLDwEATER" e "OLHO POR OLHO".

Sobre os poemas, afirmaria Augusto de Campos:

pop em parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica.
 qualificar a quantificação. quantificar a qualidade em quantilates.
 no escolha da quantidade a qualidade da escolha: o olho.
 concreções semânticas.
 out-nov 1964
 (CAMPOS, 2001, p. 124)

A despeito da diferença física entre a monumentalidade do *Catatau* e a concisão dos *Popcretos*, acreditamos poder ver algumas similaridades de propósitos estéticos e ideológicos entre Augusto de Campos e Paulo Leminski.

A semelhança mais clara entre as obras é a combinação de repertório erudito com popular, ou seja, a justaposição carnalizante de alto e baixo. Gonzalo Aguilar afirma que o concretismo, nos *Popcretos*, "permanece como elemento configurador ('-cretos'), mas deve dividir seu lugar com outros estilos ('pop')" (AGUILAR, 2005, P. 110).

Contudo, por ora, gostaríamos de chamar a atenção especialmente para um aspecto que une o *Catatau* e os *Popcretos*: a crítica ao regime militar.

Antes, porém, é importante observar que o engajamento⁹ político da poesia concreta teve início em 1961, quando Décio Pignatari cunhou a expressão "salto participante" e Haroldo de Campos criou o termo "poesia-para", da qual é exemplo o poema "Servidão de Passagem", também de 1961. Outros poemas importantes da "fase participante" concretista são "Greve" (1961), de Augusto de Campos, e "estela cubana", de Décio Pignatari (1962). Esse engajamento, segundo

⁹ Um texto interessantíssimo sobre o engajamento do intelectual brasileiro é "Nunca fomos tão engajados", de Roberto Schwarz, estampado no livro *Seqüências brasileiras: ensaios* (SCHWARZ, 1999, pp. 172-177).

Gonzalo Aguilar, foi motivado principalmente pela Revolução Cubana e pela possibilidade da tomada de poder pela esquerda brasileira.

Sem dúvida, o fato emblemático de todo esse processo foi a Revolução Cubana, que significou, por um lado, a possibilidade de regimes revolucionários nos países latino-americanos e, por outro, a reorganização das posições políticas em função de objetivos mais radicalizados. Diante dessa perspectiva, para muitos escritores o conflito representou um paradoxo de difícil resolução: como responder à sofisticação evolutiva do campo específico e, ao mesmo tempo, dar conta das exigências sociopolíticas (AGUILAR, 2005, p. 88).

Esse "paradoxo de difícil resolução" acabou por resultar também nos *Popcretos*, que, assim como os poemas engajados anteriormente citados ("estrela cubana" e "Servidão de passagem", por exemplo), são realizados por meio dos procedimentos concretistas (especialização, montagem) e do discurso político antipoder. A diferença entre os *Popcretos* e aqueles outros poemas é que os primeiros, como dissemos acima, elaboram a mistura do repertório erudito (procedimentos de vanguarda) com o *popular* (utilização de recortes de jornais e revistas). Ou seja, o popular, o *pop*, é o grande diferencial dos *Popcretos* em relação aos poemas engajados da "fase participante" concretista verificada entre 1961 e 1962.

E não seria também uma espécie de *Popcreto* o poema leminskiano "PARKER"? As palavras (nomes das empresas) "coladas" no espaço composicional da folha não teriam o mesmo valor da colagem feita com os olhos das celebridades no poema "OLHO POR OLHO"? Marcas de empresas e olhos de celebridades não seriam os signos de um mesmo capitalismo repressivo e reificador?

O *Popcreto* mais conhecido talvez seja o citado "OLHO POR OLHO". Augusto de Campos assim o descreve:

OLHO POR OLHO: ou a olhos vistos. ou, de novo, "questo visibile parlare" (dante). ou "ver com olhos livres" (oswald). videograma pop. revistas re-vistas. stars, starlets, políticos, poetas, uma onça preta, pignatari (décio), o uirapuru, pelé, sousândrade, aves, faróis, a máquina de lavar, sinais de tráfego. olhos. metamorfoses. bocas. a boca (dente por dente) de BB. uma babel do olho. haroldo batizou: BABOEIL (CAMPOS, 2001, p. 123).

No alto do poema (ou "expoema"), identificamos sinais de trânsito: "à esquerda, *tráfego proibido*; no centro, *siga em frente*; à direita, *direção única à direita*; e no vértice superior, termo da viagem, *sinal geral de perigo*" (CAMPOS, 1978, p. 86). A crítica ao regime de exceção aqui é, para quem tem olhos para ver, muito clara: a "direita" representa o governo ditatorial e a esquerda (proibida, cassada, perseguida) é a oposição ao Estado de exceção. Aqui o humor e a ironia são elementos importantes na composição da peça, o que não era muito comum nas obras de Augusto

de Campos anteriores aos *Popcretos*, a não ser algumas raras exceções, como o poema "Luxo", de 1965, e "Bestiário para fagote e esôfago", de 1955.

A respeito do humor em "OLHO POR OLHO", Kenneth David Jackson escreve em seu ensaio "Augusto de Campos e o *trompe-l'oeil* da poesia concreta":

O humor e a paródia à cultura popular surgem às escondidas, na medida em que o leitor comece a identificar os não-olhos colocados entre os olhos: farol de carro, unha, mexilhão, estátua de profeta, estátua de Juscelino, lavadeira Westinghouse. A colagem é carnavalizada, através de máscaras que, paradoxalmente, "escondem" abertamente sua identidade não-olho, numa paródia da "leitura" do corpo, aqui carnavalizada (*apud* SÜSSEKIND, 2004, p. 14).

Outro *Popcreto* que produz um discurso "verbivocovisual" muito claro de crítica e de denúncia ao governo militar é "PSIU!"¹⁰, de 1966. Nele, podemos distinguir palavras relacionadas ao contexto histórico brasileiro, tais como "ato 13", "bomba", "livre", "revolução", "dura", "paz", "vamos falar", entre outras. E, no centro do poema, identificamos as imagens de uma boca e um dedo indicador expressando um pedido (ordem?) de silêncio. Silêncio que, durante o regime militar, significava censura e opressão.

Reproduzimos, a seguir, uma nota de rodapé do livro *Poesia concreta brasileira*, em que Gonzalo Aguilar fornece importantes informações sobre "PSIU!":

O [ato] número 13, segundo o depoimento de Augusto de Campos, alegoriza a infelicidade da situação brasileira dessa época. A frase "Saber Viver, Saber ser preso, Saber ser Solto" pertence a Miguel Arraes, governador de Pernambuco e incentivador das Ligas Camponesas do Nordeste, preso em 1964. Libertado em 1965 por um *habeas corpus*, exilou-se na Argélia (AGUILAR, 2005, p. 110).

Em "PSIU!", podemos igualmente observar a utilização do humor em frases como "TUDO MAIS BARATO" e "SEM ENTRADA". Essas frases, típicas de anúncios publicitários, misturadas às outras já citadas e que indicariam a opressão do regime, sugerem-nos a crítica do poeta à alienação provocada pelo Capital, que, por sua vez, seria um dos sustentáculos do governo autoritário brasileiro. Sobre essa relação entre o poder do Capital e o governo militar, Elio Gaspari revela o exemplar episódio da criação da Operação Bandeirante (Oban), departamento militar de repressão e tortura, para a qual o empresariado paulista fez generosas contribuições:

Na Federação das Indústrias de São Paulo, convidavam-se empresários para reuniões em cujo término se passava o quepe. A Ford e a Volkswagen forneciam carros, a Ultragás emprestava caminhões, e a Supergel abastecia a carceragem da rua Tutóia com refeições congeladas. Segundo Paulo Egydio

¹⁰ Sobre "PSIU!", ver o ensaio já citado "Augusto de Campos e o *trompe-l'oeil* da poesia concreta", de Kenneth David Jackson.

Martins, que em 1974 assumiria o governo de São Paulo, "àquela época, levando-se em conta o clima, pode-se afirmar que todos os grandes grupos comerciais e industriais do Estado contribuíram para o início da Oban" (GASPARI, 2002b, p. 62).

Interessante lembrar que "FORD" é um dos vocábulos que compõem o poema "PARKER" e é muito provável que outras empresas citadas no poema leminskiano também tenham dado sua contribuição para o "quepe" da repressão militar paulista¹¹.

O *Catatau*, tal qual os *Popcretos*, também produz uma crítica ao regime de exceção, como podemos verificar nos excertos abaixo:

Mas advirta que tortura não deve chegar aos ossos, osso já não é gente: torturar com raiva, sim, - mas os mestres são calmos, por onde pois para eles não existe perdão (LEMINSKI, 1989, p. 99).

Câmera de lenta tortura, mas a faca está cega! Não tem importância... É pra usar no escuro mesmo (p. 144).

Estes são apenas dois dos exemplos, dentre os vários encontráveis no *Catatau*, em que, por meio do procedimento alegórico, podemos observar o governo militar sendo ridicularizado pela prosa barroca e carnalizada de Leminski. A tortura (que "não deve chegar aos ossos"), método hediondo e criminoso utilizado pelo regime para extrair informações de seus presos políticos, é tratada, nos exemplos escolhidos, de forma irônica e satírica.

Sobre as torturas durante o governo militar, lemos em *A ditadura envergonhada*, de Elio Gaspari:

"As torturas foram o molho dos inqueritos levados a efeito nos desvãos do DOPS ou dos quartéis e toda a sociedade ficou dominada pelo medo, angústia e sofrimento. Esta onda terrível começou no governo Castello Branco que, demasiadamente fraco, não conseguiu conter os militares", denunciava nos anos 70 o general Mourão Filho (GASPARI, 2002a, p. 142).

E na obra *A ditadura escancarada*, também de Elio Gaspari, lemos:

A tortura é filha do poder, não da malvadeza. Como argumentou Jean-Paul Sartre: "A tortura não é desumana; é simplesmente um crime ignóbil, crapuloso, cometido por homens [...]. O desumano não existe, salvo nos pesadelos que o medo engendra" (GASPARI, 2002b, p. 19).

¹¹ Sobre a criação da Oban, lê-se no livro *Brasil: nunca mais*: "Foi criada, então, e só officiosamente assumida pelas autoridades militares, a Operação Bandeirante (OBAN), que se nutria de verbas oferecidas por multinacionais como o Grupo Ultra, Ford, General Motors e outros" (ARNS, 1986, p. 73).

O riso leminskiano que satiriza a tortura não quer fazer esquecer o horror, pelo contrário, esse riso quer explicitar o horror, tirá-lo das sombras, e, por consequência, torná-lo possível de ser combatido e abatido. E esse riso, por meio da lógica carnavalesca que comanda o *Catatau* (conforme veremos mais adiante no capítulo sobre a carnavalização), revela que, como tudo o que existe no mundo, o horror é igualmente exterminado pela força devastadora do tempo.

Catatau e *Popcretos* são produto de um momento histórico brasileiro em que conviveram repressão política e modernização econômica, censura e liberação sexual, nacionalismo e importação de cultura *pop* (especialmente a norte-americana). Se a poesia concreta, como todo movimento de vanguarda, necessitava de um “horizonte utópico” que unisse seus participantes em torno de um projeto estético comum¹², *Catatau* e *Popcretos* acreditamos ser, para usar um termo caro a Haroldo de Campos, pós-utópicos. Depois do golpe militar de 1964 e do AI-5, a possibilidade da criação de um Brasil civilizado e socialmente justo - almejado pelo pensamento progressista - parecia um sonho que acabou (“the dream is over”, diria John Lennon). Restava aos poetas e escritores, como Leminski e Augusto de Campos, o “princípio-realidade”:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente (CAMPOS, 1997, p. 268).

E, com os pés fincados no presente, Augusto de Campos e Paulo Leminski (e tantos outros) combateram o regime autoritário com amor (pela liberdade) e humor (contra a seriedade do tipo “Tradição, Família e Propriedade”), criando obras que, até hoje, devem ser consideradas grandes exemplos de subversão estética e política.

3.2 – *Catatau* e a tropicália: nacionalismo crítico e lógica paródica

Além do encontro com os poetas concretos, outro contato muito importante para a vida pessoal e artística de Leminski foi o que ele travou com os tropicalistas, em especial Caetano

¹² Afirmou Haroldo de Campos: “Nos anos 50, houve na *poesia concreta* brasileira um aspecto que eu considero muito importante: um trabalho coletivo, uma espécie de voluntário anonimato dos componentes da equipe, no sentido de conseguir algo como uma arte geral da palavra, impessoal, como síntese possível dos traços comuns e postas entre parênteses as diferenças estilísticas individuais” (CAMPOS, 1977, p. 51).

Veloso e Gilberto Gil. Em *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, é registrado o primeiro encontro do poeta curitibano com Caetano, em fins de 1974:

No final do ano, para compensar as vicissitudes de um período de baixo astral financeiro, surgiria um episódio capaz de alegrar a vida de qualquer um, principalmente de Paulo Leminski, um tropicalista de primeira hora. Aconteceu numa tarde de sábado, quando ele andava sobre o muro lateral da casa, fazendo um exercício rotineiro de equilíbrio. Alice estava no quarto lendo, quando um carro parou em frente ao portão. Leminski falou “tem gente aí, benzinho”, pulou do muro e foi conferir quem chegava — e quase perdeu a voz. Eram Caetano Veloso e Gal Costa, esvoaçantes, descendo de um carro enorme. Ele não acreditou no que viu. (...)

As consequências deste encontro em sua vida se fariam notáveis não apenas na seleção de camisas mais coloridas e roupas tropicais, como na própria essência de sua sensualidade. Ele passou a tirar, com mais facilidade, a roupa que cobria a sua nudez mais atávica. O polaco encontrava os embaixadores dos trópicos e suas doutrinas de prazer, capazes de derreter qualquer puritanismo ou ascetismo de imigrante. Leminski planejou com Alice viagens futuras para o Rio e Salvador. Começou a esboçar, do ponto de vista intelectual, a tese que chamaria de Pororoca, “a ponte arco-íris”, o encontro das correntes paulista e baiana. O Yin e o Yang (VAZ, 2001, pp. 162-3).

Antes desse encontro pessoal com Caetano e Gal, Paulo Leminski já admirava a obra dos tropicalistas, o que fica comprovado no seguinte trecho da sua biografia, que narra a noite do aniversário de 24 anos do poeta:

Nesta noite, eles [Leminski e seus convidados] ouviram repetidas vezes o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, que tinha sido lançado semanas antes numa grande festa no Dancing Avenida, em São Paulo (VAZ, 2001, p. 94).

Outro trecho da biografia escrita por Vaz que cita a tropicália também é bastante esclarecedor sobre a relação de Paulo Leminski com aquele movimento estético:

Eu [Toninho Vaz] estava na mesa ao lado, com um grupo de amigos, todos estudantes, discutindo calorosamente um tema polêmico e de ocasião: o festival de música da Record, que contrapunha de um lado os defensores da estética musical de “Roda Viva”, de Chico Buarque, e, do outro, a modernidade preconizada por “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso. O festival tinha acontecido em outubro do ano anterior, mas as músicas continuavam nas paradas de sucesso. A certa altura, Leminski pagou a conta, colocou os alfarrábios embaixo do braço e falou, dirigindo-se à nossa mesa:

— Nesta polêmica eu sou mais o Caetano, colocando o Brasil no mundo eletrônico. Adeus, cavaquinho — e saiu (VAZ, 2001, p. 97).

O *Catatau* e a tropicália guardam muitas semelhanças, dentre elas o que os poetas concretos chamaram de "nacionalismo crítico" e que se aplica não somente à produção concretista mas também à estética tropicalista. Segundo Gonzalo Aguilar, o “nacionalismo crítico” se opunha ao

provincianismo e à xenofobia, “que não faltavam em vários setores de esquerda (sem falar nos setores de direita)” (AGUILAR, 2005, p. 104).

Augusto de Campos, em seu livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, ao comentar a obra de Oswald de Andrade e o influxo desta sobre Caetano Veloso e seu trabalho tropicalista, defendia a ideia de “um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna” (CAMPOS, 1974, p. 161).

O *Catatau* é também um claro exemplo de "nacionalismo crítico", pois se trata de um exercício de antropofagização de vários elementos da tradição literária ocidental, especialmente aqueles ligados à literatura da alta modernidade, como a prosa de Guimarães Rosa ("Viver, ofício severo." [LEMINSKI, 1989, p. 60]) ou de James Joyce¹³ ("Ulyses ipse eclypsis apud Calypso calipsigiam invenenit, poxalá!" [p. 64]).

A outra face do “nacionalismo crítico” é o provincianismo, e um exemplo curioso de provincianismo brasileiro, e que esteve ligado à história do tropicalismo, foi a famosa "Marcha contra a guitarra elétrica" ocorrida em 1967 e que contou com alguns dos principais músicos e compositores brasileiros da época, inclusive Gilberto Gil, ironicamente um dos criadores do tropicalismo. Apesar de ter sido um movimento promovido por artistas ligados ao pensamento de esquerda, essa marcha acabou, por seu caráter nacionalista, assemelhando-se a outra marcha, esta, por sua vez, de caráter retrógrado e organizada por setores conservadores da sociedade brasileira: a famigerada Marcha da Família com Deus pela Liberdade.

Sobre a utilização da guitarra elétrica, o maestro e compositor Rogério Duprat comenta:

Nós sentimos que o uso da guitarra não era um negócio puramente musical e sim um novo tipo de comportamento *pop* que vinha envolvendo o mundo desde 1960. Decidimos incluir em nossas atividades musicais os elementos desse novo comportamento. Não usamos a guitarra simplesmente para chatear Elis Regina, Edu Lobo ou qualquer um que pertencesse à ortodoxia musical brasileira. Queríamos mudar as coisas” (depoimento de Rogério Duprat, *Manchete*, 18.10.1975, p. 79) (FAVARETTO, 1996, p. 40).

Esse provincianismo nacionalista e conservador, que se sentiu ameaçado por um simples instrumento musical, pode ser explicado pelo que Décio Pignatari analisou como sendo uma luta entre "pressões culturais endógenas vs. pressões culturais exógenas":

¹³ Interessante lembrarmos do "conto semiótico" "PAPAJYCEATWORK", publicado em *Caprichos & Relaxos* (LEMINSKI, 2013, p. 157), o qual contém algumas das principais características do *Catatau*, em especial a utilização da "palavra-valise" carroliana, que se trata da união de duas ou mais palavras para a criação de um vocábulo anteriormente inexistente, como o famoso “silvymoonlake” (silva[silver] + moon + lake = selva[prata] + lua + lago) joyciano. Sobre a influência de James Joyce, ver o artigo “James Paulo Joyce Leminski”, de Ivan Justen Santana e Caetano Waldrigues Galindo (*apud* SANDMANN, 2010, pp. 77-101).

[Estas pressões] podem ser observadas desde as primeiras manifestações da literatura épica, ou de Gregório de Matos, até a simplória oposição entre violão e guitarra elétrica nos festivais de MPB, na década de 60, ou nos inúteis debates sobre a criação de um "herói brasileiro" para as histórias em quadrinhos, onde a proposta mais ridícula foi a de heroização do saci-pererê, um "herói" bidimensional e de um perna só... (PIGNATARI, 1998, p. 23).

As "pressões culturais endógenas", nos anos 1960 e 1970, eram fomentadas pelo desejo de afirmação daquilo que era tipicamente nacional (a cultura ligada ao campo e às pequenas cidades do interior) e esse desejo, por sua vez, tinha claramente uma motivação política. A esquerda, representada, por exemplo, pelo CPC (Centro Popular de Cultura), defendia as manifestações culturais originalmente brasileiras como forma de combate à opressão exercida pela ideologia capitalista e pelo "imperialismo americano". Por seu turno, as "pressões culturais exógenas" – além de possuírem um caráter comercial óbvio (a venda, dentro do território nacional, de produtos culturais estrangeiros, especialmente os destinados à mídia de massa) – eram motivadas também pela natural necessidade artística de pesquisa e exploração de novas formas e conteúdos.

Renato Franco, baseado nas ideias de Ismail Xavier, faz uma observação muito perspicaz sobre a importância do tropicalismo como uma proposta de modernização da cultura brasileira em tempos de dominação da Indústria Cultural:

O Tropicalismo, de cuja origem Caetano Veloso participou ativamente, inaugurou uma atitude nova entre os produtores culturais, no fim dos anos 60, porque foi constituído no interior mesmo da Indústria Cultural – vale dizer, ele, talvez, tenha elaborado uma das primeiras respostas críticas ao processo de modernização do país que, ao criar condições para a expansão e consolidação desse tipo de indústria, forçava a modernização da própria atividade cultural. Ismail Xavier constatou tal fato: "o Tropicalismo foi uma nova articulação da cultura e da política; a perda da inocência diante da Indústria Cultural" (FRANCO, 1998, p. 65).

Ainda sobre o mesmo assunto, afirma Ismail Xavier, em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*:

Sua [do tropicalismo] manifestação musical, sem dúvida a mais característica, escandalizou um nacionalismo cioso de purismos artesanais da sonoridade brasileira; por outro lado, conseguiu, por certo tempo, manter um teor subversivo dentro da engrenagem do mercado através de uma reinvenção acelerada na composição das canções e nos seus modos de apresentação (XAVIER, 2012, p. 49).

O tropicalismo, por meio do seu "nacionalismo crítico", conseguiu misturar, no seu caldeirão oswaldianamente antropofágico, as "pressões culturais endógenas" e as "pressões culturais exógenas" e produzir uma arte indiscutivelmente brasileira sem deixar de ser ("Por que não? Por que não?"), ao mesmo tempo, plenamente cosmopolita.

Outra semelhança entre o *Catatau* e a tropicália é o que Gonzalo Aguilar chama de "lógica paródica". Segundo ele, a tropicália adotaria uma "lógica paródica e de pastiche e não uma lógica da exclusão" (AGUILAR, 2005, p. 143), esta última adotada, por exemplo, pelo programa da fase "ortodoxa" da poesia concreta. Prossegue Aguilar:

Os tropicalistas trabalharam com o choque violento que se produzia com a sobreposição da sintaxe modernista e da sintaxe dos meios de comunicação de massa, e seus músicos – sobretudo Caetano Veloso – encarnaram, ainda que por apenas quinze minutos, o mito do artista popular e de massa de vanguarda (AGUILAR, 2005, p. 143).

Em seu *Catatau*, Leminski também trabalha com esse "choque violento" (que igualmente poderíamos chamar de "pororoca") ao misturar erudição e procedimentos da alta literatura com elementos da cultura popular: “Esseranarassa! O canto das sereias, mentira: o riso, incorreto, batem palmas para o desempenho do eco. Essa era na raça!” (LEMINSKI, 1989, p. 83). O trecho citado apresenta exemplarmente essa mistura de cultura erudita (“canto das sereias”, mitologia grega), procedimento de vanguarda (“Esseranarassa”, espécie de brinquedo verbivocovisual joyciano, que também pode ser lido como “essa era na raça”) e cultura popular (“Essa era na raça!”: expressão típica do discurso oral popular).

No *Catatau* e no tropicalismo, convivem o bom e o mau gosto, o sério e o jocoso, o popular e o erudito, o folclore e a tecnologia, a cidade e o campo, a tradição e a modernidade, a redundância e a informação nova.

Afirma Celso Favaretto sobre o mau gosto, o "cafonismo" tropicalista: "O cafonismo e o humor, responsáveis pelo caráter lúdico das canções tropicalistas, mais que efeito, são, antes, práticas construtivas" (FAVARETTO, 1996, p. 24).

Augusto de Campos, ao comentar o mau gosto tropicalista e a obra de Caetano Veloso, afirma que se trata de um “mau gosto intencional, crítico, como nas criações da *pop art*” (CAMPOS, 1974, p. 162).

O "mau gosto intencional" se verifica também na obra leminskiana (de maneira diferente do "cafonismo" tropicalista, diga-se), como podemos observar no excerto seguinte, em que o autor, ao utilizar a linguagem das ruas, em especial o trocadilho e o calão, rompe com as normas de etiqueta verbal: "Tomando a prepúlsio – o imprompto, ora – vão amérdica! Na bunada não vai dinha?" (LEMINSKI, 1989, p. 181). Naqueles tempos de conservadorismo do tipo Tradição, Família e Propriedade, a agressividade verbal do *Catatau* acabava também sendo uma forma bem humorada de desabafo contra tanta repressão e tanto sufoco.

O *Catatau*, assim como o tropicalismo, trabalha com o que Augusto de Campos chama de "faixa da redundância", conceito oposto ao de "informação original". Nessa "faixa da redundância", encontramos o universo *pop*, o folclore, a oralidade, os provérbios, as frases feitas, o calão, enfim, toda a cultura popular que, no *Catatau*, vai sendo misturada com o que há de mais erudito na cultura ocidental e oriental (lembramos do Leminski haicaísta e biógrafo de Bashô).

Para finalizar esta seção do capítulo, é interessante observar o que Leminski diz sobre como funciona a "informação original" no *Catatau*:

O *Catatau* procura gerar a informação absoluta, de frase para frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima.

(...)

Mas, nessa busca de informação absoluta, sempre novidade, novidade sempre, por uma reversão de expectativas, ele produz a informação nula: a redundância.

(...)

O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. $0 = 0$. Tese de base da Teoria da Informação. A informação máxima coincide com a redundância máxima (LEMINSKI, 1989, p. 211).

No *Catatau*, o novo é redundante. O inesperado é o que se espera. A cada página, não haver surpresa é o que surpreende. Nessa obra de Leminski, a "faixa de redundância" vira "informação original" e vice-versa.

A lógica paródica transforma a cultura das ruas, a informação banal e repetitiva em algo raro e surpreendente: "Quem é o culpado de existir eu? Meu pensamento? Alguma coisa que eu comi ontem à noite? Quem sabe? Poder saber – um dia?" (LEMINSKI, 1989, p. 182)

Nesse excerto, o *cogito* cartesiano ("Quem é o culpado de existir eu? Meu pensamento?") é parodiado e desestabilizado pelo humor desconcertante das ruas ("Alguma coisa que eu comi ontem à noite?"). O que se comeu "ontem à noite" causa perturbações (intestinais?¹⁴) na lógica cartesiana, obrigando o filósofo a pensar também com o corpo, que, segundo o autor das *Meditações*, deveria ser "apenas uma coisa extensa e que não pensa" (DESCARTES, 1973, p. 186-7).

Voltaremos a tratar da subversão paródica do pensamento cartesiano no capítulo sobre a carnavalização.

3.2.1 – Lampiro e Vampiro: o riso crítico

¹⁴ Por falar em "perturbações intestinais", lembramos do poema "Disenfórmio", de Décio Pignatari (2004, p. 172), elaborado com o mesmo humor satírico do *Catatau*.

Paulo Leminski e Torquato Neto¹⁵ nasceram ambos em 1944. Um na fria Curitiba, outro na tórrida Teresina. Leminski, a despeito do cinza da cidade onde sempre viveu (com uma passagem pelo Rio de Janeiro, onde, assim como Torquato, morou no famoso Solar da Fossa), tinha uma personalidade “solar”. Torquato, por sua vez, apesar de nascer sob o forte sol do Piauí e de ter vivido boa parte da sua vida no Rio de Janeiro, era mais sujeito à “fossa”.

Lampiro e Vampiro: o solar e a fossa.

Afora isso, as afinidades entre ambos eram muitas.

Leminski e Torquato foram grandes poetas e prosadores, muito influenciados pela poesia concreta e pelo tropicalismo. Torquato, aliás, foi um dos participantes mais radicais do movimento tropicalista, como esclarece Caetano Veloso:

Na altura das reuniões de catequese organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário transformador [do tropicalismo]: os Beatles, Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas da expressão rural do Nordeste – tudo isso Torquato já tinha digerido e metabolizado com espontaneidade suficiente para deixar entrever sua apreensão da totalidade do corpo de ideias que defendíamos. Ele superara as resistências iniciais por possuir uma inteligência desimpedida. A partir de então, sua concordância com projeto passou a ser orgânica, e se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade (VELOSO, 1997, p. 141).

Uma das canções mais emblemáticas do tropicalismo, “Geleia geral”, foi composta por Gilberto Gil, que fez a música, e Torquato, autor da letra. Comenta Caetano:

Mas foi Torquato quem escreveu, também sobre uma música de Gil, a letra que para muitos se tornou, mais do que a própria “Tropicália”, da qual ela tirava a sugestão, a letra-manifesto do movimento: “Geleia geral” (VELOSO, 1997, p. 295-6).

“Geleia geral” é uma expressão criada por Décio Pignatari (vê-se, mais uma vez, a influência dos poetas concretos presente) e que se encontra no texto “& se não perceberam que poesia é linguagem”, publicado originalmente na revista *Invenção* nº 5. O trecho em que se encontra a expressão de Pignatari diz assim: “na geleia geral brasileira alguém tem que exercer as funções de medula e de osso &” (*apud* CAMPOS, 1987, p. 171). Quando Caetano Veloso afirma que “se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade”, isso parece mostrar que o “anjo torto” entendia muito bem o que Décio Pignatari queria dizer com “alguém tem

¹⁵ Leminski uma vez afirmou: “Torquato Neto é um caso à parte. De longe, a melhor prosa desta geração. Sua prosa supera a de Oswald de Andrade. A agilidade, a exatidão, o teor de novidade em tudo, a eletricidade: não conheço nada melhor que ‘Os Últimos Dias de Paupéria’, que têm que ser para nós os primeiros dias de uma riqueza muito grande” (LEMINSKI, 1992, p. 175).

que exercer as funções de medula e de osso”. Torquato queria correr risco¹⁶ (“poesia é risco”, Augusto *dixit*) e buscar sempre o difícil (“Meu fácil me enfada. Meu difícil me guia.”, Valéry via Augusto). Poesia e arte para ele não eram mero passatempo, algo para simples distração do homem burguês enfasiado na sala de jantar domingueira (lembramos da canção “Panis et circenses”, composta por Caetano e Gil: “mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”). Torquato só se contentava com a “medida do impossível” (como se lê no poema “Cogito”, aliás, essa referência a Descartes nos remete imediatamente ao catatau leminskiano).

Quanto à relação de Torquato com a poesia concreta, comenta Paulo Andrade:

Na maioria dos textos da fase pós-68, Torquato mostra-se afinado com as teorias estéticas divulgadas no Brasil por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São desta fase os processos construtivos de linguagem mais radicais, quando o poeta valoriza a descontinuidade, a sonoridade, a simultaneidade e a exploração espacial da palavra (...) (ANDRADE, 2002, p. 133).

Assim como Leminski, Torquato produziu vários poemas utilizando-se dos procedimentos concretistas, dentre os quais, podemos citar o seguinte (NETO, 1973, p. 89):

arco
artefato
vivo
auriverde
sirv
o
a
fé
(ri?)
da fa
da, moça
in
feliz:

Acreditamos haver uma ironia contida no poema que, ao utilizar a palavra “auriverde”, criaria um diálogo com o famoso poema “O navio negreiro”, de Castro Alves, em que se lê: “Auriverde pendão de minha terra, / Que a brisa do Brasil beija e balança”. A referência ao poema romântico parece ser uma crítica velada ao governo autoritário e nacionalista, o governo do “Brasil: ame-o ou deixe-o”. (Aliás, lembramos que em “Alegria, alegria”, também há uma referência a outro poema romântico, “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e que os poetas modernistas brasileiros,

¹⁶ Torquato Neto, em “Pessoal intransferível”: “Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada nos bolsos e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso” (NETO, 1973, p. 19).

grandes influenciadores dos tropicalistas, também foram pródigos em parodiar os poemas românticos.) Se no poema de Castro Alves, o “auriverde pendão” está hasteado num navio negreiro, ou seja, está associado ao que há de mais perverso e terrível na história brasileira (“tanta infâmia e cobardia”), a escravidão; a bandeira nacional, durante o regime de exceção, também está associada a um dos períodos mais horrendos da história do nosso país. Ou seja, o navio negreiro e o governo militar, por meio da linguagem “tropiconcreta” de Torquato, são aproximados num poema que fala de uma misteriosa “moça infeliz” (outra referência ao Romantismo?), “fada” que está “fé(ri)da”. Seria essa moça, essa fada madrinha, a Pátria brasileira que, no período militar, fora sujeita, como os escravos no navio, a “Tanto horror perante os céus...”?

Torquato e Leminski também foram jornalistas, letristas de música, trabalharam com cinema e vídeo, enfim, foram ambos multimídias, como hoje se costuma dizer. Ambos, também, morreram jovens. Leminski, aos 44 anos, devido ao seu gosto exagerado pelo álcool. Torquato, aos 28, suicidou-se.

Leminski, segundo Haroldo de Campos, era o “lampiro de Curitiba”, como podemos ler no trecho do poema intitulado “Paulo Leminski”: “te recordo leminski / lampiro de curitiba / capiau cósmico / eletrônico violeiro astral” (CAMPOS, 1998, p. 110).

Por sua vez, o autor das “Galáxias” chamou Torquato de Nostorquato, um trocadilho com Nosferato, seu personagem no filme *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso. Paulo Andrade comenta: “No poema 'nosferatu: nós/torquato', Haroldo de Campos traduz com maestria a fusão quase total de sujeito-objeto, reivindicada pelo poeta, na invenção do epíteto 'Nostorquato’”. (ANDRADE, 2002, p. 110)

Outro aspecto que unia Leminski e Torquato era o prazer do jogo, a parodização e a sátira daquilo que parecia sério e estabelecido pelas normas vigentes¹⁷, a carnavalização da linguagem, o riso crítico.

Tanto no *Catatau* quanto em vários poemas e letras de música de Torquato Neto, verificamos um recurso estilístico muito caro a ambos os poetas e que está relacionado ao riso crítico: a paronomásia (também conhecida como trocadilho).

Na obra de Leminski, os exemplos de paronomásias são inúmeros, sendo essa figura certamente a mais recorrente no *Catatau*. Eis uma pequena amostra:

¹⁷ Afirma Fábio Lucas: “A *sátira* e a *paródia* se caracterizam pela existência prévia de um texto ou de um fato sobre os quais se exerce a operação literária, que passa a ser um comentário remetido àquele texto ou fato. Trata-se de aludir a algo que tem vida própria, apresentando-o sob nova luz modificadora. Geralmente, a modificação consiste em apontar no objeto referido os aspectos negativos que cumpre atacar. Apega-se a uma insuficiência qualquer, repreensível ou condenável. Toma-se o lado cômico daquilo que se quer sério” (LUCAS, 1985, p. 104).

Aqui já não está quem falou. Aqui falam agora a dizer: faça-me um favor, pimenta do reino meu, nos olhos dos outros não dói, doeu? (LEMINSKI, 1989, p. 22)

A Veneza, quando lhe dá na vendeta, por bem ou por mal – fazêja. (p. 31)

Em Górdio, falam por nós. (p. 38)

Sacro jaz na festa, sem rir: oração não tem graça, graça vem depois. (p. 56)

Para bem entender, meia palavra não é de bosta nenhuma, bom entendedor faz o que bem entender (...) (p. 102)

Leminski cria vários e múltiplos sentidos ao unir paronomásias, frases feitas, provérbios e tudo o mais que estiver à disposição do seu vasto repertório linguístico. Poderíamos citar dezenas de outros exemplos de paronomásia espalhados por todo o *Catatau*, no qual essa figura de linguagem tem a função de provocar o estranhamento da leitura, tornando o “óbvio” ambíguo (“Óbvio que nem tudo é ambíguo” p. 44.) e desestabilizando o leitor, fazendo-o participar ativa e continuamente da construção de sentido da obra.

No *Catatau*, o óbvio é sempre inesperadamente ambíguo: “O óbvio está na cara. O óbvio salta aos olhos. O óbvio aguenta firme. O óbvio já não era. O óbvio vai ver que é. O óbvio com licença” (LEMINSKI, 1989, p. 139). O vocábulo “óbvio” é repetido nas seis frases, construídas todas com características sintáticas semelhantes, o que ajuda a provocar uma enorme sensação de redundância, e, ao mesmo tempo, de estranhamento (lembrando o famoso verso steiniano “Rose is a rose is a rose is a rose”¹⁸). As duas primeiras frases afirmam, digamos, o óbvio. A terceira frase (“O óbvio aguenta firme.”) já provoca a confusão no leitor, posto que a expressão “aguenta firme” é normalmente relacionada às pessoas, quando se diz, p. ex., que “fulano aguenta firme a situação”. A quarta frase (“O óbvio já não era.”), por sua vez, parece afirmar que o óbvio já não “era” óbvio e, portanto, essa frase afirmaria o contrário daquelas duas primeiras. A quinta frase (“O óbvio vai ver que é.”) joga com a possibilidade de o óbvio poder não ser... óbvio (“vai ver que é”, talvez seja). A sexta e última frase (“O óbvio com licença.”) é a de mais difícil interpretação, podendo significar que o óbvio pede licença, se retira do texto (afinal, a frase é a última da sequência), restando-nos apenas o prazer da surpresa, do inusitado, do inesperado.

Vejam como Décio Pignatari descreve a paronomásia: “A paronomásia rompe o discurso (hipotaxe), tornando-o espacial (parataxe), criando uma sintaxe não-linear, uma sintaxe analógico-topológica.” (PIGNATARI, 1979, p. 113)

Como se pode facilmente observar na leitura do *Catatau*, a parataxe domina a construção do seu discurso e a linearidade não tem vez na prosa catatauesca que, além de ser barrocamente

¹⁸ Sobre a repetição na obra de Gertrude Stein, ver o ensaio de Jean-Michel Rebaté “O estranhamento de uma língua – Os estilos do modernismo”, especialmente o capítulo 4 (p. 910), in: MORETTI, 2009, pp. 887-918.

policêntrica¹⁹, é também toda construída por meio da montagem e colagem²⁰ de materiais verbais heterogêneos.

Passemos agora a um poema torquadiano que também faz da paronomásia um dos principais recursos construtivos. Trata-se de “Make Love, Not Beds ou é isso mesmo”:

FILHO de Kennedy não quer ser Kennedy
 Deus os faz e os junta.
 Amanhã em Tara eu pensarei nisso.
 Pra o bom entendedor: meia palavra basta?
 É disco que eu gosto?
 Quem vem lá faça o favor de dizer por que é que vem.
 Tem gente dando bandeira a meio pau.
 Ninguém me ama, ninguém me chama, são coisas do passado (W.S.)
 Quem sabe, sabe, conhece bem: gostoso gostar de alguém?
 Vai começar a era de Aquarius. Prepare seu coração.
 Ou não: dê um pulo do lado de fora.
 Compre: Olhe. Vire. Mexa.
 Você sempre me aparece com a mesma conversa mole.
 Com o mesmo papo furado – só filmo planos gerais.
 Sou feiticeiro de nascença/Trago o meu peito cruzado
 A morte não é vingança/Orgulho não vale nada.
 E atrás dessa reticência
 Nada, ri-go-ro-sa-men-te nada
 Boca calada, moscas voando, e tudo somente enquanto
 Eu deixar. Enquanto eu estiver atento nada me acontecerá.
 Um painel depois do outro e um sorriso de vampiro;
 Eu me viro/como/posso me virar.
 E agora corta essa – só quero saber do que pode dar certo
 Mas hoje tenho muita pressa. Pressa! A gente se vê,
 Na certa.

1/9/1971

Sobre esse poema, Paulo Andrade (2002) elabora uma breve mas interessante análise, em que, entre outras coisas, afirma:

O poema “Make love, not beds ou é isso mesmo”, publicado na *Geleia Geral*, em 1971, é outro exemplo de arte experimental que ainda traz algumas marcas da estética tropicalista. A composição do poema, construído a partir de colagens e *readymades*, vai gerando sempre novos sentidos a cada leitura. No recorte de frases feitas e ditados populares, às vezes, apenas a pontuação diferente é suficiente para alterar o sentido original ou provocar uma inversão paródica do primeiro sentido, como ocorre no verso: “Para bom entendedor: meia palavra basta?”. Subvertendo o sentido original de frases, provérbios, ditados ou clichês da linguagem coloquial, o

¹⁹ Sobre o policentrismo barroco, ver CALABRESE, 1988: “Exercícios sobre um tema, variações de estilo: é este o primeiro dos princípios da estética neobarroca, modelado precisamente sobre um geral princípio barroco do virtuosismo, que em todas as artes consiste na total fuga de uma realidade organizadora, para se dirigir, através de uma apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações” (p. 54).

²⁰ Sobre a montagem e a colagem no *Catatau*, ver SALVINO, 2000, cap. “Montagem versus colagem”, pp. 106-111.

poema convoca o leitor a questionar os sentidos já cristalizados na memória popular (ANDRADE, 2002, p. 161).

Essa peça torquadiana é, basicamente, toda construída de paródias e paronomásias. Logo no primeiro verso, temos: “FILHO de Kennedy não quer ser Kennedy”. Esta frase dialoga com o ditado: “Filho de peixe, peixinho é.” Aqui temos uma alusão e uma adulteração da conhecida máxima popular. Torquato subverte o ditado quando brinca com a possibilidade de um filho de John F. Kennedy, o presidente americano assassinado em 1963, não querer ser um Kennedy, devido obviamente à “maldição” da família, que teve alguns componentes do seu “clã” mortos de forma trágica. Outro verso interessante é “Amanhã em Tara eu pensarei nisso.” Tara é o nome da fazenda do clássico filme de 1939, “E o vento levou...”. E esse verso é uma parodização da conhecida frase da protagonista Scarlett O'Hara em que ela diz: “I'll think about that tomorrow.”

No poema, a linguagem do povo e a cultura *pop* (celebridades e cinema americanos, música popular brasileira, provérbios etc.) se articulam para criar uma peça com muito humor, ironia e crítica. O verso “Pra o bom entendedor: meia palavra basta?”²¹ é claramente uma alusão à censura e à repressão exercidas pelo governo autoritário. Certamente, Torquato sabia que meia palavra não bastava. Porém, para dizer o que se queria naqueles tempos difíceis pós-68 o artista tinha consciência de que não poderia dizer tudo com todas as palavras, mas, sim, apenas com “meias palavras”, ocultando, com variados recursos de linguagem, a verdadeira intenção do seu discurso.

“Boca calada, moscas voando”, este trecho é também obviamente outra alusão ao clima de terror autoritário e à censura. O provérbio “em boca fechada não entra mosca” é reelaborado para sugerir a supressão da liberdade de expressão no período ditatorial. As “moscas voando” sugerem-nos a putrefação do regime, como uma carne já podre e sobrevoada por moscas varejeiras.

Finalmente, gostaríamos de comentar o título do poema, “Make love, not beds”, que, por sua vez, se trata de uma adulteração do *slogan* antiguerra “Make love, not war”²², surgido nos anos 1960, durante a Guerra do Vietnã e que, por seu turno, se transformou na canção “Mind Games (Make love, not war)”, do ex-beatle John Lennon (que criou, em 1969, o “Bed-in for peace”, em que ele e Yoko Ono ficaram vários dias deitados na cama em protesto contra a guerra no Vietnã). Pode-se igualmente ler o título do poema como uma crítica ao capitalismo, posto que ele afirmaria que devemos “fazer amor, não (fabricar) camas”. Aqui, o ato libertário de “fazer amor” (lembramos que estamos nos anos *hippies* do “amor livre”) se oporia ao utilitarismo capitalista (“fabricar

²¹ Esse verso nos lembra o poema “Cambromniana”, de José Paulo Paes (2008, p. 312), outro autor que também trabalhava com muita eficácia o jogo paronomástico: “a bom entendedor / meia palavra: bos-”.

²² Afirma Herbert Marcuse: “Talvez seja igualmente ridículo e legítimo ver uma significação mais profunda nos distintivos usados por alguns manifestantes (entre eles, crianças) contra os morticínios do Vietnam: MAKE LOVE, NOT WAR (Faça amor, não guerra). Por outro lado, contra a nova mocidade que se recusa e rebelde, estão os representantes da antiga ordem, que já não são capazes de proteger a existência dela sem a sacrificarem numa obra de destruição, desperdício e poluição” (MARCUSE, 1986, p. 14).

camas”). Temos configurado, portanto, um típico embate dos anos 1960-70, os anos do “paz e amor” e do *flower power*, mas também da guerra e dos regimes autoritários: Amor&Poesia *versus* Capital&Guerra.

Acreditamos que podemos afirmar, depois desses breves comentários, que o poema torquatiano, assim como as obras tropicalistas e o *Catatau*, também faz uso do que Gonzalo Aguilar chamou de “lógica paródica”. O riso torquatiano reelabora, de forma crítica e satírica, toda a cultura popular brasileira e internacional, num momento (o pós-AI-5) em que a ditadura vive seu período de maior truculência e os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, passam a estabelecer os padrões de comportamento e de consumo (“Compre: Olhe. Vire. Mexa.”). Portanto, o que Torquato Neto realiza, por meio da “lógica paródica” e também do “nacionalismo crítico”, é a satirização e a crítica, não somente do governo autoritário, mas igualmente dos valores estabelecidos pelos proprietários do Capital, representados, no poema em tela, notadamente pelo “imperialismo americano” (vide as referências aos Kennedy, ao cinema americano e à guerra do Vietnã).

3.2.2 - Chico, Caetano, *Catatau* e os dois tipos de nacionalismo

Em 1966, mesmo ano do "estalo" leminskiano, Chico Buarque, com "A banda", vencia o II Festival de Música Brasileira, promovido pela TV Record. Sobre a ideia da canção, o jornalista Wagner Homem, em seu livro *Histórias de canções: Chico Buarque*, escreve:

Primeiro veio a ideia de uma banda passando, depois a música e, finalmente, a letra. Composta em um único dia, na sua casa da rua Buri, na hora do almoço, ficaram faltando os versos finais: "Aquele final todo foi posterior. Não queria deixar a banda tocando para sempre na rua". Mas era "Morena dos olhos d'água" que ele pretendia inscrever no festival e que, certo dia, cantou para Gilberto Gil e Torquato Neto. Não era sua intenção, porém, no entusiasmo, cantou também a marchinha, mesmo incompleta. Chico imaginava que a música iria pegar e a inscreveu no festival. O que ele não previu foi o tamanho do sucesso (HOMEM, 2009, p. 41).

Na verdade, o primeiro lugar foi dividido entre "A banda" e "Disparada"²³, composta por Theo de Barros e Geraldo Vandré, apesar de o resultado real ter sido a vitória da canção de Chico, como esclarece Wagner Homem:

²³ Segundo Caetano: "É curioso pensar que 'A banda' de Chico e a 'Disparada' de Vandré empataram nesse concurso, quando se tem em mente que aquela canção de Chico, que o fez definitivamente popular, está muito aquém de sua grandeza como poeta e músico, enquanto a 'Disparada' é muito superior ao que Vandré fez antes ou depois" (VELOSO, 1997, p. 159).

Chico jamais fez qualquer comentário sobre o episódio. O resultado da votação (sete a cinco em favor de "A banda") foi mantido em sigilo por quase quatro décadas. Os votos ficaram num cofre na casa de Zuza Homem de Mello, que só revelou os números em seu livro já citado [*A Era dos Festivais - Uma parábola*] (HOMEM, 2009, p. 42).

"Disparada" era a canção apoiada pela esquerda estudantil ligada ao CPC. Seu tema, o Brasil "profundo", puro, o país do campo e do sertão ("Eu venho lá do sertão", canta Vandr ), esse tema seria - segundo o projeto de "conscientiza o das massas" promovido pelo CPC - uma forma de combate   ideologia capitalista e ao domínio estrangeiro. Portanto, de acordo com o pensamento da esquerda estudantil, "Disparada" seria uma can o "engajada", enquanto "A banda" seria uma obra "alienada". Daí a grita pela vitória da can o de Vandr  durante o festival da Record²⁴.

Porém, a despeito de todo o sucesso de "A banda", que "chegou a vender 100 mil cópias [dos compactos] em apenas uma semana" (HOMEM, op. cit., p. 43), sendo, inclusive, regravada por várias bandinhas do Brasil e do mundo, como nos informa Wagner Homem, a can o de Chico Buarque, apesar de receber elogios de personalidades importantes como Drummond e Nelson Rodrigues, não transformou o filho de Sérgio Buarque de Holanda numa "unanimidade nacional", visto que a obra buarquiana era percebida por alguns como a representa o de "uma postura alienada para uma época que exigia o engajamento político dos artistas" (HOMEM, 2009, p. 46).

Muito interessante também o fato de Chico Buarque ter sido criticado por fazer uma can o não engajada politicamente e essa mesma can o ter sido o motivo do primeiro choque do compositor com a ditadura militar. Segundo Wagner Homem, quando o governo militar quis utilizar "A banda" numa propaganda de alistamento, "Chico protestou, e a peça deixou de ser veiculada" (HOMEM, 2009, p. 44).

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, apresenta algumas reflexões sobre "A banda" e a rela o desta com a sua própria obra:

No ano anterior ao lançamento de "Alegria, alegria", ele [Chico Buarque] tinha vencido o festival com uma marchinha singela e antiquada chamada "A banda", uma cr nica nostálgica da passagem de uma bandinha de música de sabor oitocentista por uma rua triste, trazendo uma luz ef mera às vidas sem graça das personagens que a habitavam (o que funcionava também como uma aparentemente casual metáfora da capacidade que a música brasileira tem de gerar alegria para um povo que quase conta só com ela para isso: "A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor"). "Alegria, alegria", com sua exibida aceita o da vida do século XX, mencionando a Coca-Cola pela primeira vez numa letra de música brasileira, e vindo acompanhada por um grupo de rock, apresentava um contraste gritante com a can o de Chico. E eu, naturalmente - e

²⁴ Sobre "aliena o" e "engajamento", ver o cap. 1 do livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, de Frederico Coelho (2010).

ainda mais que chegava para talvez disputar com ele o mesmo lugar no olimpo das estrelas nacionais -, tinha que fatalmente fazer - ao menos na imaginação das plateias - o papel de seu antagonista. Mas o que ninguém nunca disse - nem mesmo eu, que até aqui só falei em Beatles, Gilberto Gil e Franklin Dario quando tratei da gênese de "Alegria, alegria" - é que "Alegria, alegria" foi em parte decalcada exatamente de "A banda" (VELOSO, 1997, p. 174).

E Augusto de Campos escreveu num artigo que "Alegria, alegria" descreve o caminho inverso de "A banda". (...) Eu não estava plenamente consciente de todos os seus aspectos e implicações, mas sabia vagamente que "Alegria, alegria" era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de "A banda", um aproveitamento mais descarado da oportunidade do festival, trazendo a um tempo mais crítica e mais aceitação do fenômeno TV (p. 176).

"A banda" e "Alegria, alegria". De um lado, a alegria quase inocente, quase *naïf*, de uma canção que representaria o que Décio Pignatari chamou, em seu livro *Cultura pós-nacionalista* (1998), de "Brasil-Dixieland", o Brasil agrário, da cidade pequena e provinciana (a *Gemeinschaft*, "comunidade"), influenciado pelas antigas tradições e pelo folclore, e que pratica o que ele mesmo denominou de "nacionalismo de consumo"; de outro lado, temos a alegria paródica e irônica de uma obra que é produto da cidade grande (a *Gesellschaft*²⁵, "sociedade"), repleta de erudição e de cultura de massa e que, também segundo Pignatari, poderia ser representante do que ele chamou de "nacionalismo de produção"²⁶.

O "nacionalismo de consumo" poderia ser relacionado ao caráter arcaico da cultura brasileira e, por sua vez, o "nacionalismo de produção" estaria associado ao aspecto moderno da nossa cultura. Porém, a arte tropicalista não adota acriticamente os signos da modernidade brasileira, descartando o arcaico: ela os mistura, os superpõem, os justapõem. Segundo Celso Favaretto:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma soma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos (FAVARETTO, 1996, p. 23).

²⁵ Antonio Cicero define assim os conceitos de *Gemeinschaft* e de *Gesellschaft*: "A cidade é o berço daquilo que os sociólogos, a partir da obra de Tönnies, chamam de *Gesellschaft*, "sociedade", em oposição ao que chamam de *Gemeinschaft*, 'comunidade'. Os seres humanos que vivem na *Gesellschaft*, em geral agregados de modo mecânico e arbitrário, tendem a se relacionar de maneira formal e contratual uns com os outros, e suas relações, regulamentadas em última instância pela lei impessoal e universal, têm por horizonte o princípio racional, formal e negativo segundo o qual a limitação da liberdade de uma pessoa não é lícita senão enquanto necessária para garantir a compatibilidade da maximização da sua liberdade com a maximização da liberdade de cada uma das demais. // A *Gemeinschaft*, ao contrário, supõe encontrar sua origem na grande família e tem por horizonte a religião positiva cultivada por seus membros; estes, articulados do ponto de vista hierárquico de modo pretensamente orgânico e natural, crêem cultivar entre si relações pessoais, complementares e cooperativas, baseadas na memória e na tradição" (CICERO, 2007, p. 12).

²⁶ Sobre "nacionalismo de consumo" e "nacionalismo de produção", ver o capítulo "Cultura brasileira pós-nacionalista", em *Cultura pós-nacionalista* (PIGNATARI, 1998, pp. 17-27).

Em "Alegria, alegria", a "Coca-Cola", as "Cardinales", a "televisão", as "espaçonaves", ou seja, os signos da modernidade, convivem e se mesclam com o Brasil arcaico, o país dos rincões, o país da preguiça macunaímica ("o sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça") e do lirismo eternamente romântico ("os olhos cheios de cores / o peito cheio de amores / vãos", trecho que parodia o famoso poema de Gonçalves Dias, "Canção do exílio", em que se lê: "Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores").

No tropicalismo, os signos da modernidade brasileira são satirizados e ridicularizados tanto quanto o arcaísmo nacional. O compositor tropicalista era cômico de que um país subdesenvolvido, miserável e que estava sob uma ditadura truculenta não poderia jamais exibir orgulhosa e acriticamente os signos de modernidade elencados em "Alegria, alegria".

Caetano Veloso sabia, assim como todos os artistas tropicalistas, que, no fundo, não há canção que console e sabia também que o Brasil da ditadura militar era "bomba ou Brigitte Bardot", ou melhor, era bomba & Brigitte Bardot. O país arcaico da tortura e da violência institucionalizada não poderia ser considerado moderno, civilizado, apesar de Brigitte Bardot, no terrível ano de 1964, ter desfilado toda a sua beleza europeia pelas praias de Búzios. Quem sabe até, *la BB* bebia Coca-Cola e pensava em casamento...

No *Catatau*, graças ao procedimento alegórico, o moderno e o arcaico, assim como acontece nas obras tropicalistas, também se justapõem. Filosofia cartesiana e escravidão brasileiro seiscentista ("Escravo, tudo que é teu é do senhor!" [LEMINSKI, 1989, p. 173]) convivem no Recife holandês inventado por Leminski (o *Catatau*, de fato, não é um romance histórico, mas uma "livre adaptação" da história do Brasil holandês). A violência da escravidão no Brasil colonial e a violência de Estado praticada pela ditadura militar ocupam o mesmo espaço na obra leminskiana, representando o lado mais arcaico do país. O pelourinho e o pau-de-arara mancham de sangue qualquer esperança de atingir a modernidade civilizatória. E nem mesmo a filosofia de Descartes, a ciência de Marcgraf ou a arte de Post²⁷ conseguem disfarçar a face repulsiva do Brasil oculta nas imundas senzalas ou nos porões da ditadura.

E é nesse universo cultural, em que o som das alegres bandinhas marciais abafam os gritos dos torturados nas celas dos quartéis, dentro desse contexto bem brasileiro, que o *Catatau* nasce e

²⁷ "Lá na torre Marcgravf, Goethuisen, Usselincx, Barleus, Post, Grauswinkel, Japikse, Rovlox, Eckhout colecionam e corralectionam as vitrines de vidro dos bichos e flores deste mundo" (LEMINSKI, 1989, p. 32).

monstruosamente se mostra²⁸ ("Passa o tempo, o monstro não se mostra, que demora para uma demonstração." [LEMINSKI, 1989, p. 19])

²⁸ "Se recordarmos a própria etimologia da palavra "monstro", encontrar-lhe-emos dois significados de fundo. Primeiro: a espectacularidade, proveniente do facto de que o monstro *se mostra* para além de uma norma ("monstrum"). Segundo: o mistério, causado pelo facto de a sua existência nos fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que poderemos adivinhar ("monitum"). Todos os grandes protótipos de monstro, os da mitologia clássica, como o minotauro ou a esfinge, são ao mesmo tempo maravilhas e princípios enigmáticos" (CALABRESE, 1987, p. 106).

CAPÍTULO 2

CATATAU E O ROMANCE PÓS-64

Após nossa contextualização histórica do *Catatau*, realizada no capítulo anterior, procuraremos agora fazer um breve posicionamento da obra leminskiana dentro do que se convencionou chamar de *romance pós-64*.

O crítico Renato Franco (1998), em seu *Itinerário político do romance pós 64: A Festa*, divide a análise das obras publicadas dentro do período ditatorial brasileiro em três fases: 1º Movimento - literatura e política (1964-1969), 2º Movimento - o romance da cultura da derrota (1969-1974) e 3º Movimento - o romance na época da abertura (1975-1979). Para nós, essa divisão é bastante produtiva, posto que o período de execução do *Catatau* - escrito entre 1966 e 1975 - abarcou os dois primeiros "movimentos" definidos por Franco. Apesar disso, a obra leminskiana apresenta significativas diferenças em relação aos romances publicados entre 1964 e 1974 analisados por Franco. Por sua vez, algumas das obras editadas no 3º Movimento, chamadas pelo crítico de "ficção radical", apresentam características mais semelhantes às do *Catatau*, como a narrativa fragmentada e o uso da técnica da montagem. Porém, não nos alongaremos aqui na comparação entre a obra leminskiana e essa "ficção radical". Nosso objetivo principal, neste capítulo, é apresentar aquela que seria a mais evidente característica da maior parte dos romances pós-64 e que também é a característica que mais diferencia aquelas obras do *Catatau*: a linguagem "jornal/naturalista"²⁹.

No dia 1º de setembro de 1964, o jornal *Correio da Manhã* publica o editorial "Tortura e insensibilidade", que, segundo Elio Gaspari, fez parte de "uma das memoráveis campanhas da história da imprensa brasileira". Eis o trecho do editorial:

Todos os dias, desde 1º de abril, o público e as autoridades tomam conhecimento com detalhes cada vez mais precisos e em volume cada vez maior de atentados contra o corpo e a mente de prisioneiros culpados e inocentes. No entanto, desde o dia 1º de abril, o silêncio pesa por sobre esses crimes. Não há uma explicação, uma nota, um protesto oficial sobre as denúncias. Esse silêncio, e a própria frequência com que se toma conhecimento das torturas, provocam uma reação ainda mais

²⁹ “O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século XIX) coincide com a explosão do jornalismo. / O discurso jornal/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do naturalismo na literatura.” (LEMINSKI, 2011, p. 101) Curiosamente, Paulo Leminski, ao falar sobre o *Catatau*, afirmou: “O *Catatau* é 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, 1989, p. 208). Para Leminski, o naturalismo estaria associado ao “triunfo da razão branca e burguesa”, enquanto que o antinaturalismo catatauesco representaria o “fracasso da lógica cartesiana branca”. O *Catatau* seria, portanto, uma luta contra a razão branca, cartesiana e burguesa.

sinistra: verifica-se a tendência para cair numa gradual insensibilidade, esgotando-se a capacidade de sentir horror e revolta (GASPARI, 2002a, p. 143).

Os escritores brasileiros do "pós-64", a despeito do medo e da coação promovidos pelo terror de Estado, continuaram tentando demonstrar que ainda tinham "capacidade de sentir horror e revolta". Mas como escrever coagido pela opressão e pela censura³⁰?

Foi sob essa longa noite de silêncio (só interrompido pelos gritos dos torturados) que os escritores brasileiros permaneceram resistindo aos horrores da ditadura. E, para continuarem combatendo e denunciando o regime autoritário, os autores precisaram encontrar meios de ludibriar a censura e utilizaram-se de “uma linguagem cifrada” ou, como diria Otto Maria Carpeaux, para iludirem os mecanismos repressivos, os escritores se valeram da “linguagem esópica”³¹.

A censura e a repressão armada tornaram quase impossível qualquer tipo de manifestação política da sociedade civil contra o Estado ditatorial. Entraram em cena, então, as artes e a literatura como pontas de lança da resistência ao regime de exceção.

Roberto Schwarz, no clássico ensaio “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas” (2008, pp. 70-111), afirma que a produção cultural de esquerda, a despeito da repressão política de direita, representou uma “hegemonia cultural” no Brasil. Schwarz diz também que a “intelectualidade socialista” foi poupada e que: “Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados.” (p. 72)

Heloísa Buarque de Hollanda, no livro *Impressões de Viagem*, baseada no texto de Schwarz, também refere-se ao predomínio “anômalo” da produção cultural de esquerda no país:

Daí a anomalia que Schwarz registra: o regime militar de direita deixa intocada a produção cultural esquerdizante que continua a se fazer, embora privada do que poderia ser sua possibilidade mais estimulante, o contato vivo com as classes dominadas (HOLLANDA, 1980, pp. 89-90).

Um exemplo dessa tentativa de “contato vivo com as classes dominadas”, promovido anteriormente ao golpe militar, foi o trabalho dos CPC (Centro Populares de Cultura), que tiveram entre seus principais líderes o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e o poeta Ferreira

³⁰ Ao tratar da censura imposta pelo AI-5, informa-nos Elio Gaspari, em seu livro *A ditadura escancarada*: “A mordada imposta à imprensa a partir de dezembro de 1968 era confusa, onipotente e errática. (...) Quando foi retirada, em 1978, a mordada tinha superado a duração do controle da imprensa na ditadura de Vargas, transformando-se no mais prolongado período da censura da história do Brasil independente” (GASPARI, 2002b, p. 218).

³¹ Afirma o crítico Fábio Lucas: “O primeiro objetivo da censura, nos governos autoritários, é impedir a circulação da mensagem adversa. A rebeldia do escritor, em tais situações, tem consistido, primeiramente, em burlar a vigilância do poder, fazendo circular uma linguagem cifrada, de simbolismo mais decantado, a ‘linguagem esópica’, como dizia Otto Maria Carpeaux, um militante da contracensura e um dos críticos mais contundentes do golpe de 64” (LUCAS, 1985, p. 108).

Gullar, que, em seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, declara que os CPC buscavam “formas de comunicação populares” e procuravam levar “suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades” (*apud* AGUILAR, 2005, p. 119). O resultado dessa tentativa de comunicação mais direta com o povo³² foi, segundo Hollanda, a produção de uma linguagem poética “celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora” que, por sua vez, teve como consequência “uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (HOLLANDA, 1980, p. 26).

Contrária a essa poesia empobrecida foi a posição tomada pelos poetas concretos, que, desde 1961, empreenderam o “salto participante” sem deixar de lado o lema maiakovskiano “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Diferentemente dos artistas ligados aos CPC, o engajamento político não fez com que os poetas concretos deixassem de lado as preocupações com a experimentação de linguagem (como vimos no capítulo anterior)³³. Então, enquanto a literatura produzida pelos CPC buscava uma comunicação mais imediata, utilizando-se de formas poéticas mais simples e previamente codificadas pelo seu público, a poesia concreta procurou combinar a invenção de formas e o “repertório alto” com o engajamento político. Essa atitude concretista nos remete ao poema “Incompreensível para as massas”, de Vladímir Maiakóvski, que diz: “Chega / de chuchotar / versos aos pobres. / A classe condutora, / também ela pode / compreender a arte. / Logo: / que se eleve / a cultura do povo!” (MAIAKÓVSKI, 2002, p.126). A literatura verdadeiramente engajada não deve deixar de ser literatura para ser mera peça de propaganda ou simples relato de louváveis intenções humanísticas. Maiakóvski afirma, em seu texto “Operários e camponeses não compreendem o que você diz”: “É preciso saber organizar a compreensibilidade de um livro” (*apud* SCHNAIDERMAN, 1971, p. 231). De livros repletos somente de boas intenções, o Limbo da Literatura, como se sabe, está cheio.

Heloísa B. de Hollanda, na obra supracitada, trata da importância da produção cultural na resistência à ditadura, afirmando que as manifestações artísticas ficaram encarregadas da resistência política, visto que a ditadura impossibilitou o “debate político aberto”. Hollanda também fala da “cultura da resistência” e sua criação de “novos heróis”, os quais expressavam as necessidades e os desejos que o povo não podia expressar. Esses heróis participavam de espetáculos cujo “repertório

³² No Manifesto do Centro Popular de Cultura, de 1962, lê-se: “Os membros do CPC optaram *por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural*” (*apud* HOLLANDA, 1980, p. 18).

³³ Gonzalo Aguilar comenta as diferenças de posicionamento entre os poetas concretos e os participantes do CPC: “Quando os poetas de Invenção se perguntavam: ‘e que são as revoluções, senão radicalizações da média?’, propunham que eram as próprias práticas que deveriam mudar, porque era a viabilidade histórica de conceitos como o de ‘revolução’ que se havia transformado. Para os setores que, desde o início dos anos 1960, haviam optado pelas práticas de agitação tradicionais, ao contrário, trata-se de aprofundar um processo de conscientização em que os meios desempenhavam o papel da alienação e da penetração imperialista. Esta era a ideia dos CPC (Centros Populares de Cultura), que se dedicavam à construção de um circuito parainstitucional exterior aos meios” (AGUILAR, 2005, p. 119).

de truques” (já previamente reconhecidos pelo público) tinha como objetivo principal aludir ao contexto político do Brasil (HOLLANDA, 1980, p. 92).

A estudiosa também chama a atenção para o fato de os objetos artísticos de caráter esquerdizante e contestatório terem se tornado produtos comercializáveis por parte do "sistema". E Roberto Schwarz, no ensaio já citado, afirma: “(...) a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos” (2008, p. 77).

Sendo o aspecto redundante da linguagem a principal característica dos produtos “comercializados” pelos *mass media*, as obras de arte engajadas politicamente, com seu repertório de procedimentos estéticos bastante limitado, não poderiam realmente escapar da cooptação pelo mercado³⁴:

A esquerda parece precisar de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura. E aos poucos um considerável público começa a se configurar, um público onde a política é consumida comercialmente. A capacidade de o sistema recuperar essa contestação é surpreendente. As obras engajadas vão-se transformando num rentável negócio para as empresas de cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue produzir tensões (HOLLANDA, 1980, p. 93).

Apesar de Hollanda, quando se refere às "obras engajadas", querer tratar especialmente da música popular, do teatro e do cinema, parece-nos que o romance aparentemente também passou a ser um "rentável negócio", afinal, segundo a pesquisadora Janete Gaspar Machado (1981), na década de 1970 foram publicados cerca de duzentos romances brasileiros³⁵, um número considerado elevadíssimo para a época.

Enfim, à parte essa relação com o "sistema", representado, no caso dos romances, pelo mercado editorial, os escritores continuaram lutando, resistindo, e a literatura brasileira do "pós-64" acabou por encontrar na linguagem “jorno/naturalista” a principal forma de se engajar politicamente.

1 - O romance "pós-64" e a linguagem "jorno/naturalista"

³⁴ Segundo Malcolm Silverman: “Não deveria ser nenhuma surpresa, portanto, que a literatura socialmente engajada (mas não o teatro) permanecesse largamente isenta de censura, embora não de cooptação, nos anos seguintes a 1964; e mesmo após 1968, quando o AI-5 foi promulgado, continuasse livre de interferência direta. Na verdade, tanto a prosa longa como a curta, particularmente o conto, floresceram naquela época, como um registro histórico imediato, no que se chamaria o *boom*, apesar, ou talvez por causa, das medidas de repressão” (SILVERMAN, 2000, p. 33).

³⁵ “Fácil se torna perceber que, quantitativamente, o conjunto de romances é significativo. Um levantamento elementar, a partir das *Revistas Bibliográficas da Biblioteca Nacional*, demonstra, como resultado inicial, um total aproximado de 200 (duzentos) romances” (MACHADO, 1981, p. 15).

Tornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes; exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou reproduzir a sua realidade – é tendência que verificamos em Magalhães, Alencar, Domingos Olímpio, Bilac, Mário de Andrade, Jorge Amado. Mesmo quando o grande público permanece indiferente, e ele só conta com os pequenos grupos, o escritor brasileiro permanece fácil na maioria dos casos.

Antonio Candido, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*

Com a acelerada urbanização e industrialização do país a partir da segunda metade do século XX, os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, passaram a ter um papel muito importante na difusão de ideias, comportamentos e, claro, ideologias. A questão da influência dos *mass media* sobre a linguagem romanesca no Brasil é analisada por Renato Franco em seu *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*:

O universo do jornal e o da televisão constituem a verdadeira matéria desse romance que prenuncia as grandes questões experimentadas pela prosa de ficção após a década de 1960: influência do jornal na literatura - que se vê obrigada a buscar nele novas formas de representação da realidade, o que pode acarretar (como já assinalou Davi Arrigucci Jr.³⁶) tanto consequências positivas como negativas para ela (...) (FRANCO, 1998, p. 35).

Flora Süssekind, em suas obras *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985) e *Tal Brasil, qual romance* (1984), parece concordar com Franco e Arrigucci. Segundo Süssekind, são elementos recorrentes da literatura pós-64: a linguagem jornalística, o naturalismo, a literatura-verdade, o romance-reportagem, o conto-notícia, a literatura documental, a literatura mimética, o realismo, a verossimilhança realista, a alegoria, entre outros. Ainda de acordo com a estudiosa, o romance pós-64 se caracterizou por tentar “dizer o que a censura impedia o jornal de dizer” (1985, p. 57): “Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística.” (p. 10)

Paulo Leminski também escrevera a respeito da influência da linguagem jornalística sobre a literatura brasileira em seu artigo “Forma é poder”, afirmando que a “'neutralidade' (objetividade) do discurso jorno/naturalista é uma convenção” e que “Não há texto literário sem perspectiva, quer dizer, sem intervenção da subjetividade” (LEMINSKI, 2011, p. 103).

³⁶ Franco se refere ao artigo de Davi Arrigucci Jr., aqui já citado, no qual o crítico faz a seguinte análise da ficção produzida nos anos 1970: “Eu acho o seguinte: na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. // Isso se colocou através de uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal” (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 79).

(Poderíamos acrescentar ainda que, considerando os interesses editoriais, ideológicos e econômicos das empresas jornalísticas, o que menos se verifica no seu discurso é a “neutralidade”. A objetividade do discurso jornalístico é apenas uma questão de organização formal do texto, visto que, nesse discurso, a função referencial³⁷ da linguagem é a predominante. E é essa função referencial que cria o efeito ilusório da neutralidade e da objetividade da linguagem jornalística.)

Se considerarmos apenas os romances definidos por Renato Franco como “ficção radical”, aqueles não se encaixariam de maneira integral na descrição feita acima por Sússekind. A despeito disso, mesmo alguns romances desse período sofrem igualmente a influência da linguagem “jornal/naturalista”, como observa o próprio Renato Franco quando, ao analisar o romance *A Festa*, afirma que neste também se encontra o “ímpeto documental, verossímil, típico do romance da década” (FRANCO, 1998, p. 162). Porém, se considerarmos apenas os romances publicados até 1974, ou seja, os pertencentes aos dois primeiros “movimentos” definidos por Franco, acreditamos que as características do romance pós-64 apontadas pela pesquisadora sejam todas muito coerentes e adequadas.

Sobre a “função parajornalística”, de que trata Sússekind, essa necessidade de o escritor servir de porta-voz do povo oprimido também é observada por Davi Arrigucci:

Fazendo coisas que ele [o escritor José Louzeiro] não conseguia fazer como repórter policial de um jornal, né? E em que, não só ele não podia dizer tudo o que pensava, nem a reportagem tinha a importância, no contexto do jornal, que teve o livro. Aí ainda funciona um pouco a aura da literatura. A mesma coisa colocada no contexto do jornal tem menos impacto do que a literatura. Quando ela se estendeu ao público literário teve muito mais impacto (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 107).

Há claramente uma similaridade entre essa linguagem referencial adotada pelos romancistas do pós-64 e a linguagem das obras dos integrantes dos CPC: a busca por uma comunicação imediata. Porém, se os CPC iam ao campo e às fábricas falar diretamente com o povo, o que justificava de certa forma a sua linguagem poética simplificada, os romances a que se refere Sússekind eram lidos principalmente pela classe média urbana e universitária, que, supostamente, estaria mais habilitada para fruir um tipo de literatura de maior grau de sofisticação. Portanto, acreditamos que, em comparação ao projeto dos CPC, os romances do pós-64 que se preocuparam apenas com a fidelidade documental e com o engajamento político, deixando de lado o rigor construtivo e a pesquisa de linguagem, revelaram-se duplamente equivocados, ou seja, foram politicamente ineficazes e alcançaram um valor literário ínfimo, passando a valer quase que somente por seu interesse histórico e sociológico.

³⁷ Sobre as funções da linguagem, ver o ensaio “Linguística e Poética”, de Roman Jakobson, em *Linguística e Comunicação* (1969, pp. 118-162) e *Fundamentos da Linguística Contemporânea*, de Edward Lopes (1995, pp. 59-71).

Um produto dessa necessidade de informar as pessoas e de criar uma literatura que registrasse a realidade do país foi o chamado romance-reportagem que, segundo o crítico Malcolm Silverman, teria surgido “como consequência específica da censura da imprensa” (2000, p. 37). Assim define Silverman esse tipo de literatura:

Deve-se notar, porém, que a prioridade no romance-reportagem não era compor uma narrativa brilhante, mas informar ao leitor o papel declarado do jornalismo, mediante estilo direto e sucinto, junto com uma elaboração factual, tipo diário-policia, que agora se tornava um modelo para a ficção. Ele veio servir de crônica, na linguagem diária de jornal, da outra história não-oficial, dos acontecimentos que se desenrolavam de modo quase sempre inconclusivo. (p. 38)

O romance-reportagem, ao não pretender “compor uma narrativa brilhante”, possui, nos parece, três grandes problemas: 1) não se sustenta como literatura, estando mais próximo do que Umberto Eco analisa como “midcult”³⁸, ou seja, trata-se basicamente de subliteratura; 2) seu público é muitíssimo menor do que o dos jornais, o que diminui a eficácia da sua tentativa de substituir a função informativa dos jornais então censurados; 3) devido ao fato de os seus leitores, em sua imensa maioria, serem pessoas previamente alinhadas à mensagem política veiculada nos romances, essa mensagem torna-se altamente redundante e, conseqüentemente, pouquíssimo eficaz.

Poderíamos, inclusive, comparar o romance-reportagem ao livro de autoajuda. Ambos procuram, em última análise, aliviar a angústia do leitor. No caso do livro de autoajuda, o leitor busca “orientações” de como solucionar problemas pessoais ou acaba se identificando com as agruras vividas pelo narrador ou pelas personagens, o que termina por criar uma empatia entre leitor e obra. A “identificação” também é importante no romance-reportagem, visto que o leitor desse tipo de literatura busca o alívio das suas angústias ao identificar imediatamente o mundo vivido pelas personagens e ao se identificar com os problemas e tormentos delas. No romance-reportagem, assim como no livro de autoajuda, há uma clara divisão entre o Bem e o Mal e o leitor, obviamente, se coloca ao lado do Bem. E mesmo quando o Bem parece perder, estar ao lado dele já conforta suficientemente o leitor. Ou seja, tanto no romance-reportagem quanto no livro de autoajuda, o leitor encontra uma forma de apaziguamento para as suas aflições. E, no fim das contas, o mercado do livro é que acaba ganhando com esse tipo de literatura rala e esteticamente pouco desafiadora³⁹.

Voltando à questão da linguagem “jornal/naturalista”, citemos novamente Arrigucci:

³⁸ Ver o ensaio “A estrutura do mau gosto”, em *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco (1970, pp. 69-128).

³⁹ Sobre o romance-reportagem, observa Renato Franco: “É preciso destacar que esse tipo de romance foi herdeiro da cultura populista originária dos anos 60. Isso é perceptível no modo de constituir a linguagem romanesca: frequentemente próxima ao jornal, elaborava maneiras cotidianas e populares de falar que, no mais das vezes, apenas a aproximou, mais rapidamente, da Indústria Cultural” (FRANCO, 1998, p. 100).

Eu me lembro de um ensaio de Brunière que é do final do século passado, quando a palavra "reportagem" era um neologismo. Ele escreveu um ensaio em cima da hora, falando de romance e reportagem. E já aí, dentro do quadro do naturalismo, faz uma crítica do romance-reportagem, porque é algo que se perde. Ele não diz com essas palavras, mas é um romance que naufraga na singularidade. Quer dizer, como pega o inessencial, como todo factual é objeto de literatura, esse romance atribui sentido a tudo, e, portanto, a nada (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 80).

Na visão do crítico, essa volta ao naturalismo por meio da linguagem jornalística foi uma escolha artisticamente frustrada. Por sua vez, Renato Franco tece outros comentários sobre a relação entre jornalismo e literatura e demonstra concordância com Arrigucci, afirmando que romances como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* “supervalorizaram a figura do jornalista” e que, além de ter tido uma existência breve, ele representou “um dos modos negativos de influência do jornal na literatura” (FRANCO, 1998, p. 37).

Outro crítico, Fábio Lucas, em *O caráter social da literatura brasileira*, também trata da característica mimética da ficção nacional daquele período, afirmando que a “tendência documental que marca o romance da cidade aproxima-se de uma reportagem urbana” (LUCAS, 1976, p. 106) e que “a atitude renovadora foi confundida com a franqueza no enunciado de desafios à ordem política e à moral dominantes” (p. 102). Na obra *Vanguarda, história e ideologia da literatura*, Lucas também analisa “a propensão ao verídico” (1985, p. 99) observada nos romances brasileiros daquele período.

Flora Süssekind aponta alguns dos principais problemas dessa literatura baseada na tentativa de mimetização do real, afirmando que, na "ficção brasileira dos anos 70", os procedimentos literários limitavam-se a um “estilo direto, objetivo” e que houve concomitantemente uma “supervalorização da alegoria” (SUSSEKIND, 1985, p. 59). Em outro livro seu, *Tal Brasil, qual romance*, Süssekind também avalia negativamente os romances que buscam a "literatura-verdade" por considerar que naquelas obras o “fato ficcional” só seria justificado artisticamente a partir da verificação da sua semelhança com um “referente extratextual” (SÜSSEKIND, 1984, p. 38). De acordo ainda com Süssekind: "O novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração." (p. 174)

Quanto ao naturalismo⁴⁰, no artigo "Forma e poder", já citado, temos dois trechos que são relevantes para entendermos como Leminski entendia a linguagem naturalista dos romances pós-64, que, por sua vez, apresentava-se totalmente oposta ao laboratório linguístico do *Catatau*: "O naturalismo é incompatível com o experimento. Com a linguagem inovadora." (LEMINSKI, 2011, p. 103)

⁴⁰ Malcolm Silverman faz a seguinte observação sobre a relação entre o romance-reportagem e o Naturalismo: “É um paradoxo que este gênero jornalístico [o romance-reportagem], tão firmemente embasado no imediato e no instantâneo (ou flagrante), tenha a sua gênese num movimento literário do século XIX: o naturalismo” (SILVERMAN, 2000, p. 37).

De fato, a tendência naturalista ao estabelecimento de verdades apriorísticas é incompatível com a característica principal de obras como o *Catatau*, ou seja, sua “abertura”. Afirma Paulo Leminski:

Só a obra aberta (=desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora, é verdadeiramente democrática (LEMINSKI, 2011, p. 104).

Quando Leminski trata da “obra aberta”⁴¹ como “verdadeiramente democrática”, ele quer significar que só esse tipo de obra pode oferecer ao leitor a liberdade de ele, leitor, operar como um coautor do trabalho artístico, cujos sentidos são produzidos a partir da relação do fruidor com a estrutura formal que compõe a peça: “Aqui a obra é 'aberta' como é 'aberto' um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público.” (ECO, 1968, p. 50)

Por outro lado, nas obras naturalistas, o leitor é conduzido pelo ponto de vista estreito do narrador, o qual procura condicionar as possibilidades de interpretação da obra, visto que seu principal objetivo é defender uma teoria e afirmar uma verdade. Daí a proximidade entre a linguagem jornalística e a naturalista: ambas procuram estabelecer uma verdade apriorística que deverá ser comprovada e aceita ao final da narrativa.

Como vimos, segundo alguns dos principais comentadores do romance pós-64, neste predominaram a linguagem “jornal/naturalista”, a literatura mimética e o “ímpeto documental”. Leminski talvez pensasse em algum romance da linha “jornal/naturalista” quando escreveu: “Ainda não se desligou da realidade objetiva, a puta mais barata no mercado das idéias!” (LEMINSKI, 1989, p. 138). Por seu turno, veremos nos dois próximos capítulos de nossa dissertação que a “obra aberta” *Catatau* - a despeito de, assim como os outros romances do pós-64, também denunciar e criticar o Estado autoritário - diferencia-se daqueles romances principalmente por sua linguagem inventiva, seu barroquismo e sua filiação à tradição da sátira menipeia. Sobre o *Catatau*, poderíamos dizer, adaptando as palavras do formalista russo Viktor Chklovski, que o objetivo da obra leminskiana “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (*apud* TOLEDO, 1976, p. 45). A cada linha do *Catatau*, o que parece reconhecível, termina por mostrar-se estranho⁴². Quando esperamos uma linha reta, inesperadamente surge (como uma aparição, uma “visão”) um tortuoso “labirinto de peças e miúçalhas” (LEMINSKI, 1989, p. 31).

⁴¹ Quanto ao conceito de “obra aberta”, o que Umberto Eco, em seu livro *Obra aberta*, afirma sobre o romance experimental, pensamos que também se aplicaria ao *Catatau*: “(...) somente no romance experimental se encontra a decisão de dissociar os nexos habituais, com base nos quais se interpreta a vida, não para encontrar uma não-vida, mas para experimentar a vida sob novas perspectivas, aquém das convenções esclerosadas” (ECO, 1968, p. 196).

⁴² Sobre o conceito de “estranhamento”, observa Lucrecia D’Aléssio Ferrara: “A teoria de Chklovski que se apoia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe

Provavelmente devido a esse conjunto de especificidades da obra leminskiana, esta não pode ser amoldada em nenhum dos nove tipos de romance de protesto classificados por Malcolm Silverman, em seu livro *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000). Os nove tipos são assim denominados por Silverman: romance-jornalístico, romance memorial, romance de massificação, romance de costumes urbanos, romance intimista, romance regionalista-histórico, romance realista-político, romance da sátira política absurda e romance da sátira política surrealista.

(A despeito de os dois últimos tipos citados, “romance da sátira política absurda” e “romance da sátira política surrealista”, assemelharem-se ao *Catatau* devido ao uso da sátira, a obra leminskiana possui diferenças muito claras com relação a ambos.

Segundo Malcolm Silverman, o “romance da sátira política absurda” procura “documentar o momento” e “reforçar a impressão de realidade fotográfica” a fim de poder, por meio do contraste, “ressaltar o lado absurdo dos casos narrados” (2000, p. 312). Esse esforço de documentação da realidade não existe no *Catatau*. Neste, a realidade é continuamente deformada, não havendo espaço para a apresentação fotográfica da vida.

Com relação ao segundo tipo, o “romance da sátira política surrealista”, a principal diferença entre ele e o *Catatau* refere-se ao fato de, na obra leminskiana, a realidade ser distorcida pela linguagem típica do livro, com suas invenções vocabulares, sua organização aparentemente caótica e sua narrativa sem intriga ou peripécias. Por seu turno, no “romance da sátira política surrealista”, a deformação da realidade é obtida pela criação de uma narrativa (aqui, diferentemente do *Catatau*, há enredo, peripécias, clímax etc.) em que os personagens e/ou os fatos são construídos com o intuito de criar um choque entre o que se entende como mundo “real” e a “verossimilhança interna” do romance.)

O *Catatau*, por sua própria característica híbrida e multifacetada, acaba por conter vários dos elementos dos romances de protesto, como a sátira, o humor, o caráter documental (porém, um documental paródico e satírico), a denúncia etc. Provavelmente, Malcolm Silverman não classificou o *Catatau* como um romance de protesto porque a obra leminskiana é tão singular que até a sua classificação como romance é algo muito difícil de se fazer.

Aliás, *Catatau* definitivamente não se encaixa no "realismo formal" de que trata Ian Watt no seu famoso livro *A ascensão do romance*. Segundo o crítico:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal (...) Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da

ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraíndo o objeto de seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo” (FERRARA, 1986, p. 34).

letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 1990, p. 31).

A obra leminskiana seguramente não elabora "um relato completo e autêntico da experiência humana". Seus personagens principais, Cartésio e Artischevski, quase nada fazem. Artischevski só chega nas últimas linhas do romance... e chega bêbado. Cartésio passa o tempo fumando maconha, bestificado no meio das bestas da selva recifense. Grande parte do que sabemos sobre os personagens não está no romance, mas fora dele, posto que Cartésio/Descartes e Artichevski são personagens "livremente inspirados" em personalidades históricas. O que há de "experiência humana" no *Catatau* é, primordialmente, a exposição das múltiplas possibilidades dos falares brasileiros apresentados em sua forma escrita. (É claro que o Brasil histórico também está lá, oculto pela loquacidade catatauesca, como poderemos observar com mais detalhes nos dois próximos capítulos.)

Haroldo de Campos disse, a respeito do seu livro que "não é um livro de viagem": "As galáxias, num nível essencial, são uma 'defesa e ilustração da língua portuguesa', a partir da condição latinoamarga⁴³." (CAMPOS, 2004, p. 122) Se as *Galáxias* são essa "ilustração", podemos nos arriscar a dizer que o *Catatau* seria uma fotografia da nossa língua em pleno movimento: cinema poeticamente falado.

Contudo, denominar o *Catatau* como um romance é possível porque - além de apresentar um narrativa longa ambientada num lugar (Recife holandês) e tempo (séc. XVII) definidos, e contar com personagens internamente verossímeis (Cartésio, Artischevski) - seu subtítulo é "um romance-ideia" e também porque, como Silviano Santiago afirmou⁴⁴, o romance é "o *lawless* por excelência" (SANTIAGO, 1989, p. 30). E quem mais poderia escrever um romance tão "fora-da-lei" como o *Catatau* se não aquele que se autodenominou o "bandido que sabia latim"⁴⁵?

⁴³ A expressão "condição latinoamarga" encontra-se no poema de Haroldo de Campos, "This planetary music for mortal ears", do qual extraímos o trecho a seguir: "falas da condição latinoamarga / do tempo e dos sucessos / dos floreios / duma voz auroral" (1998, p.15).

⁴⁴ "A anarquia formal não deve ser tomada, *a priori*, como um dado negativo na avaliação da literatura em prosa de agora. Pelo contrário. Demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais. Isso porque o romance - ao contrário dos outros gêneros maiores - nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de *imitação* como motor para o novo. De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência" (SANTIAGO, 1989, p. 30).

⁴⁵ Na biografia *O bandido que sabia latim*, escrita por Toninho Vaz, lemos essa declaração de Leminski: "- Eu sou um professor frustrado. Acho que sou um professor na medida em que consigo transmitir clareza, porque procuro clareza para mim, para as coisas que me interessam. Mas acontece que na mecânica de transmissão do saber há um ponto

(Aliás, é interessante observar que Paulo Leminski, ao se denominar “bandido”, aproximasse de vários outros artistas seus contemporâneos, como Oiticica, Glauber e Sganzerla, que fizeram do tema da bandidagem e da marginalidade um elemento muito forte nos seus trabalhos. O crítico Frederico Coelho afirma que “Hélio Oiticica dava declarações públicas afirmando o caráter legítimo do banditismo urbano” (COELHO, 2010, p. 166). Por sua vez, Glauber Rocha filma *Câncer*, em 1968, que, segundo o cineasta, seria um “ensaio sobre a violência” (*apud* COELHO, 2010, p. 166). E, para terminar com nossos exemplos, Rogério Sganzerla dirige *O bandido da luz vermelha*, cujo protagonista, em determinado momento do filme, é chamado de “o Zorro dos pobres”⁴⁶. Bandido ou mocinho? No Brasil dos anos 1960-70, ser mocinho era representar o poder estabelecido, ou seja, a ditadura e a burguesia conservadora. Por conta disso, Paulo Leminski e tantos outros artistas brasileiros adotaram o lema de Oiticica: “Seja marginal, seja herói.”)

Ainda sobre a questão de o *Catatau* ser ou não ser romance, poderíamos responder como Machado de Assis o fez no prólogo da quarta edição do seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: "As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?" Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na Minha Terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele mais adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros (ASSIS, 1971, p. 9).

incompatível com o meu lado contracultural, meio *hippie*, meio bandido. Acordar às 8 horas, em plena segunda-feira, para dar aula é incompatível comigo. Peguei toda uma banditice meio boêmia, que é um dado fundamental meu. Sou um bandido que sabe latim” (VAZ, 2001, p. 151).

⁴⁶ Sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, ver *Alegorias do Subdesenvolvimento*, pp. 124-184 (XAVIER, 2012).

CAPÍTULO 3

O BARROCO DO CONTRAGOLPE

1 - *Catatau*: uma luxuriante igreja barroca

Ao percorrermos o labiríntico romance leminskiano é como se adentrássemos uma igreja barroca em que a proliferação de signos é absolutamente embriagadora. Atravessamos a luxuriante nave catatauesca e somos levados a lugares raramente navegados em águas brasílicas:

(...) a igreja [barroca] complica ou fragmenta o seu eixo e renuncia a um percurso preestabelecido, abrindo o interior de seu edifício, irradiado, a vários trajetos possíveis, oferecendo-se como um labirinto de figuras (...) (SARDUY, 1979, p. 58).

A arquitetura barroca e principalmente aqueles espaços enormes das igrejas produzem no espírito uma espécie de embriaguez (Wölfflin, 1989, p. 99).

Ficamos extasiados com o turbilhão de sensações provocadas por todo o furor imagético e sonoro que diz tanta coisa e, simultaneamente, parece não dizer coisa alguma, tornando quase impossível apreender racionalmente o que parece ser destinado apenas ao prazer do desvario. Na igreja catatauesca, Cartésio confessa sua incapacidade de compreender aquilo que não cabe no seu método: "Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira" (LEMINSKI, 1989, p. 17).

Porém, como em toda igreja barroca, na obra leminskiana há algumas "informações" que podem ser captadas ou, pelo menos, pressentidas. Essas "informações" estão encobertas por camadas grossas de signos que nos hipnotizam e provocam desordem e desorientação. E uma das "informações" que está oculta nos labirintos engendrados no *Catatau* é a crítica elaborada por Paulo Leminski ao regime de exceção iniciado com o golpe militar de 1964. Na igreja construída pelo poeta curitibano, o Diabo, representação dos horrores da ditadura, está sempre presente, apesar de tentar ocultar-se dentro de textos que são verdadeiros "santos do pau oco" (como sabemos, os "santos do pau oco" eram imagens de madeira ocas nas quais se ocultava ouro contrabandeado durante o período colonial brasileiro). E esse encobrimento da informação é, como diria Severo Sarduy, o "mascaramento do objeto parcial" operado pelos mecanismos de artificialização do barroco, sobre os quais voltaremos a falar mais adiante.

2 - O barroco catatauesco e a recepção crítica

O barroquismo do *Catatau* foi observado por vários comentadores da obra, dentre eles Haroldo de Campos que, no seu ensaio “Uma Leminskiada Barrocodélica”, publicado em *Metalinguagem e Outras Metas*, designa o catatau leminskiano de

barrocodélico, pois de um cometimento neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavras, é que se trata (CAMPOS, 1992, p. 214).

Barrocodélico: barroquismo e psicodelia produzindo o êxtase do leitor. Lembremos que o *Catatau* foi escrito durante os anos da contracultura⁴⁷, anos do amor livre, dos *hippies*, de Timothy Leary e da experimentação de drogas alucinógenas. Se Haroldo de Campos, com as *Galáxias*, escrevera um livro de viagem que, segundo o próprio poeta, “não é um livro de viagem”, Leminski criara um livro de “viagens” (*trips*), uma *ego-trip* alucinada pelos campos da invenção linguística: “Gnóstico de um fígado! Levanta a febre no melhor da moléstia — a pior viagem, e deita a lucidez a tresmalhar a ferro frígio?” (LEMINSKI, 1989, p. 142). As palavras “fígado”, “febre” e “moléstia” nos fazem necessariamente lembrar do alcoolismo de Leminski, o que parece ter sido a sua maior *bad-trip*, a sua viagem sem volta⁴⁸.

O mesmo Haroldo de Campos, no prefácio à coletânea de poesia neobarroca *Jardim de Camaleões*, organizada pelo poeta paulistano Claudio Daniel, ao fazer um levantamento das obras brasileiras que possuiriam traços barrocos, aponta “o excepcional *Grande Sertão: Veredas* (que corresponde em importância a *Paradiso*, de Lezama Lima); *Catatau*, a ‘barrocodélica’ rapsódia de Paulo Leminski” (*apud* DANIEL, 2004, p. 15).

No *Catatau*, as alucinações “barrocodélicas” de Cartésio são provocadas pela maconha, fazendo com que o filósofo racionalista fique sujeito a todo tipo de ilusão de ótica, logo ele, o *expert* em Ótica⁴⁹:

Tem que ver como tem que ser, intervalos de ilusão de ótica para as evidências certas, - esta erva sempre dói, insetos insetívoros se coçam, ovo de cobra não gora: cai a fruta, sai a flecha, o ovo fica, siga em frente, agüente adredes e acintes”

⁴⁷ Sobre a contracultura no Brasil, escreve Frederico Coelho: “Luís Carlos Maciel e Jorge Mautner, os maiores propagadores da contracultura na época, escreviam artigos, investindo numa seara que envolvia o comunitarismo, a filosofia existencialista, a psicanálise, o misticismo e o hedonismo. Rapidamente seus textos foram assimilados por uma parcela da juventude que crescia na mesmice criada pelo regime militar brasileiro” (COELHO, p. 248).

⁴⁸ Em carta de 13/04/1978 para Régis Bonvicino, Leminski declara (LEMINSKI, 1992, p. 62): “meu fígado deu um stop, parei de beber total: está fazendo uma semana q não provo álcool, se der, não provo mais. cheguei à conclusão q o álcool até agora tinha me dado mas ia começar a me tirar. não quero acabar como f pessoa com hepatite etílica aos 44 anos.” Infelizmente, Leminski acabou tendo um fim semelhante ao do grande poeta português.

⁴⁹ “O *Catatau* é um texto colocado sob o signo da Ótica, Descartes sendo um dos pais da Ótica como disciplina científica, parte da Física. Está cheio de anomalias óticas: refrações, difrações, desvios, que incidem sobre as palavras, as sentenças, a linguagem e a lógica” (LEMINSKI, 1989, p. 212).

(LEMINSKI, 1989, p. 21).

No trecho, a erva (maconha), a cobra e a fruta que cai (o Diabo e a maçã bíblicos), os insetos que se devoram, tudo isso revela um mundo, segundo a visão (ilusão de ótica?) de Cartésio, decaído, um verdadeiro Inferno na Terra⁵⁰.

Essa relação entre ingestão de drogas e o inferno, nos faz lembrar do livro *O céu e o inferno*, de Aldous Huxley, publicado em 1956, no qual ele trata, entre outras coisas, dos efeitos da ingestão de substâncias químicas sobre a mente humana, as quais produzem "experiências visionárias". Segundo Huxley, essas experiências tanto podem ser positivas quanto negativas. Quando negativa, a experiência pode ser terrível: "O temor e a angústia barram o caminho para o Outro Mundo celestial e mergulham no inferno quem ingerir a droga" (HUXLEY, 1966, p. 89). Esse mergulho no inferno, segundo Huxley, seria provocado pelas "emoções negativas", como o temor e a angústia citados e também por outras emoções:

As emoções negativas - o medo, que é a ausência de confiança; o ódio, a ira ou a maldade, que eliminam o amor - trazem consigo a certeza de que a experiência visionária, se e quando se produzir, será aterradora (p. 89).

Considerando as ideias de Huxley, a despeito de suas possíveis inverdades científicas, poderíamos nos perguntar: Cartésio teria sofrido alguma dessas emoções negativas para que ele tivesse visões tão infernais? Talvez medo? O medo da não-compreensão do mundo novo poderia ter levado Cartésio a uma *bad trip* ("esta erva sempre dói")? Os "animais anormais" (LEMINSKI, 1989, p. 13) da selva recifense provocam em Cartésio alucinações e pânico absoluto: "O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora" (p. 15). O Brasil, para Cartésio, parece ser realmente a experiência visionária de uma viagem ao Inferno.

O barroco leminskiano foi igualmente observado por Néstor Perlongher, em seu *Caribe Transplatino*, no qual o poeta argentino comenta o barroco das *Galáxias*⁵¹ haroldianas e fala do "experimentalismo"⁵² de Paulo Leminski em *Catatau*" (PERLONGHER, 1991, p. 25).

⁵⁰ Afirma Salvino: "Na verdade, talvez seja possível ver grande parte das composições do barroco histórico, apesar de suas instabilidades e contorções, como um esforço de elevação das sombras para a luz, do baixo para o alto, da desordem para a ordem, representada pelo Éden de que o homem foi expulso" (SALVINO, 2000, p. 232).

⁵¹ Sobre o barroquismo das *Galáxias*, afirma Inês Oseki-Dépré: "As *Galáxias* constituem, sem dúvida, o texto mais explicitamente barroco de Haroldo de Campos, não só do ponto de vista do 'engendramento' poético (paronomástico, neologístico, permutacional), mas também do ponto de vista de uma visão caleidoscópica do mundo, onde o velho dialoga com o novo, a luz com as sombras, o passado com o presente, o belo com o feio, a vida com a morte" (*apud* CAMPOS, 1992, p. 10).

⁵² Quanto ao "experimentalismo", pensamos ser importante apresentar a posição de Haroldo de Campos (poeta que, como vimos, exercia grande influência sobre Leminski) exposta em entrevista concedida em 1972 ao poeta português E. M. de Melo e Castro: "Os argumentos contra o experimentalismo em arte são pois falaciosos. O que é fundamental é

O crítico Romulo Valle Salvino⁵³, em seu livro *Catatau: as meditações da incerteza*, também faz uma observação percuciente sobre a utilização dos procedimentos barrocos na obra leminskiana:

O barroco é reencontrado pela via não da pura semelhança, da cópia de um estilo de época, mas do movimento criativo das diferenças. Assim, em vez dos paradoxos retóricos mais evidentes das inversões simples da ordem sintática, de todo o arsenal estilístico do barroco histórico mais comum, há no *Catatau* a incorporação das conquistas literárias do século XX: a palavra-montagem, o uso livre de neologismos, a gratuidade dos erros, como se o barroco só pudesse ser barroco novamente depois de Joyce, de Dadá, de Guimarães Rosa (SALVINO, 2000, p. 235).

Ou seja, segundo Salvino, o barroco catatauesco não é uma mera transposição de elementos barrocos do Seiscentos para uma obra do século XX, mas, ao contrário, trata-se de uma transladação crítica e criativa do chamado barroco histórico operada pela sensibilidade de um dos nossos escritores mais inventivos.

Haroldo de Campos, em seu texto "A obra de arte aberta", faz um comentário sobre a obra joyciana que acreditamos que também seria adequado ao *Catatau*. Vejamos o trecho:

Joyce é levado à microscopia pela macroscopia, enfatizando o detalhe - *panorama / panaroma* - a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra. Onde o poder dizer-se do *Finnegans* que retém a propriedade do círculo, da equidistância de todos os pontos em relação ao centro: a obra é porosa à leitura, por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la (CAMPOS, 1987, p. 37).

O *Catatau* tem igualmente essa "propriedade do círculo" de que fala Haroldo, podendo ser lido a partir de qualquer parte do livro (nisto também assemelhando-se às *Galáxias*⁵⁴). Nesse aspecto, tanto *Catatau* quanto o *Finnegans* são profundamente barrocos, posto que, se todos os pontos são equidistantes ao centro (e esse policentrismo⁵⁵ é outra característica típica do barroco.),

que exatamente a única possibilidade de fazer alguma coisa viva em nosso tempo é através da experimentação, experimentação que, em termos científicos, é o análogo do processo heurístico da descoberta. Quando se fala de 'poesia experimental', se fala de 'poesia de invenção'. Ter medo da palavra 'experimental', por sua eventual conotação de 'provisoriamente', é ter medo precisamente do caráter contingente da existência humana, da aventura mesma da humanidade!" (CAMPOS, 1977, p. 55).

⁵³ Ver cap. *Catatau* Barroco, in: SALVINO, 2000, pp. 223-290.

⁵⁴ Haroldo de Campos explica a configuração das suas *Galáxias*: "Este livro permutável tem, como vértebra semântica, um tema sempre recorrente e variado ao longo de todo ele: a viagem como livro e o livro como viagem (embora - e por isso mesmo - não se trate exatamente de um 'livro de viagem'...). Dois *formantes*, tipografados em itálico, o inicial (começo-fim: 'e começo aqui') e o terminal (fim-começo-recomeço), balizam o jogo de páginas móveis, intercambiáveis à leitura, onde cada fragmento isolado introduz sua 'diferença', mas contém em si mesmo, como em linha d'água, a imagem do livro inteiro, que através de cada um pode ser vislumbrada como por um miradouro 'aléfico'" (CAMPOS, 2004, p. 119).

⁵⁵ Afirma Omar Calabrese: "Como já se disse no primeiro capítulo, muitos houve a observar que diferenciação

logo, qualquer ponto pode ser o centro: "Não consigo me concentrar, provavelmente porque não tenho centro (...)" (LEMINSKI, 1989, p. 134).

(Liberdade: essa é a ideia que nos vem quando pensamos em algo sem um centro fixo, um centro que represente o poder organizador. *Catatau* é um canto à liberdade, um texto que luta contra a centralização imposta, seja esta política ou estética. *Catatau* é radicalmente uma “obra aberta” e “ex-cêntrica”.)

A já citada “proliferação das formas em enormidades de palavras” de que fala Haroldo de Campos, é produzida no *Catatau* principalmente pelo uso constante e hiperbólico da chamada “palavra-valise” joyciana, como se pode verificar nos exemplos a seguir:

A laringelaranja arma a lesmória, espantanalho? Um ploma! O interpretérito desembrenha o aconhecimento, a alucilâmina apaziguezágua as cancramuscas. Oxaliás, o crifício não cancerne, O perlume ciclusulca... Espiralâmides trextam moluscofusculaturas, amassacramassam as pilhérias que carcomascam os duélagos do ursucapiou! (LEMINSKI, 1989, p. 47)

Obserbse, nem na Alegremanhã. A piramerramidão atualântlica permanece em pleno acontesouro. Exercíceros multicoticores prossossegam morcócegas. (p. 65)

Carrapisca a seu beleléu-prazério, sfilnapynx! Anternaldo quágulo, resfavila ascapulcro, espicapsa calúndia! Descasamatamentos dependem do moto alterno e do respectivo desdém, ó escarrapachatrix! (p. 131)

A palavra-valise, também chamada de palavra-montagem, cria monstros verbais como "alucilâmina" (alucinar + lâmina), "apaziguezágua" (apaziguar + ziguezague + água), "Espiralâmides" (espiral + pirâmides), "moluscofusculaturas" (molusco + lusco-fusco + musculaturas), "prossossegam" (prosseguir + sossegam), "Descasamatamentos" (descasar + casamata + casamentos + desmatamentos) etc⁵⁶. E, como monstros que são, essas palavras são montadas de maneira aparentemente imperfeita, irregular e desmedida. Afinal, o que há de belo, bom, conforme ou eufórico⁵⁷ numa palavra como "moluscofusculaturas"? As várias possibilidades de interpretação desse vocábulo produzem apenas confusão e desorientação no leitor do *Catatau*, que tem que se defrontar (às vezes, numa mesma linha do texto) com várias palavras que demandam o mesmo tipo de esforço interpretativo: "A crise, a dúvida, a experimentação são uma característica barroca. A certeza é característica do clássico" (CALABRESE, 1987, p. 206). Então, qual prazer provocam esses monstros verbais na mente do fruidor? Talvez, quiçá, o prazer do espanto e do maravilhamento. Ou, como diria Omar Calabrese: o "prazer da obnubilação", o prazer

organizada, policentrismo e ritmo são elementos constitutivos do gosto barroco" (CALABRESE, 1987 p. 57).

⁵⁶ Sobre o procedimento de composição das palavras no *Catatau*, ver seção "Procedimentos neológicos (leminskianas)" da edição crítica: LEMINSKI, 2004, p. 337-355.

⁵⁷ Ver CALABRESE, 1987, p. 105.

de se perder no labirinto e a excitação provocada pelo possível encontro com o monstro.

3 - *Catatau*: Veredas

Vítola apareceu no horário das visitas e o [Leminski] encontrou risonho, lendo "pela enésima vez" *Grande Sertão: Veredas*:
- Quando a gente chegou, o Paulo estava se divertindo, tentando imitar Guimarães Rosa, meio bichona, falando aquele texto do Diadorim. Era engraçado porque não combinam: *Grande Sertão* é um texto pra macho.

Toninho Vaz, *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*

A linguagem barroca do *Catatau* possui muitas semelhanças com a obra máxima de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, que, por sua vez, teve enorme influência sobre Paulo Leminski, como podemos verificar nesta declaração do próprio poeta curitibano:

Mas tudo isso (que é muito exato do ponto de vista documental; me especializei em Brasil Holandês para escrever o *Catatau*) é apenas o contexto para uma aventura textual, que parte de James Joyce e da macarrônica, donde Joyce partiu, de Rosa, de Haroldo de Campos, da poesia concreta e da oralidade humorística do "Mad" e do "Pasquim" (LEMINSKI, 1992, p. 174).

Décio Pignatari, em seu artigo "Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa", faz uma interessante observação sobre a especificidade do barroco encontrado em *Grande Sertão: Veredas*, afirmando que "Rosa nega a metáfora do *signifié*, do barroco [histórico] e do surrealismo e deriva para a metáfora do *significante*⁵⁸", sendo o autor de *Corpo de baile* "o primeiro a realizar essa operação na literatura da América Latina" (PIGNATARI, 1998, 105).

Haroldo de Campos também aponta as características barrocas verificáveis no *Grande Sertão*:

Ambos - o *Grande Sertão* e o *Paradiso* - são livros barrocos: neobarrocos, melhor dizendo. O de Rosa, por suas constantes invenções vocabulares; por seus rasgos sintáticos inovadores; pelo hibridismo léxico (que vai do arcaísmo ao neologismo e à montagem de palavras); pelo confronto oximoresco de barbárie e refinamento (o Sertão metafísico, palco das andanças ontológicas do Jagunço-Fausto, debatendo-se entre Deus e o Demo); pelo topos do "amor proibido", "perverso" (Diadorim, a mulher travestida de homem, que desperta no protagonista, Riobaldo, uma paixão que ele não pode confessar) (CAMPOS, 1977, p. 34).

⁵⁸ No mesmo livro, Pignatari cita algumas obras brasileiras que exploraram de forma parcial (casos de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, obras anteriores a *Grande Sertão*, mas que prefiguraram algumas das inovações rosianas) ou total essa "metáfora do *significante*", dentre elas, o *Catatau*: "João Miramar, Macunaíma (em parte), Grande Sertão, O mez da gripe, Galáxias, Catatau, 'Frasca', assinalam passos do inovador percurso da prosa narrativa brasileira deste século, a única da América Latina que desautomatizou a escrita neste quase findo e finado milênio. Quantidade pouca, originalidade muita" (PIGNATARI, 1998, p. 106).

O barroco, ou como diz Perlongher, “o êxtase na festa jubilosa da língua”, evidenciado no *Grande Sertão: Veredas*, foi estudado minuciosamente por Josina Nunes Drumond em seu livro *As dobras do sertão: palavra e imagem. O neobarroco em Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, e em Imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert*. Nesta obra, a autora, entre outras coisas, faz um detalhado levantamento de traços barrocos no *Grande Sertão*, além de apresentar uma lista de publicações e de comentadores que identificam diversos desses traços na obra rosiana.

Em *As dobras do sertão...*, a pesquisadora também tem o cuidado de definir como utiliza o vocábulo "neobarroco":

O termo neobarroco é aqui utilizado para designar a retomada contemporânea de certos signos do Barroco histórico, que teve seu apogeu no século XVII. O gosto pela estética barroca se manifesta, nas artes do século XX, por meio da grande recorrência de traços formais, com as devidas atualizações espaciotemporais, como por exemplo a desvinculação do absolutismo e do projeto tridentino contra-reformista daquela época (DRUMOND, 2008, p. 25).

Apesar de considerarmos legítima a utilização da terminologia "neobarroco", adotada tanto por Haroldo de Campos quanto por Drumond, preferimos fazer uso da designação "barroco", assim como o faz Omar Calabrese:

Por “clássico” entenderemos substancialmente categorizações dos juízos fortemente orientadas para homologações estavelmente orientadas. Por “barroco” entenderemos, pelo contrário, categorizações que “excitam” fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores (CALABRESE, 1987, p. 39).

Portanto, utilizaremos neste trabalho o termo barroco no sentido que lhe atribui Calabrese, ou seja, como uma forma estética que se contrapõe a uma outra, denominada por ele de "clássica".

Voltando ao *Grande Sertão*, aquela "retomada contemporânea de certos signos do Barroco histórico", mencionada por Drumond, é também observada, por exemplo, pelo poeta cubano Severo Sarduy, que cita a obra rosiana em seu *Escrito sobre um corpo* e afirma que nela são verificadas a proliferação e a substituição - dois dos "mecanismos de artificialização" barrocos - como procedimentos de organização da narrativa:

c) Na exuberância barroca de *Grande Sertão: Veredas*, são detectáveis, como suportes do discurso, os dois procedimentos antes mencionados [substituição e proliferação], mas fundidos numa só operação retórica: o significante “Diabo” exclui do texto toda denominação direta — substituição —; a cadeia onomástica que o designa ao longo do romance — proliferação — permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o distingue vai enriquecendo nossa percepção do mesmo, à medida que o adivinhamos. Chamá-lo de outro modo

já é intensificar sua panóplia satânica, ampliar o registro de seu poder (SARDUY, 1979, p. 64).

Abaixo, citamos um excerto de *Grande Sertão: Veredas* que nos parece ilustrar à maravilha as palavras de Sarduy:

E as idéias do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Prêto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E se não existe, como é que se pode contratar pacto com ele? (ROSA, 1968, p. 33).

O vocábulo "diabo" é oculto e substituído (substituição) por uma série de outros vocábulos (proliferação), conferindo à palavra oculta uma carga mística e transformando-a numa espécie de fetiche. E, como acontece com um objeto-fetiche, a alma do ser (no caso, o diabo) parece ter penetrado na palavra e, por consequência, pronunciá-la é invocar a presença do ser, expulsando-o de dentro do objeto.

No *Catatau*, por sua vez, parece que tudo foi dito e que todas as palavras são permitidas. Exceto as palavras "ditadura militar brasileira". No entanto, ela, a ditadura, está lá, encerrada no objeto-fetiche-*Catatau*: basta que a invoquemos e ela surge com todo o seu aspecto diabólico⁵⁹.

3. 1 - *Catatau* no labirinto

Outra característica da estética barroca, e que está presente tanto no *Catatau* quanto no *Grande Sertão: Veredas*, é a ocorrência da figura do labirinto⁶⁰. Omar Calabrese afirma que “o labirinto é apenas uma das muitas figuras do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta” (CALABRESE, 1987, p. 145).

No labirinto, o grande prazer é perder-se, desnortear-se. Calabrese chama isso, como já vimos antes, de “prazer da obnubilação”:

⁵⁹ De acordo com Leminski: “O *Catatau* é um caso textual de ‘possessão diabólica’: um texto ‘clássico’ é possuído (posse) 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*” (LEMINSKI, 1989, p. 211-212).

⁶⁰ Eis, segundo Calabrese, os “requisitos do labirinto”: “perder-se, ausência de mapas, miopia teórica, movimento” (CALABRESE, 1987, p. 149). E Paulo Leminski sabia que, quem entra no labirinto, é pra se perder: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste *catatau* que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (LEMINSKI, 1989, p. 7).

Por outras palavras, o que mais do que qualquer outra coisa preside ao nó e ao labirinto moderno é o claro prazer do perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave de solução do enigma (CALABRESE, 1987, p. 155).

No *Catatau*, Artichevski, o provedor da "solução do enigma", chega bêbado, mantendo Cartésio no seu "labirinto de enganos deleitáveis". E como poderia ser diferente? Como Cartésio poderia sair do labirinto e fazer prevalecer o racionalismo burguês, se ele, Artichevski e todo o empreendimento batavo são "ideias fora do lugar" num Brasil escravista e pré-moderno?⁶¹

Affonso Romano de Sant'Anna afirma que *Grande Sertão: veredas* é uma "obra-prima do barroquismo ficcional moderno brasileiro" e, segundo o poeta e crítico, "as veredas correspondem ao labirinto onde Diadorim e Riobaldo têm que enfrentar o Minotauro, na pessoa de Hermógenes" (*apud* DRUMOND, 2008, p. 185).

Se, no *Grande Sertão*, o Minotauro é o Hermógenes, no *Catatau*, quem seria? A ditadura militar? E Occam, o "princípio de perturbação da ordem", o "agente subversivo" (LEMINSKI, 1989, p. 212), seria ele Teseu? Na verdade, não. Acreditamos que Teseu, no *Catatau*, é o povo e sua inesgotável força movida a sofrimento e dor, mas também alimentada pela alegria e pelo riso destronador.

Logo no início do *Catatau*, lemos: "ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis" (LEMINSKI, 1989, p. 13). O labirinto surge aqui como um perfeito paradoxo barroco: "labirinto de enganos deleitáveis". Como um engano pode ser deleitável para o filósofo das ideias claras? Que deleite pode haver no erro e na desorientação labiríntica para o filósofo do *Discurso do Método*?

O primeiro [dos preceitos] era o de jamais acolher alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal; isto é, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e de nada incluir em meus juízos que não se apresentasse tão clara e tão distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida (DESCARTES, 1973, p. 53).

Há várias outras referências ao labirinto no *Catatau*, como podemos verificar abaixo:

Minhas virtudes, álibis, imunidades e potências: a náutica, a cinegética, a haliêutica, a poliorcética, a patrística, a didascália, o pancrácio, a exegese, a heurística, a ascese, a ótica, a cabala, a bucólica, a casuística, a propedêutica,

⁶¹ Afirma Roberto Schwarz: "Partimos da observação comum, quase uma sensação, de que no Brasil as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu. E apresentamos uma explicação histórica para esse deslocamento, que envolvia as relações de produção e parasitismo no país, a nossa dependência econômica e seu par, a hegemonia intelectual da Europa, revolucionada pelo Capital" (SCHWARZ, 1977, p. 24).

fábulas, apoteoses, partenogêneses, exorcismos, solilóquios, panacéias, metempsicoses, hieroglifos, palimpsestos, incunábulo, labirintos, bestiários e fenômenos (LEMINSKI, 1989, p. 29).

A pedido da Academia de Ciências, submeti e submeti o labirinto de peças e miuçalhas que dedilhadas calculam, a todos os rigores do escrutínio: experimentei-lhe a eficácia todo um dia e não se enganou uma só vez. (p. 31)

Maniquário, labirinto. (p. 52)

Mudanças que tais acabam em labirintos: quando mesmo as mesmas circunstâncias, quanto menos as idênticas concordâncias! (p. 94)

Labirinto ou colosso? (p. 99)

O único subterfúgio é não se deixar envolver, e procurar refúgio num desses labirintos que vêm vindo aí com cara de poucos amigos: neste! (p. 110)

De herba mentem portante, jacinto nos labirintos de nepente e chicória nos olivais de santarém: frasis ipsa vírgula condonis vertebat! (p. 172)

Reta, o pior dos labirintos: altíssimo abismo — o tal ponto. (p. 205)

No primeiro trecho citado, os "labirintos" fazem parte das "virtudes, álibis, imunidades e potências" de Cartésio. Portanto, parecem eles algo positivo. Novamente, o filósofo racionalista envolto na fumaça da "erva de negros" (LEMINSKI, 1989, p. 15) trata como "virtude" aquilo que, paradoxalmente, embaralha a racionalidade e produz dúvida e confusão.

Por sua vez, na frase que se inicia com "Mudanças que tais acabam em labirintos", a própria frase é labiríntica. Afinal, o que quer dizer "quando mesmo as mesmas circunstâncias, quanto menos as idênticas concordâncias!?" Além de termos uma expressão estruturada com uma sintaxe intrincada e de difícil interpretação, as semelhanças físicas entre as palavras ("mesmo", "mesmas", "menos"; "quando", "quanto"; "circunstâncias", "concordâncias") ajudam a tornar a compreensão do excerto ainda mais árdua.

Porém, dentre todas as referências ao labirinto, acima citadas, o trecho "Reta, o pior dos labirintos (...)" parece-nos o mais autenticamente barroco. Se o labirinto pressupõe a tortuosidade, a ambiguidade, o caos e o enigma, a reta, por sua vez, pressupõe o oposto de tudo isso. E mesmo assim, novamente de forma paradoxal, a reta catatauesca é "o pior dos labirintos".

No *Catatau*, o labirinto é sempre o caminho mais curto (e, muitas vezes, o único) entre dois pontos.

4 - *Catatau* e os provérbios⁶²

⁶² No livro de cartas trocadas entre Paulo Leminski e Régis Bonvicino, *Uma carta uma brasa através*, encontramos uma nota explicativa escrita por Bonvicino em que este trata do apreço do poeta curitibano pelos provérbios: "Leminski era um estudioso e colecionador de provérbios e invenções verbais populares. Enviou-me certa vez o *Prólogo da Comédia*

A ralé em geral com sua proverbial aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagem, de acreditar em deuses, de ver errado por linhas certas, de cair na dança sem saber latim – o povo, digo, esse sim.

Paulo Leminski, *Catatau*

Outra particularidade barroca que *Grande Sertão: Veredas* e *Catatau* apresentam em comum é o manejo estético de provérbios, máximas e ditados populares, como nos chama a atenção Josina Nunes Drumond a respeito da obra rosiana:

Escritores barrocos do século XVII demonstravam sua engenhosidade alterando e condensando citações, assim como Rosa faz com máximas e ditados populares dos quais tira diferentes ideias, subverte o sentido ou simplesmente os cita (DRUMOND, 2008, p. 182).

Na obra leminskiana, a subversão de provérbios, ditados e frases feitas é facilmente detectável, como vemos nesse excerto em que o humor carnavalesco predomina:

Engraçado: se cair de quatro, não levanta, e sai pastando uns pasteizinhos de amargar. Engraçado ainda é galinha pondo defeito no ovo. Careca apanhando chuva. Bater em cego pelas costas. Briga de foice no escuro. Correio com sapato apertado. Roubar e não poder carregar. Coruja cercando frango para não deixar o sol sair. Papagaio falando polaco, engraçado é a única maneira que eu acho para não parar de rir quando tudo já foi gozado (LEMINSKI, 1989, p. 155).

Aqui as várias expressões populares parecem limalhas atraídas por uma força atrativa que as faz aproximarem-se, criando sentidos e possibilidades inusitadas de leitura. Expressões como "cair de quatro", "briga de foice no escuro", "cercando o frango" vão sendo misturadas e recontextualizadas para provocar o efeito de humor típico do *Catatau*.

Em todo o trecho citado, a despeito da comicidade explícita, há várias sugestões de algum tipo de violência: "cair de quatro", "amargar", "pondo defeito", "bater em cego", "briga de foice", "roubar". E por que a violência? Na verdade, nos tempos duros em que vivia Leminski, o difícil era não pensar em violência, mesmo que fosse para expressá-la de forma cômica, como nas brigas entre palhaços de circo⁶³.

Leminski, assim como faz com as palavras-montagem, produz frases-montagem, feitas com

Eufrasina – de João Espera de Deus (século XIX), todo anotado. A *Eufrasina* é uma coleção de provérbios" (LEMINSKI, 1992, p. 146-147).

⁶³ Sobre a utilização do tema da violência "como material gerador de questionamentos e de intervenções estéticas", ver COELHO, 2010, p. 59: "Nas palavras do cineasta [Glauber Rocha], é essa aceitação e reflexão sobre o uso criativo da violência que assume o papel principal dentro do filme: 'Fiz o *Câncer* assim. Quer dizer: 27 planos longos e três atores improvisando situações cujo tema - que eu lhes dava - era o da violência. Violência psicológica, sexual, racial, tudo isso num plano de improvisação.'"

pedaços de frases feitas, provérbios e ditados, numa operação digna de um Eisenstein⁶⁴: "Dou com a língua nos dentes e de noite a cabeça cheia de grilos e gritos tem pensamentos de bicho" (p. 23). Temos nesta frase a junção das expressões "dar com a língua nos dentes" (estaria Leminski sugerindo, com essa expressão, a delação provocada pela tortura?) e "cabeça cheia de grilos". Cartésio, certamente embalado pela "tabaqueação de toupinambaoults" (p. 15), no meio do mato (num "mato sem cachorro"?), cercado de bichos e tomado por dúvidas ("grilado", expressão típica dos anos contraculturais) ouve os gritos dos bichos e o cricrilar dos grilos.

Em seu artigo "Com quantos paus se faz um Catatau", o poeta Régis Bonvicino chama a atenção para a importância do provérbio na construção do *Catatau*:

O *Catatau*, a prosa mais densa e inventiva dos últimos dez anos, foi para mim, em primeiro lugar, engendrado e articulado por meio de um recurso corrente na linguagem popular.

Nada mais e nada menos que o corriqueiro provérbio.

(...)

Leminski destrói e reconstrói os ditados populares a fim de produzir um EFEITO ICÔNICO com as alucinações de Renatus, provocadas pelo choque lisérgico da fauna, da flora e da vida tropical em sua lógica superracionalista (*apud* LEMINSKI, 1992, p. 171).

E em nosso texto, "*Catatau*: o estandarte da insubordinação" (TOLEDO *apud* LEMINSKI, 2011, p. 246), já havíamos apontado as semelhanças do romance leminskiano com a tradição da sátira menipeia a qual, segundo Enylton de Sá Rego, em seu excelente trabalho, *O calundu e a panacéia*, tem como uma de suas características o emprego recorrente da parodização de provérbios e ditados:

Ao lado da paródia ao discurso forense e dos historiadores, o texto da *Apocolocintose* parodia ainda constantemente não só os escritores clássicos, como Homero e Virgílio, mas também a linguagem popular, através dos provérbios e ditados nele aproveitados (SÁ REGO, 1989, p. 40).

Leminski não fazia ouvidos moucos à linguagem das ruas: "A ovelhas loucas, orelhas moucas! A velhas louças, moscas murchas!" (LEMINSKI, 1989, p. 95). A prosa catatauesca, ao valorizar a linguagem popular, parece-nos demonstrar um posicionamento ideológico do autor, um posicionamento semelhante, apesar de esteticamente muito dissemelhante, com o do Centro Popular de Cultura. Tanto o CPC quanto Leminski valorizavam a cultura popular, a diferença era que, enquanto o CPC praticava uma estética conservadora, buscando uma comunicação mais imediata

⁶⁴ Eisenstein, que comparou a feitura do haikai japonês com a montagem cinematográfica, escreveu: "Cinematografia: antes de tudo e acima de tudo, montagem" (*apud* CAMPOS, 1993, p. 165).

com o receptor (utilizando-se inclusive da poesia de cordel⁶⁵), Leminski dialogava com os procedimentos de vanguarda, trilhando sempre o "caminho difícil": "vim pelo caminho difícil, / a linha que nunca termina, / a linha bate na pedra, / a palavra quebra uma esquina, / mínima linha vazia, / a linha, uma vida inteira, / palavra, palavra minha" (LEMINSKI, 2013, p. 178).

Paródicos e labirínticos, *Catatau* e *Grande Sertão: Veredas* apresentam-se como dois dos maiores representantes da "lepra criadora" lezamesca em terras brasileiras:

Invasão de dobras, orlas iridescentes ou drapeados magníficos, o neobarroco prolifera nas letras latino-americanas; a "lepra criadora" lezamesca mina ou corrói — minoritária mas eficazmente — os estilos oficiais do bem dizer (PERLONGHER, 1991, p. 13).

4.1 - Desvio: *détournement*

Essa parodização dos ditados e provérbios pode também ser analisada utilizando-se o conceito de *détournement*, desenvolvido por Grésillon e Maingueneau, que apresentam a seguinte definição:

o *détournement* consiste em produzir um enunciado que possui as marcas linguísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque dos provérbios reconhecidos (*apud* KOCH, 2007, p. 45).

Ou, como prefere a pesquisadora Ingedore Koch:

Gostaríamos de postular, portanto, a extensão desse conceito [*détournement*] às diversas formas de intertextualidade nas quais ocorre algum tipo de alteração - ou adulteração - de um texto-fonte (...), visando a produção de sentidos (KOCH, 2007, p. 46).

O *détournement*, ou seja, a adulteração e modificação de "textos-fonte", é um dos principais procedimentos da poética do *Catatau*. Vejamos um exemplo:

A grande quantidade de caminhos que na noite passada desembocaram na eterna cidade traz atônitos os peregrinos de tornaviagem que correm ao perigo, fugindo da custódia pontifical, de caírem vítima dos malabaristas de doutrinas que infestam as encruzilhadas. O Conselho Superior das Vias de Acesso reconheceu que todos os caminhos agora levam a Roma. Submetido a instrumentos de interrogatório na câmara competente, um transeunte confessou que hoje só quem tem boca lá vai:

⁶⁵ Sobre a relação entre linguagem de vanguarda, engajamento político e suas contradições e paradoxos, ver cap. "Poesia em tempos de agitação", de Gonzalo Aguilar (2005, pp. 87-116).

come solto o latim mas a boca é pequena (LEMINSKI, 1989, p. 143).

No excerto acima, os provérbios “Todos os caminhos levam a Roma” e “Quem tem boca vai a Roma” são misturados, reformulados e, obviamente, parodiados. Importante observarmos igualmente a referência à expressão popular “à boca pequena” (“(...) come solto o latim mas a boca é pequena.”), que, por sua vez, também é adulterada.

Mas aonde querem levar esses caminhos tortuosos do *Catatau*? Acreditamos que o trecho “Submetido a instrumentos de interrogatório na câmara competente, um transeunte confessou que hoje só quem tem boca lá vai (...)” nos dá uma pista. O “interrogatório” para a confissão pensamos tratar-se de uma alusão aos porões da ditadura militar brasileira e aos métodos⁶⁶ de seus torturadores para extrair informações dos presos políticos.

5 - *Catatau*: o barroco do contragolpe

Nesta seção de nossa pesquisa, antes de voltarmos a Severo Sarduy e aos seus mecanismos de artificialização do barroco, gostaríamos de propor uma denominação ao barroco catatauesco inspirada em Lezama Lima, que, em seu livro *A Expressão Americana*, chamou o barroco das Américas de “a arte da contraconquista”: “Repetindo a frase de Weisbach, adaptando-a ao que é americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contraconquista.” (LIMA, 1988, p. 80)

Transcrevemos, a seguir, a nota de rodapé em que a tradutora da obra lezamesca, Irlemar Chiampi, esclarece a referência utilizada pelo autor de *Paradiso*:

W. Weisbach trouxe para o debate sobre o barroco histórico a questão da luta contra o protestantismo (o elemento heroico da *Ecclesia militans* dos jesuítas e o elemento místico/erótico dos exercícios loyolistas (...)) É curioso anotar que, se Lezama introduz, seguindo Weisbach, um conteúdo ético, religioso, sociológico e político para o barroco americano, o faz revertendo totalmente as implicações daquela tese. Weisbach assinalou que a Igreja Católica valeu-se das artes plásticas para fins de ensino, persuasão e até propaganda da doutrina, dentro dos seus propósitos contra-reformistas (...), chegando a dizer que o estilo barroco adaptou-se maravilhosamente a tais propósitos, servindo para traduzir o novo eã religioso (...). Ora, neste caso, o efeito didático do barroco espanhol sobre o indígena americano teria alcançado plenamente os fins da catequese. Com sua tese da “contraconquista” (uma rebelião subjacente às formas barrocas, motivada pela condição de colonizado), Lezama não só perfila uma política para o modo americano de apropriar-se da estética barroca do colonizador como restitui às formas artísticas a sua abertura para veicular ideologias díspares (LIMA, 1988, p. 80).

⁶⁶ Sobre métodos e instrumentos de tortura utilizados pela ditadura militar brasileira, ver o cap. “Modos e instrumentos de tortura”, no livro *Brasil: nunca mais* (ARNS, 1985, pp. 34-42).

Se o barroco americano foi a "arte da contraconquista", gostaríamos de denominar o barroco do *Catatau* de "arte do contragolpe". Aqui o termo "contragolpe" é utilizado ironicamente, é claro, para se contrapor ao que os militares brasileiros chamaram de "Revolução de 64", mas que todos sabemos tratar-se simplesmente de um golpe de Estado:

"O que houve em 1964 não foi um revolução. As revoluções fazem-se por uma ideia, em favor de uma doutrina. Nós simplesmente fizemos um movimento para derrubar João Goulart. (...) Era algo destinado a corrigir, não a construir algo novo, e isso não é revolução", explicaria o general Ernesto Geisel em 1981 (GASPARI, 2002b, p. 139).

Conforme já vimos afirmando desde o início do nosso trabalho, a prosa catatauesca tem como um de seus objetivos se contrapor ao regime de exceção, aos seus líderes e monstros torturadores, como no trecho seguinte: "O povo, antípoda nek... plop... ulstra! (...)" (LEMINSKI, 1989, p. 143). O que chama a nossa atenção é a reformulação, executada com humor carnavalesco, da expressão latina *nec plus ultra* (não ultrapassar), fazendo com que o termo "ulstra" se assemelhe a "Ustra", sobrenome do famigerado coronel Brilhante Ustra, reconhecido torturador e ex-chefe do DOI-CODI. A violência institucionalizada do regime ditatorial era o *nec plus ultra* que limitava a liberdade do povo e impunha o terror para todos os brasileiros que se opunham ao regime.

Como observa o crítico Rômulo Valle Salvino, o barroco *Catatau* fala "sobre a sua própria incapacidade de falar" e, por essa incapacidade, a obra só consegue "falar, falar, falar, falar por não conseguir dizer" (SALVINO, 2000, p. 237). O *Catatau* fala compulsivamente para que não ninguém o faça calar: "O emaranhado que se faz entre a incapacidade de dizer e a volta da linguagem sobre si mesma é fundamentalmente barroco" (p. 237).

Se o Estado autoritário adotava a censura e fazia imperar o silêncio, o *Catatau* contragolpeava com a prodigalidade verbal:

Todo o que se pavonera, será desbaratado: a realidade dá o que falar, não dá pra pensar, os rios vão dar com a língua nos dentes, e a água nas pontes. A impossibilidade de falar dá muito o que fazer (LEMINSKI, 1989, p. 63).

A realidade brasileira do período ditatorial dava o que falar, mas a repressão criava a "impossibilidade de falar", restando aos que se opunham ao regime "muito o que fazer". E muitos fizeram. E muitos foram torturados e morreram sob tortura⁶⁷.

O *Catatau* contragolpeava também com todo tipo de infrações às normas estabelecidas pelos

⁶⁷ Sobre os mortos sob tortura durante o período militar, ver *Brasil: nunca mais* (ARNS, 1986, pp. 247-259).

donos do poder, fossem elas de linguagem ou de comportamento. Cartésio, conforme já citamos anteriormente, fuma maconha:

Na boca da espera, Articzewski demora como se o parisse, possosso desta erva de negros que me ministrou, — riamba, pamba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charulan, ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas, segundo Marcgravf. Aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos deste mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de ofídio (LEMINSKI, 1989, p. 15).

Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? (p. 206)

Outra importante infração às normas de comportamento – importante, considerando-se principalmente a posição de militar de nosso herói – é a insinuada relação homossexual entre Cartésio e Artischevski. Vejamos alguns exemplos:

Abrir meu coração a Artyczewski. Virá Artyczewski. Nossas manhãs de fala me faltam (LEMINSKI, 1989, p. 14).

Sepultarem-nos nome e coração — um corpo, e me vem súbito a fome de vorar Artyczewsky. (p. 38)

Renatus Cartesius, ah, Articzewski, Cartesiewski, esperado e coberto! (p. 39)

Do teu caminho, um pedaço de mal tamanho. Articky me faz presença, ou, do que sobra, me dará o que não lhe falta, de vergonha. (p. 74)

Eu o dia que Artyxewsky tivermos filho, occam chamado. (p. 192)

Obviamente, o homossexualismo, no *Catatau*, só se pode considerar como uma transgressão, levando-se em conta a orientação moral dos ocupantes do poder, ou seja, dos militares e da burguesia conservadora⁶⁸ que sustentavam o governo durante os "anos de chumbo".

O *Catatau* é igualmente pródigo em romper as normas de etiqueta verbal, como nos excertos a seguir, os quais se tratam igualmente de frases feitas e provérbios adulterados:

O dia em que merda for merenda, pobre de mim que nasci sem cu (LEMINSKI, 1989, p. 24).

Pagão não morre. Morre cagão! (p. 98)

E o cu com as causas? (p. 173)

⁶⁸ Sobre a moral burguesa, ver o ensaio "A moral burguesa e o paradoxo do individualismo", de Nancy Armstrong, em *A cultura do romance* (MORETTI, 2009, pp. 335-374): "D. H. Lawrence aponta a moral burguesa como a força que mantém os indivíduos em seus lugares. Para libertar o leitor de uma forma de moralidade que lhe parece pernicioso, Lawrence opta por descrever cenas de amor explicitamente eróticas" (p. 367). Leminski, no *Catatau*, ao criar uma relação homossexual entre Cartésio e Artischevski e ao apresentar Cartésio como um "maconheiro", também procura, da sua maneira, "libertar o leitor" da moralidade burguesa.

Outros exemplos de grosserias e obscenidades são também facilmente identificáveis:

Agite a cueca para o navio merdeiro que leva o lixo da Europa para cá! (p. 126)

Pergunta tão rica precisava andar por aí mendigando respostas? Hein, monofisita do caralho! (p. 129)

Como vagões mas estou pouco cagando porque o cu se recusa a transformar a voz dos peidos na ação de merda que consiste em bostejá-los. (p. 168)

Estou cagando e andando para o boneco. (p. 174)

Explica picas: o que complica pacas é que não esclarecem porra nenhuma! (p. 178)

Tomando a prepúlsio - o imprompto, ora - vão amérdica! Na bunada não vai dinha? (p. 181)

Borboleta flutuaboca no ar, os in aere papilians, uma cabana chupa meu caralho e minha buceta: meu grito por uma gruta! (p. 191)

A utilização do calão, assim como o uso da maconha, seriam maneiras de o sujeito se libertar das amarras impostas pela sociedade conservadora e pelo regime repressor. Proferir a palavra interdita – ao invés de ocultá-la, como vimos ocorrer no *Grande Sertão* – não seria também uma forma subversiva de “espantar os demônios”, de desafiar a opressão maligna?

Quanto a essa quebra das normas da cortesia linguística, citamos Bakhtin e suas observações sobre a linguagem nas obras carnavalizadas encontradas no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*:

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. (BAKHTIN, 1996, p. 162).

Contra a seriedade oficial do regime, o riso paródico de uma obra que não tem papas na língua. Nenhum representante do poder escapa à língua ferina de Leminski: "Papas dormem no ar de mel de abelha, um deus na barriga e os reis aos pés!" (LEMINSKI, 1989, p. 76). Aqui o “deus” grafado com minúsculas é um claro “rebaixamento” do Deus católico e também uma provocação ao poder da Igreja que, durante séculos, teve vários reis aos seus pés.

O poeta cubano Severo Sarduy aponta a paródia como uma das principais características do barroco e Haroldo de Campos, autor das barroquíssimas *Galáxias*, prefere definir a paródia como “canto paralelo”:

Utilizei este conceito etimológico de *paródia* (do gr. *pará*, junto, ao lado de; *odé*, ode, canto) em minha introdução crítica (1966) a Oswald de Andrade - Trechos escolhidos, R. Janeiro, Agir, "Nossos Clássicos", 1967. Escrevi então: "Um dos principais recursos, no *Miramar*, é a *paródia* (da qual se valeram também Joyce e Thomas Mann, as duas grandes admirações de Oswald de Andrade no romance moderno). Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*" (CAMPOS, 1981, p. 73).

O "canto paralelo" catatauesco estaria entoando paralelamente a várias obras (especialmente Joyce, Rosa e as *Galáxias* haroldianas), mas sempre torquatianamente "desafinando", destoando, provocando um deslocamento com relação a uma “obra-fonte”. E esse deslocamento acreditamos ser produzido principalmente pelo humor paródico da obra, que ri de si mesma e da seriedade da tradição literária. Como no seguinte excerto, em que o autor parodia o famoso haicai de Bashô: “Velho poço, Tales filosofa e catrapum!” (LEMINSKI, 1989, p. 125). Tales de Mileto, considerado o primeiro filósofo grego e que afirmou que a água seria a origem de todas as coisas, mergulha aqui no poço (“catrapum!”, onomatopeia que imita o “rumor de água”, na tradução de Haroldo de Campos), assumindo o lugar da rã do poema original japonês⁶⁹.

Por seu turno, Severo Sarduy, utilizando-se das ideias e conceitos bakhtinianos, afirma que a "paródia deriva do gênero 'sério-cômico' antigo, o qual se relaciona com o folclore carnavalesco – daí sua mescla de alegria e tradição – e utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons, isto é, fala da fala" (SARDUY, 1979, p. 68). E o poeta cubano prossegue, tratando ainda da relação entre a paródia e o carnaval:

Substrato e fundamento deste gênero - cujos grandes momentos foram o diálogo socrático e a sátira menipeia -, o carnaval, espetáculo simbólico e sincrético em que reina o "anormal", em que se multiplicam as confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrisão (p. 68).

O livro de Leminski não nos parece uma obra de vanguarda, como muitos costumam afirmar. O *Catatau* tratar-se-ia, na verdade, de uma abordagem "cômico-séria", uma paródia da

⁶⁹ Paulo Leminski, na biografia “Bashô – a lágrima do peixe”, trata do “poema da rã” no capítulo “Nátsu (verão)” (LEMINSKI, 2013, p. 109-114). Sobre a tradução de Haroldo de Campos, ver “Haicai: homenagem à síntese”, em *A arte no horizonte do provável* (CAMPOS, 1977). Sobre Bashô e o haicai, ver os textos de Octavio Paz “A poesia de Matsúo Bashô” e “A tradição do haiku”, em *Signos em Rotação* (PAZ, 1976).

tradição vanguardista, e ele também poderia ser entendido como uma carnavalização e uma "tropicalização" dos procedimentos de vanguarda europeus. Mas não só destes. O *Catatau* também se alimenta da cultura popular e, até por esse motivo, Paulo Leminski, como já nos referimos anteriormente, chama seu livro de "pororoca" (LEMINSKI, 1992, p. 174), mistura de Poesia Concreta (tradição erudita) e "Tropicália baiana" (cultura *pop*). Esse *mix* de erudição e cultura popular é muito evidente em todo o *Catatau*, como no trecho a seguir, repleto de trocadilhos: "Mil são outros quinhentos, seiscentistas como nós, similia omnibus curantur!" (LEMINSKI, 1989, p. 116). Temos, na mesma frase, expressão popular ("são outros quinhentos") e texto latino ("similia omnibus curantur"), o alto e o baixo se entrecrocando e produzindo continuamente novas possibilidades de leitura.

Irlemar Chiampi, em seu *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*, faz uma interessante observação sobre o texto neobarroco que acreditamos poder se adequar perfeitamente ao *Catatau*:

À transcendência e alta concentração de significados do texto moderno que críticos como Jameson tanto exaltam, o texto neobarroco contrapõe a teatralidade dos signos; põe em evidência um mimodrama dos tiques literários modernos (assim como o barroco teatralizou os tiques do classicismo) (CHIAMPI, 1998, p. 29).

A obra de Leminski, por meio do seu apetite antropofágico e de sua índole barroca e carnavalizante, coloca em cena esse "mimodrama" ao parodiar vários dos procedimentos e recursos estilísticos da literatura da alta modernidade ocidental, tais como: fluxo de consciência, monólogo interior, embaralhamento da ordem cronológica, dissolução da causalidade, enfim, tudo aquilo que Anatol Rosenfeld, em seu texto "Reflexões sobre o romance moderno", chamou de "desrealização". De acordo com Rosenfeld, desrealização "se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível" (ROSENFELD, 1976, p. 76).

O *Catatau*, além de ser uma paródia da própria "tradição" vanguardista, também opera a parodização de provérbios e ditados populares (como vimos anteriormente), da língua latina⁷⁰ e, principalmente, o *catatau* leminskiano realiza, com seu humor debochado, uma enorme paródia da filosofia cartesiana.

O tema da paródia será novamente tratado no próximo capítulo, no qual abordaremos a ligação do *Catatau* com a tradição da sátira menipeia.

⁷⁰ Ver SANDMANN, 2010, pp. 102-139.

7 - *Larvatus prodeo*: mascaramento do objeto parcial

O lema cartesiano "*Larvatus prodeo*"⁷¹ sugere-nos (a despeito das intenções originais do filósofo racionalista) a imagem do carnaval, do mundo invertido do carnaval, onde as pessoas mascaram-se e assumem outras *personae*, como num imenso teatro no qual se encenam as mais variadas trocas de papéis: o bobo que vira rei, o sábio que faz parvoíces, o homem que se traveste, o bêbado que reza a missa. No carnaval do *Catatau*, a linguagem do texto coloca sobre o rosto horrendo da ditadura militar brasileira uma máscara cômica, tornando ridículo aquilo que, devido à sua dimensão horrorífica, apresenta-se como “sublime”.

A pesquisadora Cleise Furtado Mendes, em seu livro *A Gargalhada de Ulisses*, ao comentar o filme *A vida é bela*, de Roberto Benigni, apresenta, apoiada nas ideias de Edmund Burke, a sua definição do conceito de sublime, com a qual concordamos e adotamos em nosso trabalho:

Antes que se estranhe o último termo [sublime], lembro que o sublime está tradicionalmente colocado no extremo oposto ao do registro cômico (...) A experiência do sublime é "tudo que é terrível à visão". Sendo o terror "o princípio primordial do sublime", a visão do poder é sublime na medida em que infunde terror (MENDES, 2008, p. 204).

No *Catatau*, o horrível "sublime" da ditadura militar brasileira é mascarado pela linguagem carnalizada (sobre a qual trataremos no próximo capítulo) e pelo barroquismo do texto, o qual, por meio dos mecanismos de artificialização do barroco produz o que Sarduy denomina mascaramento do “objeto parcial”:

Se na substituição o significante é escamoteado e substituído por outro e na proliferação uma cadeia de significantes circunscreve o significante primeiro, ausente, na condensação assistimos à “colocação em cena” e à unificação de dois significantes que vêm reunir-se no espaço exterior da tela, do quadro, ou no interior da memória (SARDUY, 1979, p. 67).

Substituição, proliferação e condensação são os principais procedimentos barrocos utilizados para ocultar o "objeto parcial". E o que seria este "objeto parcial"?

Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade - servir de veículo a uma informação -, a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. Ou melhor: na busca, por definição frustrada, do *objeto parcial*. O "objeto" do barroco pode ser precisado: é o que Freud, mas sobretudo Abraham, chamam de *objeto parcial*: seio materno, excremento - e sua equivalência metafórica: *ouro*, *matéria* constituinte e

⁷¹ Lê-se em uma das epígrafes do *Catatau*, extraída de *Histoire des Philosophes*, de autoria de Vergez e Husiman: “Na Holanda, [Descartes] ocupa-se principalmente com matemática, na companhia de Isaac Beeckman. Data desta época (ele vai fazer 23 anos) seu misterioso lema: ‘Larvatus prodeo’ (em latim: ‘Avanço, com uma máscara no rosto’).”

suporte simbólico de todo barroco -, olhar, voz, coisa para sempre estranha a tudo o que o homem pode compreender, assimilar (se) do outro e de si mesmo, resíduo que poderíamos descrever como a (a)lteridade, para marcar no conceito a contribuição de Lacan, que chama a esse objeto precisamente (a) (SARDUY, 1979, p. 77).

O "objeto parcial" é aquilo que foi vetado ao sujeito alcançar e que foi oculto devido a algum tipo de repressão. Segundo Sarduy, "toda a literatura barroca poderia ser lida como a proibição ou a exclusão do espaço escritural de certos semas" (SARDUY, 1979, p. 74). Então, qual seria esse "sema", esse "objeto parcial" mascarado e reprimido na obra leminskiana?

Como anteriormente já procuramos demonstrar, esse objeto oculto sob camadas de volutas e arabescos verbais é a ditadura militar iniciada com o golpe de 1964.

Não, chega, não há guerra, tudo é paz, sempre é sossego, só essa angústia se assusta: a ocasião reage à razão, com o comandante da região não se discute! (LEMINSKI, 1989, p. 38).

No excerto acima, o escritor mostra, por meio da linguagem alegórica, que a ditadura militar brasileira, com seus mecanismos de repressão ("com o comandante da região não se discute!"), tentava oferecer à população a imagem de um país em perfeita ordem e tranquilidade ("tudo é paz, sempre é sossego"). Porém, a "angústia" pesava no peito daqueles que se opunham ao regime e sofriam com suas terríveis arbitrariedades.

Os mecanismos de mascaramento do "objeto parcial-ditadura militar" podem ser identificados em vários trechos do livro:

Horto, muito horto, Senhor do Escândalo Maior! O melhor da faca para o mais delicado: quem pisca, enfiam agulha no olho. (p. 53)

Aqui há alusão à tortura ("agulha no olho") e ao extinto Estado-Maior das Forças Armadas - EMFA ("Escândalo Maior"), órgão depois substituído pelo Ministério da Defesa. A referência à tortura é produzida por meio do que Severo Sarduy chamaria de "substituição": o significante "tortura" é substituído pela expressão "agulha no olho" que, por sua vez, remete-nos ao significado "ditadura brasileira". Este significado só pode ser justificado por estar inserido no contexto de um livro no qual a crítica à repressão política seria um de seus principais temas.

Mas advirta que tortura não deve chegar aos ossos, osso já não é gente: torturar com raiva, sim, - mas os mestres são calmos, por onde pois para eles não existe perdão. (p. 99)

Novamente, temos a referência à tortura, agora, porém, de forma explícita. Ou melhor, o

significante “tortura” é utilizado, mas não há qualquer menção ao Brasil ou aos militares, o que demonstra o cuidado que o autor teve para "driblar" qualquer possibilidade de censura. Portanto, a crítica ao regime só pode ser identificada por nós porque o autor substituiu (novamente, o mecanismo barroco de substituição) o significado "tortura militar no Brasil" pelo significante "tortura".

À guerra, leis não se divide como nós. Estavam ali agorinha mesmo e ué. Sinto muito mas outras leis há e já passaram por aqui e revogaram todas as dispostas ao contrário! (p. 126)

A ditadura brasileira, como todas as ditaduras, se caracterizou pela imposição de leis antidemocráticas e repressoras que eram criadas ou revogadas ("revogaram todas as dispostas ao contrário!") conforme os interesses dos grupos militares que subiam ao poder. Essas leis arbitrárias foram implementadas, no Brasil, por meio dos famigerados Atos Institucionais (AI), sendo o AI-5 o mais terrível de todos eles e com o qual o presidente (ditador, na verdade) teria o poder de, entre outras coisas, fechar o Congresso Nacional, cassar mandatos parlamentares, decretar estado de sítio etc.

Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco. O cão do lado de cada palavreado isca os pêlos do pegador de arrepio, pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa. (p. 128)

Neste excerto, a repressão surge como algo que vai passar e que será descoberta em "catacumbas" (significante que substituiria “porões da ditadura”?) pelas gerações futuras. No trecho, há também uma referência implícita ao herói do romance, Renatus Cartesius ("de renato não feitos"). O mecanismo de tortura, pau-de-arara (substituído pelo significante "pau de sebo"), comparece aqui, porém oculto dentro de uma frase aparentemente *nonsense*. A imprecisão e a ambiguidade barrocas dominam a linguagem do trecho em tela. O significado "tortura militar no Brasil" só pode ser resgatado quando conseguimos identificá-lo no meio das volutas tortuosas da prosa catatauesca.

Câmera de lenta tortura, mas a faca está cega! Não tem importância... É pra usar no escuro mesmo. (p. 144)

Novamente, temos a tortura (significante que substitui o significado “ditadura militar brasileira”) tratada com amarga ironia no jogo de palavras que fala de uma "faca cega" que "É pra usar no escuro mesmo". Contra o obscurantismo da violência, o humor barroco e carnavalizante da prosa afiada de Paulo Leminski.

O instante que a razão irrompe era breve para ser, mas uma vez que o patrocinador se sentia bem dilatou a dura e a mora obtendo incontinentemente uma crise de anacronismo agudo: diariamente me acabrunha a derrama corriqueira das coisices, e nenhum senso me significa além de fome, tosse e trombozes adaptativas. (p. 165-6)

No trecho, outro aparentemente sem sentido, a ditadura é disfarçada por um jogo de palavras, um anagrama: "dilatou a dura" (recurso poético semelhante à condensação, outro mecanismo de artificialização do barroco). **DIlaTou A DURA**. Diante da brevidade da razão, ou seja, diante da persistência da ditadura e de seu "anacronismo agudo", o país adocece ("fome, tosse e trombozes adaptativas").

Uma das especialidades da nossa cozinha local é a mais deslavada ausência de tempero: pau, e pau lhe damos, quebrou, pagou! (p. 184)

De novo, a repressão e a tortura tratadas de forma irônica e satírica: "pau, e pau lhe damos, quebrou, pagou!". A "cozinha local" substitui o significado "porões da ditadura", onde a tortura era praticada nas suas formas mais hediondas e onde havia falta absoluta de temperança ("ausência de tempero"). Interessante observar também a linguagem oralizante do excerto, o que nos remete novamente à importância da fala e da cultura populares para o *Catatau*.

Aguardem. Impede. Impede. Impede. Impede. Impede. Impede. Idem, independe. E, quando vai impedir ainda, ainda e sempre ainda mais, talv & eis. Estados Gerais, Países Baixos. Altos Senhores. A Paz de Porto Seguro, compensações territoriais. Tudo — é impossível. (p. 205)

A repressão hiperbólica que "vai impedir ainda, ainda e sempre ainda mais" é tratada verbalmente também de forma hiperbólica: "Impede. Impede. Impede. Impede. Impede. Impede. Idem, independe." A repetição barrocamente exaustiva do verbo "impedir" é uma espécie de materialização da impossibilidade de qualquer ação concreta contra o violento regime autoritário.

No capítulo seguinte, analisaremos essa mesma crítica ao governo militar quando tratarmos da ligação do *Catatau* com a tradição da literatura carnalizada, mais especificamente com a sátira menipeia.

CAPÍTULO 4

CATATAU: "JORNALISMO" CARNAVALIZADO

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.
Oswald de Andrade

Paulo Leminski, além de poeta e prosador, também foi exímio tradutor. E trasladou para o nosso idioma autores de várias línguas, como Walt Whitman, John Fante, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Petrônio, entre outros. Deste último autor, Leminski traduziu *Satyricon*⁷², "a primeira obra da literatura ocidental que podemos chamar propriamente de romance" (PETRÔNIO, 1985, p. 186), como esclarece o próprio Leminski no posfácio que escreveu para a sua tradução.

No mesmo posfácio, o poeta curitibano chama a nossa atenção para algo que é muito importante para os objetivos deste capítulo de nosso trabalho:

Além de Milésias, este texto romano [*Satyricon*] parece dever a outra vertente helênica, de maior complexidade textual, a chamada "sátira menipeia", tipo de texto que alternava partes em prosa com partes em poesia, criando uma espécie de diálogo, intratextual, entre dois discursos de natureza, fins e efeitos distintos, o chamado *prosimetrum*, cuja invenção os antigos atribuíam ao filósofo Menipo de Gandara, que viveu por volta do século III a.C. (PETRÔNIO, 1985, p. 186).

O que nos parece muito interessante é o fato de Leminski ter se dedicado a traduzir um texto que faz parte dessa tradição da literatura carnavalizada, sendo que ele próprio já havia produzido o carnavalesco *Catatau*, que, como tentaremos demonstrar mais adiante, também seria integrante dessa longuíssima linhagem literária.

Dentre as características da menipeia apontadas por Leminski no posfácio supracitado, está "o monólogo, muito frequente no *Satyricon*" (PETRÔNIO, 1985, p. 186). E o que é o *Catatau*, senão um gigantesco e interminável solilóquio? Cartésio, enlouquecido, fala sozinho, cercado por uma algaravia de vozes de animais: "Zunem. Eivam. Urram. Bubem. Zumbem. Coaxam. Sibilam. Palram. Grasnam. Guincham. Incham. Sussurram. Miam. E se micham! Vozes, vocês" (LEMINSKI, 1989, p. 39).

A questão do solilóquio nos remete a Antonio Candido, quando este crítico fala em "monólogo infinito" a respeito de *Grande Sertão: Veredas*, que, como vimos no capítulo anterior, guarda muitas semelhanças com o *Catatau*:

⁷² Segundo Mikhail Bakhtin: "O *Satyricon*, de Petrônio, não passa de uma 'sátira menipeia' desenvolvida até os limites do romance" (BAKHTIN, 1981, p. 97).

Além disso, em *Grande Sertão: veredas*, forjou como instrumento privilegiado da narrativa o que se poderia chamar de monólogo infinito (um pouco no sentido da "melodia infinita") - que teria uma influência decisiva sobre a ficção brasileira posterior (CANDIDO, 1987, p. 207).

O "gênero do solilóquio" faz parte da tradição da literatura carnalizada e, de acordo com Bakhtin, aquele se caracteriza pelo "enfoque dialógico de si mesmo" (BAKHTIN, 1981, p. 103). Afirma ainda o teórico russo que o gênero é baseado na "descoberta do *homem interior*", cuja observação é possível somente por meio do "enfoque dialógico de si mesmo" (p. 103).

Além desse solilóquio, desse "monólogo infinito" catatauesco, várias outras características aproximam a obra leminskiana da literatura carnalizada e, mais especificamente, da sátira menipeia. A observação da ocorrência dessas características comuns e a análise delas serão efetuadas a partir de agora.

1 - Carnaval no *Catatau*

Cai fora, Pai dos Burros, há carnaval por aí que não previste nem preveniste!

Paulo Leminski, Catatau

Antes de começarmos a apresentar os elementos do *Catatau* que o ligariam à tradição da literatura carnalizada, pensamos ser importante transcrever esta definição de "carnavalização da literatura" realizada por Mikhail Bakhtin:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Acreditamos que essa "transposição do carnaval para a linguagem da literatura" foi plenamente realizada pela obra de Paulo Leminski. No *Catatau*, vive-se uma "vida às avessas",

como observa Bakhtin a respeito do "mundo invertido" do carnaval. No *Catatau* leminskiano, temos um René Descartes que não é exatamente o filósofo das ideias claras e um Artischevski que não é exatamente o oficial polonês que serviu no Brasil.

Aliás, muito interessantes são as observações que Delmo Montenegro faz sobre as "incongruências" históricas contidas no *Catatau*. Dentre elas, há o fato de Descartes não ter servido no exército de Maurício de Nassau-Siegen, o governado-geral no Recife, mas, ao contrário, o filósofo francês prestou serviços a Maurício de Nassau-Orange (*apud* DICK, 2004, p. 262).

Porém, Montenegro faz questão de ressaltar:

Existem também alguns desvios históricos em relação ao (anti-herói) plurinomes Arciszewski que devemos investigar. MEU OBJETIVO NÃO É MOSTRAR LEMINSKI COMO UM DESCONHECEDOR DA HISTÓRIA. ISTO SERIA FALSO. MEU OBJETIVO É DEMONSTRAR QUE *CATATAU* NÃO É UM ROMANCE HISTÓRICO. APESAR DE OCCAM, DESCARTES, NASSAU, ARCISZEWSKI E MARCGRAF TEREM EXISTÊNCIA CONCRETA PARA A CIÊNCIA HISTÓRICA, ELES NUNCA, NEVER, JAMAIS, COABITARAM TEMPORALMENTE UM MESMO *SITUS*. A LEITURA CRÍTICA DO *CATATAU* PRECISA ANTES DE TUDO TER CONHECIMENTO DESSES FATOS. É PRECISO CONHECER O PANO DE FUNDO SOBRE O QUAL LEMINSKI CONSTRÓI SUA IMAGEM-PARÓDIA DA FISSURA PROVOCADA NO PENSAMENTO OCIDENTAL PELA ALTERIDADE DOS TRÓPICOS (p. 266).

Realmente, o *Catatau* não é um romance histórico. Nele, o facto vira ficto. Tudo é carnavalizado e o mundo do *Catatau* é o "mundo às avessas". No romance de Leminski, a história entra por uma porta e sai pela outra já carnavalescamente adulterada.

Procuraremos, a partir de agora, associar as chamadas "categorias carnavalescas", apontadas por Bakhtin, ao *Catatau*, com o objetivo de comprovar a filiação do romance leminskiano à longa tradição da literatura carnavalizada.

1.1 - Livre contato familiar

Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin classifica em quatro as categorias carnavalescas: "livre contato familiar", "excentricidade", "*mésalliances*" e "profanação".

O "livre contato familiar" é a relação entre os homens sem nenhum tipo de barreira hierárquica que os constanja⁷³. No carnaval, os homens são verdadeiramente iguais e livres para se expressarem conforme for o seu desejo.

⁷³ "O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) [...]" (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Segundo Bakhtin:

Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. Através dessa categoria do contato familiar, determina-se também o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre gesticulação carnavalesca e o franco discurso carnavalesco (p. 106).

O "franco discurso carnavalesco" é maravilhosamente expresso nas obras carnavalizadas pela utilização do vocabulário chulo e pelas grosserias e obscenidades típicas desse discurso. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin explica que "as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem" e que estes são "uma violação flagrante das regras normais da linguagem". Essa "violação" seria uma forma de resistência à opressão exercida pelas "convenções verbais" determinadas pelos detentores do poder (BAKHTIN, 1996, p. 162).

No *Catatau*, exemplos de grosserias e obscenidades são de fácil localização, como demonstramos no capítulo anterior sobre o barroco. Citemos alguns exemplos de violações da etiqueta verbal praticadas pela verve leminskiana:

Pergunta tão rica precisava andar por aí mendigando respostas? Hein, monofisita do caralho! (LEMINSKI, 1989, p. 129)

Como vagões mas estou pouco cagando porque o cu se recusa a transformar a voz dos peidos na ação de merda que consiste em bostejá-los. (p. 168)

Estou cagando e andando para o boneco. (p. 174)

Explica picas: o que complica pacas é que não esclarecem porra nenhuma! (p. 178)

Interessante observar que todas as grosserias verificadas nos exemplos acima referem-se ao "baixo" corporal, ou seja, aos órgãos genitais ou aos excrementos. Esse procedimento artístico tem claramente o objetivo de agredir o conservadorismo e a pudicícia da moralidade burguesa, tão vigorosa no Brasil dos anos 1960-70. Lembremos que, nesse período, o país abrigava a funesta organização católica TFP – Tradição, Família e Propriedade, uma das organizadoras da Marcha da Família com Deus pela Liberdade⁷⁴, a qual, por sua vez, apoiou a derrubada do presidente João Goulart.

Mikhail Bakhtin explica-nos a função das obscenidades e imprecções no universo do carnaval:

⁷⁴ Roberto Schwarz, comentando os "sentimentos arcaicos da pequena burguesia" brasileira, afirmara: "Tesouros da bestice rural e urbana saíram à rua, na forma da 'Marcha da família, com Deus pela liberdade', movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficavam em casa mesmo, rezando o 'Terço em família', espécie de rosário bélico para encorajar os generais" (2008, p. 82).

Com todas as suas imagens, cenas, obscenidades, imprecções afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de relatividade do poder existente e da verdade dominante (BAKHTIN, 1996, p. 223).

O "poder existente" e que está oculto em meio às volutas catatauescas, como vimos no capítulo sobre o barroco, é a ditadura implantada com o golpe militar de 1964. No *Catatau*, o povo, representado pela linguagem satírica e desbocada da obra leminskiana, é imortalizado, enquanto ri em praça pública da relativa e passageira "verdade dominante" imposta por aqueles que estão no comando.

O *Catatau* é um carnaval de rua onde não há nenhuma hierarquia entre as linguagens. Tudo e todos entram em contato, se chocam, dialogam. O rei fala a língua do bobo e o bobo, a do rei. Na praça carnavalesca do *Catatau*, é proibido proibir. Como lemos no seu poema "Limites ao léu", publicado em *La vie em close*, a definição leminskiana para poesia é: "a liberdade da minha linguagem". Daí o gosto leminskiano pela grafiteagem: "palpite // o graffiti / é o limite" (LEMINSKI, 2013, p. 153). Grafitar é subverter o direito burguês à propriedade privada. Esse exercício radical de liberdade é a maneira com que Leminski reage à repressão política: "Atenção. Quero a liberdade da minha linguagem. Vire-se. Independência ou silêncio" (LEMINSKI, 1989, p. 58). Leminski, no *Catatau*, decreta a independência criativa absoluta. Na obra leminskiana, silêncio é morte. E redundância também é.

1.2 - Excentricidade

De acordo com Mikhail Bakhtin, a categoria carnavalesca "excentricidade" possibilita que, de "forma concreto-sensorial", sejam revelados "os aspectos ocultos da natureza humana" (BAKHTIN, 1981, p. 106).

O "mundo às avessas", com suas imagens de pares contrastantes e de coisas viradas ao avesso, é a materialização da "excentricidade" carnavalesca, em que ocorre a "violação do que é comum e geralmente aceito", sendo a "vida deslocada do seu curso habitual" (p. 108).

Nesse sentido, no sentido em que afirma Bakhtin, nada mais "excêntrico" do que o universo catatauesco. Afinal, não é um mundo do avesso esse em que Cartésio-Descartes fuma maconha e se pergunta: "Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe" (LEMINSKI, 1989, p. 18)?

Um exemplo de par contrastante no *Catatau* é a relação entre Cartésio e a preguiça⁷⁵, que, em Tupi, chama-se “aí”:

Ora, senhora preguiça, vai cagar assim na catapulta de Paris! (...) A esse aí, solto este aí! (...) O aí colabora com a iniciativa fornecendo matéria para o símile. (...) Sobre minha cabeça o preguiça caga geléias de molde a satisfazer o mais fino dos paladares, os mais selvagens dentre os sentidos (...) (LEMINSKI, 1989, pp. 24-25).

Cartésio e o bicho-preguiça formam um par cômico, semelhante à famosa dupla Gordo e Magro, e as personagens leminskianas lembram-nos também as antigas comédias-pastelões do cinema, em que os personagens atiravam pedaços de bolo uns nos outros. A diferença é que aqui o “aí” atira fezes em Cartésio⁷⁶, o que é um típico exemplo de “gesto rebaixador”. De acordo com Bakhtin: “Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao ‘baixo’ corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais. Salpicava-se não de lama, mas antes de excrementos e de urina” (BAKHTIN, 1996, p. 126).

A imagem de algo caindo na cabeça do filósofo remete-nos também a Newton e sua maçã. E essa troca da maçã newtoniana pelas fezes não deixa de ser extremamente carnavalesca. A maçã, símbolo bíblico, fruto do Paraíso, é substituída pelas fezes de uma preguiça, animal de aspecto estranho, que pode ter sido escolhido por Leminski para, ironicamente, sugerir a suposta indolência tropical do povo brasileiro.

No *Catatau*, o riso e as excentricidades carnavalescas acabam com toda e qualquer “gravidade”.

1.3 - *Mésalliances*

Aquilo que o carnaval uniu, nada pode separar. As “*mésalliances*” reúnem tudo e todos numa festa livre de discriminações e preconceitos. “A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas” (BAKHTIN, 1981, p. 106).

O alto e o baixo entram em contato no *Catatau*, se familiarizam. A razão e a bestialidade se fundem e se confundem: “O gorila olha o espelho e vê Descartes, Cartesius recua o gorila, e pensa, desgorilando-se rapidamente” (LEMINSKI, 1989, p. 72).

⁷⁵ “Lá cavalga preguiça quem se parece mais comigo, mais não pôde a argila humana” (LEMINSKI, 1989, p. 27).

⁷⁶ A cena da preguiça defecando em Cartésio também chamou a atenção de Haroldo de Campos: “Ei-lo fumando marijuana (‘tabaqueação de toupinambaoults’) e fundindo a cuca na desmesura não geometrizable das formas vegetais e animais, quando uma preguiça lhe alveja o cocoruto com um disparo fecal, como fez o urubu com o Macunaíma” (*apud* LEMINSKI, 2011, p. 236).

Essa frase, completamente *nonsense*, que sugere Cartésio tendo uma alucinação frente ao espelho, só poderia mesmo terminar com um verbo inventado e com um gosto absolutamente carnavalesco: “desgorilar-se”. Cartésio pensa, logo, o gorila não existe.

Sobre essa comunhão do alto e do baixo, Bakhtin afirma que o carnaval "combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc." (BAKHTIN, 1981, p. 106).

No *Catatau*, o sábio e o tolo/louco são o mesmo, ou como diriam os poetas concretos, são "siamesmos": "Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou" (LEMINSKI, 1989, p. 195).

"Brasília", nome latinizado do país, mas também nome da capital do poder. A Brasília catatauesca combina passado e presente, séc. XVII e séc. XX. Nela, Cartésio só poderia ser sendo louco. E como manter a sanidade na Brasília dos Atos Institucionais, da repressão e das torturas? Como escapar do "dilúvio" em país afogado no terror de Estado?

Captei o desvio do raio de antes do dilúvio, - eu, Brasília e tudo, que foi isso? Um móvel de madeira bambo parece que sacodem. Telecoteco de angola? Nau que flagra? Casa em brasa? Abalo nos alicerces, obra dum resvalo de pensamentos? Desinteiraram o todo, tudo está subjecto a tal sentença: desfalcarem-nos a coesão do fluxo do ser, o núcleo libera e nivela os corpúsculos do mal (LEMINSKI, 1989, p. 36).

A Brasília do *Catatau* naufraga (“Nau que flagra?”) e é uma “casa em brasa” onde tudo parece instável, até mesmo o pensamento, o *cogito*: "Abalo nos alicerces, obra dum resvalo de pensamentos?"

O *cogito* cartesiano, na carnavalizante "Brasília" leminskiana, está fora de cogitação.

1.4 - Profanação

Indecências, sacrilégios, parodização do sagrado, tudo isso faz parte da categoria carnavalesca da "profanação". Reis e papas são ridicularizados, destronados em praça pública pela língua despudorada do povo.

De acordo com Bakhtin, a "profanação"

é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtiva da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc. (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Lemos, no *Catatau*: "Como pode haver mais de um deus se sou só um eu, um sou?" (LEMINSKI, 1989, p. 120).

Aqui Cartésio questiona carnavalescamente a Santíssima Trindade e, por consequência, acaba colocando em questão a própria existência de Deus (interessante notar que "deus" é grafado com letra minúscula). O *cogito* é utilizado para colocar em dúvida a verdade sagrada.

Porém, para o "verdadeiro" Descartes, o filósofo das *Meditações*, sem a prova da existência de Deus, não se pode chegar ao conhecimento das coisas:

Deus desempenha um papel central no sistema filosófico de Descartes. Na validação cartesiana do conhecimento, a existência de um criador perfeito tem que ser demonstrada para que o mediador passe do conhecimento subjetivo isolado de sua própria existência ao conhecimento de outras coisas; o movimento que parte do eu (Segunda Meditação) para o mundo externo (Sexta Meditação) não poderia realizar-se sem a argumentação das Meditações intermediárias, que são, em grande parte, tomadas por uma investigação sobre a existência e a natureza de Deus (COTTINGHAM, 1995, p. 49).

E nada mais carnavalesco do que profanar uma certeza sagrada utilizando-se não do erudito latim (o idioma da liturgia e do poder), mas da língua do povo bárbaro (e violentamente catequizado): "Duvido de Cristo em nhengatu"⁷⁷ (LEMINSKI, 1989, p. 22).

2. A menipeia

O mundo não podia tornar-se um objeto de conhecimento livre, fundado sobre a *experiência e o materialismo*, enquanto estivesse *afastado do homem pelo medo e pela piedade*, enquanto estivesse impregnado pelo princípio hierárquico.

Mikhail Bakhtin

Bakhtin afirmava que: "Em essência, todas as particularidades da menipeia (com as respectivas modificações e complexificações) encontramos em Dostoiévski" (BAKHTIN, 1981, p. 104). Paulo Leminski, assim como Dostoiévski, seria também um legítimo representante do gênero sátira menipeia (ou "lucianismo", como prefere chamar Enylton de Sá Rego), assim como este é definido por Mikhail Bakhtin em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Quando Bakhtin afirma que "o viver do gênero [sátira menipeia] consiste em renascer e renovar-se permanentemente em obras originais" (BAKHTIN, 1981, p. 122), parece-nos que essa afirmação se aplicaria perfeitamente à originalíssima obra leminskiana.

⁷⁷ Segundo o *Grande Dicionário Houaiss* (<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=Nheengatu%2520>), Nheengatu foi uma "língua desenvolvida a partir do tupinambá, falada ao longo de todo o vale amazônico brasileiro até a fronteira com o Peru, na Colômbia e na Venezuela".

Enylton de Sá Rego, em sua obra *O calundu e a panacéia*, estuda as relações da obra machadiana com a tradição literária da sátira menipeia, a qual ele prefere chamar de "tradição luciânica" por considerar que esta deve muito da sua consolidação ao escritor sírio Luciano de Samosata. Nesse livro, Sá Rego cita José Guilherme Merquior e seu artigo "Gênero e estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*", no qual o crítico literário estabelece cinco dos "principais atributos" da sátira menipeia encontradas na obra machadiana:

1) a ausência de distanciamento enobrecedor dos personagens e de suas ações; 2) a mistura do sério e do cômico; 3) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; 4) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes; e finalmente 5) o uso constante de gêneros intercalados (SÁ REGO, 1989, p. 17).

Sá Rego esclarece que essa lista de atributos seria "uma redução das 14 características principais da sátira menipeia apresentadas por Mikhail Bakhtin em seu livro sobre Dostoiévski" (p. 17). O mesmo crítico elenca as propriedades que, segundo ele, seriam as mais importantes do gênero sátira menipeia verificadas em Luciano e, por sua vez, também encontradas em todas as obras da "tradição luciânica": "mistura de gêneros, uso da paródia, extrema liberdade de imaginação, caráter não moralizante e ponto de vista distanciado" (p. 67).

Acreditamos que essas cinco características apontadas por Sá Rego poderão nos ser bastante úteis para a comprovação da filiação do *Catatau* à tradição da sátira menipeia. Por essa razão, em vez de utilizarmos as 14 "particularidades fundamentais" relacionadas por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, faremos uso dessas cinco propriedades levantadas por Sá Rego, às quais somaremos o 14º item da lista bakhtiniana, que é indispensável para este nosso trabalho de pesquisa: a *publicística*.

2.1 - Mistura de gêneros

Segundo Sá Rego, a obra luciânica foi inovadora, entre outras coisas, por utilizar-se da combinação de dois gêneros literários que nunca antes haviam se misturado: o diálogo filosófico e a comédia popular. Ou seja, Luciano combinou um gênero "elevado" (o diálogo) com um "inferior" (comédia). Essa mistura de alto e baixo é típica do gênero "cômico-sério" que, de acordo com Bakhtin, tem entre suas "peculiaridades fundamentais" a "pluralidade de estilos e a variedade de vozes":

Eles [os gêneros do cômico-sério] renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da

lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. (BAKHTIN, 1981, p. 93).

Ao comentar a obra de Luciano, Sá Rego afirma que sua "linguagem é essencialmente ambígua, dessacralizando todas as verdades absolutas" (SÁ REGO, p. 67). Nesse aspecto, a literatura de Luciano realmente tem parentesco com a obra machadiana, como Sá Rego demonstra em seu livro. Mas a obra luciânica também é da mesma família do *Catatau*. Afinal, dessacralizar "verdades absolutas", fundindo sério e cômico, é uma das especialidades da prosa catatauesca.

A seguir, comentaremos alguns excertos da prosa "cômico-séria" do *Catatau* (LEMINSKI, 1989):

Minha substância sofre um acidente, diante de mim (p. 83).

Aqui os conceitos filosóficos de "substância" e "acidente" são parodiados ao criar-se um claro jogo de palavras com a palavra "acidente", que deixa de ter o sentido filosófico (aquilo que não faz parte da essência de algo) para significar apenas "acontecimento imprevisto".

Todo fenômeno é legítimo, o que existe tem direito a continuar assim até que a morte o separe da essência que costumamos atribuir-lhe: existiu, valeu! (p. 174)

Neste excerto, há uma parodização do discurso filosófico, onde se misturam conceitos ("fenômeno", "essência"), frases feitas ("até que a morte o separe") e construções frásicas de caráter oral ("existiu, valeu!").

No que se refere à extensão, tomem por unidade a distância que separa os envolvidos na santíssima trindade. (p. 33)

No trecho acima, temos um aparente discurso filosófico-científico - no qual se verificam termos como "extensão" e "distância" - que ganha um caráter "cômico-sério" ao tratar a "santíssima trindade" (uma abstração) como sendo algo de ordem material e passível de sujeitar-se a medições.

Borboleta flutuaboca no ar, os in aere papilians, uma cabana chupa meu caralho e minha buceta: meu grito por uma gruta! (p. 191)

Finalmente, lemos neste excerto uma mistura interessantíssima dos registros alto e baixo. Constatamos, na mesma frase, termos latinos ("in aere papilians") e vocabulário vulgar ("caralho", "buceta"). Baixo calão, baixo ventre e uma linguagem com elevado grau de invenção.

2.2 - Uso da paródia

Paródia não só: metáfrase.
Paulo Leminski, *Catatau*

Segundo Enylton de Sá Rego, o lucianismo, “mais do que um espírito”, possui um método que se caracteriza por uma “poética guiada fundamentalmente pela *paródia*” e não pela *mimesis* aristotélica (SÁ REGO, 1989, p. 67).

Essa observação do crítico é muito importante para a nossa análise da obra leminskiana. Afinal, uma das principais diferenças do *Catatau* em relação à maioria dos romances "pós-64" é a de que estes exerceriam uma "poética da *mimesis*", uma busca pela representação documental da *práxis* humana, enquanto que o *Catatau*, com sua poética paródica, cria, barroca e carnavalescamente, um "mundo às avessas".

Bakhtin também nos chama a atenção para a importância fundamental da paródia para os gêneros do cômico-sério, afirmando que "a paródia é um elemento inseparável da 'sátira menipeia'" e que parodiar é criar o “*duplo destronante*” (BAKHTIN, 1981, p. 109).

De acordo ainda com o pensador russo, uma das principais características da menipeia é a autoparódia, que "constitui uma das causas da excepcional vitalidade desse gênero" (BAKHTIN, 1981, p. 122).

Por sua vez, Sá Rego classifica as paródias luciânicas em três tipos:

- a) paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente; b) paródia aos temas e ideias da literatura e da vida social contemporânea; e, finalmente, c) paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase-literais, geralmente em um contexto distinto daquele do qual a passagem em questão teria sido apropriada (SÁ REGO, p. 52).

No *Catatau*, encontramos principalmente exemplos dos itens *b* e *c*. No caso do item *b*, ou seja, da paródia da "vida social contemporânea", trataremos disso na seção deste capítulo que trata da *publicística*. Quanto ao item *c*, encontramos vários exemplos no *catatau* leminskiano, conforme veremos a seguir.

Um dos discursos mais parodiados é o do próprio René Descartes, como podemos verificar nos seguintes exemplos:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis (...) (LEMINSKI, 1989, p. 13)

Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (p. 18)

Só digo besteiras. Isso é pensar? Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos do meu discernimento, é o xisgaraviz, um azogue. (p. 26)

O célebre "cogito ergo sum" é substituído pelo "ergo sum, aliás, Ego sum" e Cartésio, perdido no "labirinto de enganos deleitáveis" e com o cérebro formigando por causa de um tamanduá, acaba por duvidar (dúvida hiperbólica?) se existe. Enquanto isso, "um gênio maligno"⁷⁸ faz Cartésio (perseguido por "ovelhas negras" e "pensamentos tortos") dizer besteiras. Tudo provocado pela subversiva lógica carnavalesca do *Catatau*.

Escritores e poetas também são parodiados no *Catatau*, como Mallarmé: "Um olhar de Janus aboliu a atualidade" (p. 19).

Janus, o deus com suas duas faces, uma virada para a frente (futuro) e outra para trás (passado), abole a "atualidade" (presente), enquanto que, por sua vez, o "lance" mallarmaico fracassa em abolir o acaso.

E novamente Mallarmé é parodiado, numa outra referência ao *Un coup de dés* e provavelmente também aos belíssimos poemas⁷⁹ "Éventail de Madame Mallarmé" e "Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé": "O abano do leque abole a saudade" (p. 49).

Encontramos, no país dos espelhos distorcidos do *Catatau*, o sibilino Lewis Carroll igualmente parodiado em forma de palavra-valise: "Sibilisterralewis!" (p. 45).

E Bashô (que foi biografado por Leminski) e seu famoso "poema da rã" não poderiam deixar de participar do carnaval catatauesco:

O sapo pupapipa, águacai, shimbum! (p. 81)

Velho poço, o sapo salta num! (p. 120)

Mário de Andrade, que escreveu, no poema que abre o livro *Remate de Males*, "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta", também é alvo do humor paródico leminskiano: "Acrescentacento e acrescentaquatrocentos!" (p. 106)

Haroldo de Campos produziu uma série de poemas engajados chamada "Forma de fome", em que encontramos exemplos como este: "quem carrasco / quem carcassa // quem usura / quem usado // quem pilhado / quem pilhagem" (CAMPOS, 1976, p. 137). Estaria Leminski parodiando o

⁷⁸ Sobre os conceitos de "dúvida" e "gênio maligno" na filosofia cartesiana, ver COTTINGHAM, pp. 56-57 e 71-73.

⁷⁹ Ver os poemas citados em *Mallarmé*, 1991, pp. 48-51.

poeta paulista quando escreveu esta provocação à classe dominante brasileira: "Quem rala, ralé!" (LEMINSKI, 1989, p. 129)?

Nem o discurso religioso é perdoado pelo humor corrosivo do ex-seminarista Paulo Leminski:

Cruzo as pernas, aponto com o dedo uma ave passageira e faço bilublúblia, em nome do filho da mãe, e fico santo! (p. 66)

Como o pau na água parece partido, dou uma de artista e agarro às avessas, espaços entre aquele que fala e a pessoa com quem fala Ele, a terceira parte da trindade, hoje dupla caipira. (p. 113)

A trindade, por exemplo, pura questão de dióptrica (...) (p. 119)

Tratar a Santíssima Trindade como “dupla caipira” é rebaixar algo sagrado a algo não apenas mundano, mas claramente simplório, posto que a música caipira não possuiria nem mesmo a altivez da música sacra ou erudita.

Quanto à comparação entre a Trindade e a dióptrica, parece-nos que a intenção cômica nesse trecho é sugerir que a sublimidade religiosa seja algo como uma ilusão de ótica, já que a dióptrica é a parte da Física que estuda o fenômeno da refração da luz.

Portanto, nos exemplos acima, a paródia recai principalmente sobre o conceito de Santíssima Trindade e tem a nítida função de rebaixamento da divinização religiosa, ao contrário do que acontece, por exemplo, com as paródias a Mallarmé e a Lewis Carrol. Nestas duas últimas, ocorre uma espécie de homenagem aos escritores na forma de riso, retirando os célebres autores do alto de seus altares e trazendo-os de volta ao plano terreno, para junto de seus leitores.

Para finalizar nossos exemplos de parodização de textos alheios, citamos um excerto do livro *Gargantua*, de François Rabelais. O trecho descreve a vida da personagem Gargantua entre os três e os cinco anos de idade:

Afiava os dentes com um tamanco, lavava as mãos com a sopa, penteava-se com um copo, sentava-se entre duas selas com a bunda no chão, cobria-se com um saco molhado, tomava sopa comendo, comia fogaça sem pão, mordida rindo, ria mordendo, cuspiava na bacia, peidava-se de gordo, mijava contra o sol, escondia-se na água quando chovia, malhava em ferro frio, vivia no mundo da lua, fazia-se de santo, enganava a raposa, rezava o padre-nosso do macaco, voltava à vaca fria, não dava conta do recado, batia no cão diante do leão, punha o carro adiante dos bois, metia o nariz onde não era chamado, plantava verde para colher maduro, abarcava muito e apertava pouco, muito gastava e pouco tinha, chovia no molhado, fazia cócegas para rir, precipitava-se na cozinha (...) comia gato por lebre, tirava dois proveitos de um saco, fazia-se de burro para comer milho, dava murros em ponta de faca, pegava o pássaro no ar, não queria que de grão em grão a galinha enchesse o papo, a cavalo dado olhava o dente (...) (RABELAIS, 1986, pp. 85-6).

Agora, transcreveremos um trecho do *Catatau* que, segundo nos parece, poderia ser considerado uma parodização da obra rabelaisiana:

Está na hora de dar à onça de beber, do apagar da vela, do dar um duro danado, pagar um juro comprido, pregar murro em ponto de faca, sair em ponta de bala, bater na porta errada, das tarifas — coração: fazer das suas, a pior viagem! (LEMINSKI, 1989, p. 162).

Rabelais, "o *corifeu* do coro popular" (Bakhtin), e Leminski parodiam e subvertem provérbios e frases feitas para criarem uma literatura que mistura o humor das ruas com uma linguagem artística altamente sofisticada. Em ambos os autores, a cultura popular não tem a função apenas de ser um elemento de fácil identificação por parte do público leitor. No *Catatau*, diferentemente, por exemplo, do que ocorreu com a arte produzida pelo CPC, a linguagem popular não é utilizada simplesmente para atrair a atenção e a simpatia do "fruidor-povo". Na obra leminskiana, a linguagem proveniente das ruas funciona como um essencial elemento constitutivo da estrutura da obra.

2.3 - Extrema liberdade de imaginação

Como nos relata Sá Rego, "Luciano [assim como Machado de Assis] também toma grandes liberdades com a verossimilitude e com a veracidade histórica" (1989, p. 57). Quando Bakhtin descreve a terceira das "particularidades fundamentais" da *menipeia*, ele afirma:

A *menipeia* se caracteriza por uma *excepcional liberdade de invenção temática e filosófica*. Isto não cria o menor obstáculo ao fato de os heróis da *menipeia* serem figuras históricas e lendárias (Diógenes, Menipo e outros). É possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a *menipeia* (BAKHTIN, 1981, p. 98).

Essa característica da sátira *menipeia* de, com sua extrema liberdade de construção literária, inventar um mundo que, apesar de habitado por figuras históricas, ser um "mundo às avessas", um mundo em que a história "real" é subvertida e substituída por um simulacro cômico, essa propriedade da *menipeia* é extremamente importante para a nossa análise do *Catatau*. Na obra leminskiana, essa história "real" é representada, de forma alegórica, em dois planos temporais: o presente da narrativa (o Brasil holandês do século XVII) e o presente do narrador (o Brasil da ditadura militar). Porém, faremos essa análise dos dois planos temporais no *Catatau* mais adiante, na seção dedicada à *publicística*.

2.4 - Caráter não moralizante

Acreditamos que esse caráter não moralizante também tem a ver com o aspecto de autoparódia da menipeia, o qual já foi observado anteriormente. O autoparodiar-se, o rir de si mesmo, impossibilita que o enunciador leve a sério a sua própria verdade.

Sá Rego, ao demonstrar a diferença entre a sátira luciânica e a sátira romana, afirma que o aspecto não-moralizante da maior parte da obra satírica de Luciano aproxima-a da “tradição grega do *spoudogeloion*”, na qual “coexistem a seriedade e comicidade, sem que nenhuma destas assuma preponderância, sem que o elemento satírico sirva apenas como um meio para a afirmação de uma verdade moral indiscutível” (SÁ REGO, 1989, p. 60).

A despeito desse caráter aberto e não-totalitário da obra de Luciano, Sá Rego diz que "não pregar explicitamente valores morais absolutos não significa para Luciano amoralismo" (SÁ REGO, p. 61). Luciano, assim como Machado de Assis, denunciava energicamente as mazelas do seu tempo e criticava "acerba e ao mesmo tempo comicamente os exageros e as contradições dos sistemas filosóficos vigentes em sua época" (SÁ REGO, p. 62).

No *Catatau*, há uma forma velada de crítica às condições socio-históricas do presente do escritor (também satírica e na qual “coexistem a seriedade e a comicidade”), ou seja, o Brasil da ditadura militar (conforme já procuramos demonstrar no capítulo dedicado ao barroco).

2.5 - Ponto de vista distanciado

A observação do mundo por meio de um ponto de vista distanciado, chamado *kataskopos*, é, segundo Sá Rego, a característica mais importante da obra luciânica. Afirma o crítico:

Em nossa opinião, é através da utilização do ponto de vista distanciado que Luciano consegue ao mesmo tempo afastar-se das convenções dos gêneros literários vigentes em sua época e, paradoxalmente, renová-las, isto é, dar-lhes nova vida através de sua hibridização; é ainda o distanciamento que lhe permite o uso da paródia para aquele fim; é ele ainda que possibilita a relativização do conceito de veracidade, na produção de uma arte sobretudo imaginativa; e, finalmente, é esse mesmo distanciamento que o mantém avesso a uma posição ética moralizante, posto que relativiza não só as outras como a sua própria verdade, mantendo assim a posição tradicional do *spoudogeloion* (SÁ REGO, p. 67).

Dentre as "particularidades fundamentais" da menipeia, Bakhtin cita o *fantástico experimental*, que corresponderia ao ponto de vista distanciado a que se refere Sá Rego. Segundo o

teórico russo, o *fantástico experimental* seria "uma observação feita de um ângulo de visão inusitado" (BAKHTIN, 1981, p. 100).

Esse ângulo de visão seria muito bem exemplificado, na obra de Machado de Assis, pelo episódio da Pandora, encontrado no capítulo VII das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Após erguer o protagonista pelos cabelos e travar com ele um curto diálogo, Pandora proporciona a Brás Cubas uma visão inusitada do mundo:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo (Assis, 1971, pp. 25-6).

Se Pandora obriga o personagem machadiano a contemplar o mundo em toda a sua glória e miséria de um ponto de vista distanciado e deveras inusitado, por sua vez, no *Catatau*, o distanciamento satírico e paródico se dá pelo uso concomitante que Cartésio faz da luneta e da maconha: "Contém o próximo e o mantém longe, o verrekker" (LEMINSKI, 1989, p. 16). "Verrekker", segundo uma nota de rodapé do livro, significa luneta em holandês seiscentista.

Logo nas primeiras linhas do *Catatau*, lê-se: "Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA" (LEMINSKI, 1989, p. 13). Que "enigmas" e "prodígios" seriam esses que Cartésio observa ao longe? Que mundo sobrenatural, prodigioso, esconde a enigmática Brasília? Que país é esse que o filósofo racionalista considera tão misterioso? Se, como já dissemos anteriormente, considerarmos "Brasília" como sendo não apenas a forma latinizada de Brasil, mas também a capital do poder político, estaria o civilizado pensador desorientado diante de tanta "ideia fora do lugar", de tanta mistura de barbárie (escravidão? tortura?) e civilização (Marcgravf? Niemeyer?)? Os métodos do filósofo racionalista parecem não dar conta nem daquele Brasil do açúcar e dos escravos e nem do país do "milagre econômico" e da ditadura. Daí que só resta a ele observar e... fumar maconha.

Quanto à erva, temos:

Na boca da espera, Articzewski demora como se o parisse, possesso desta erva de negros que me ministrou, — riamba, pamba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaouls, gês e negros minas, segundo Marcgravf. Aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos hálitos deste mato, a essência, a cabeça quieta, ofício de ofídio (LEMINSKI, 1989, p. 13).

Quando Cartésio ingere a “erva de negros”, quando ele enche “os peitos nos hálitos deste mato”, o filósofo racionalista parece eliminar toda possibilidade de uma posição distanciada e neutra da realidade circundante, inserindo-se profundamente nessa realidade e passando a fazer parte dela, como se fosse ele um dos vários animais que rastejam pela selva recifense, aprendendo com eles a manter a “cabeça quieta, ofício de ofídio”.

As duas, luneta ("lentes") e maconha ("aspirando"), aparecem juntas nas últimas linhas do livro: "E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando." (LEMINSKI, 1989, p. 206)

A luneta (símbolo do racionalismo europeu) proporciona ver as coisas de longe, com distanciamento científico. E o cigarro de maconha (símbolo do mundo bárbaro: “tabaqueação de toupinambaouls, gês e negros minas”) distorce a visão, coloca fumaça entre a razão e a realidade (como Brás Cubas, que via tudo “através de um nevoeiro”), enevoando carnavalescamente a lógica cartesiana.

3 - Publicística: o jornalismo carnavalizado

Dentre as quatorze particularidades fundamentais da menipeia arroladas por Bakhtin, a publicística é a mais importante para o nosso trabalho com o *Catatau*. Segundo o teórico russo, a publicística é “uma espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 1981, p. 102).

Essa “atualidade ideológica” a ser satirizada mordazmente pela linguagem catatauesca divide-se, como já dissemos anteriormente, em dois planos temporais: a) o presente da narrativa, ou seja, o Brasil holandês do século XVII; b) o presente do escritor, ou seja, o Brasil da ditadura militar, iniciada com o golpe de 1964.

A partir de agora, trataremos desses dois planos temporais e analisaremos como Paulo Leminski realiza a crítica aos "donos do poder" em ambos os períodos históricos.

3.1 - Carnaval no Recife holandês

A satirização do domínio holandês no Recife seiscentista é facilmente verificada ao longo de todo o catatau leminskiano. Nassau, Marcgravf, Post, Eckhout e todos os sábios que vieram a serviço da Companhia das Índias Ocidentais são, no *Catatau*, alvo da verve carnavalizada de Leminski. O esforço intelectual de Nassau & Companhia em enquadrar a realidade tropical em seus esquemas é virado do avesso, carnavalescamente rebaixado.

Citaremos a seguir um trecho da obra leminskiana que pensamos ilustrar à perfeição o posicionamento crítico do narrador com relação ao empreendimento batavo, posicionamento esse carregado de humor satírico, mostrando como os trópicos desnortearam os sábios do Norte e seus (pré)conceitos:

Cairás, torre de Vrijburg, de grande ruína. (...) E essa torre de Babel do orgulho de Marcgravf e Spix, pedra sobre pedra não ficará, o mato virá sobre a pedra e a pedra à espera da treva fica podre e vira hera a pedra que era... (...) as tábuas de eclipses de Marcgravf não entram em acordo com as de Grauswinkel; Japikse pensa que é macaco o aí que Rovlox diz fruto dos coitos danados de toupinamboult e tamanduás; (...) O relógio do sol aqui é cera derretendo rejeitando a honra de marcar as horas, o esterco do preguiça nos soterra na areia movediça... (...) Despenca a torre com sua coroa de sextantes e astrolábios até o último burgo de casas (Leminski, 1989, p. 34-35).

A imagem da queda da “torre de Vrijburg” (um dos principais símbolos, no *Catatau*, do domínio batavo) consideramos que poderia representar duas coisas:

- 1 - A derrota e conseqüente expulsão dos holandeses do Brasil;
- 2 - O fracasso da lógica, da filosofia e da tecnologia europeias na tentativa de entender (“Japikse pensa que é macaco o aí que Rovlox diz fruto dos coitos danados de toupinamboult e tamanduás”) e organizar a realidade de nosso tórrido torrão (apesar da visão privilegiada das “torres nos torrões tristes” [p. 22]).

No *Catatau*, há outras referências à queda do domínio holandês, como esta em que os sábios holandeses são apresentados como homens deslumbrados pelas coisas do Brasil (“Discutem espécies e espécimes da flora e fauna, jeitos avanhãem de dizer, posições de astros.”), enquanto os habitantes locais conspiram (“conspiram negros, avançam quilombolas, atacam gê, investem brasílicos, cai o preço do açúcar, ou o quê?”) contra o governo batavo:

Lá na torre Marcgravf, Goethuisen, Usselinx, Barleus, Post, Grauswinkel, Japikse, Rovlox, Eckhout colecionam e correlacionam as vitrines de vidro dos bichos e flores deste mundo. Mas não advertem que deviam pôr o Brasil inteiro num alfinete sob o vidro? Posso me enganar, o que ninguém pode é se enganar por mim. Reúne-se o Conselho Secreto de Mauritius: conspiram negros, avançam quilombolas, atacam gê, investem brasílicos, cai o preço do açúcar, ou o quê? O gê? O xis? Não. Discutem espécies e espécimes da flora e fauna, jeitos avanhãem de dizer, posições de astros (LEMINSKI, 1989, p. 33).

A sugestão da queda do domínio batavo também aparece em outras passagens do livro:

Um dia, a selva desmorona em cima de Mauristadt e a afunda na lama e no calor.
(p. 18)

De calenda em olinda, cai Cartágide, para sempre, deholanda! (p. 71)

Jesus das Índias Ocidentais! Símbolo vazio, palavra vaga, um nome cheio de graça, engraçadíssimo: um despreparo civil, uma incúria metropolitana, um descaso vão. Engenhos caem em ruínas. Nem nasceu, já com cáries? Plum! Bum! No rio, apenas uma pedra que caiu. Na Companhia — uma campanha (p. 94).

No primeiro excerto citado, Mauristadt, a “cidade Maurícia”, sucumbe à natureza tropical. No segundo excerto, “Cartágide” refere-se a Cartago, cidade vencida por Roma na Primeira Guerra Púnica (264-241 a.C.). Aqui a queda de Cartago sugere a derrubada dos holandeses. Por sua vez, no terceiro excerto, temos várias alusões à ideia da queda, como em “Engenhos caem em ruínas. Nem nasceu, já com cáries? Plum! Bum! No rio, apenas uma pedra que caiu.”

Entretanto, poderíamos nos interrogar: por que o narrador do *Catatau* se dedicaria a ridicularizar os invasores holandeses? Qual a intenção desse narrador, situado no século XX, em se ocupar da queda (“Cairás, torre de Vrijburg, de grande ruína.”) dos dominadores do séc. XVII? Esses dominadores estariam representando alguma outra coisa? Parece-nos que sim.

No *Catatau*, a queda do domínio batavo seria uma espécie de analogia com a queda de um outro governo. Ou seja, o governo de Nassau representaria o governo ditatorial brasileiro iniciado com o golpe militar de 1964. O Brasil holandês, ficcionalizado na obra leminskiana, acreditamos que se trataria de um “duplo paródico” do nosso país, uma alegorização do Brasil da ditadura militar. O “mundo às avessas” em que vivem Cartésio e Artischevski funcionaria como um espelho deformante para o Brasil do regime de exceção. Nesse espelho, toda a prepotência do governo autoritário é explicitada pelo humor carnavalesco e satirizante do *Catatau*. Se Mauristadt caiu, haveria de cair Brasília e seus ridículos ditadores.

3.2 - Carnaval no quartel

Voltando ao plano temporal relativo ao presente do escritor, acreditamos que o *Catatau* conseguiu elaborar um tratamento ficcional do Brasil da ditadura militar de uma forma realmente muitíssimo original. Esta originalidade parece-nos dever-se à forma “cômico-séria”, carnavalizada, com que Leminski aborda toda a questão do governo militar. Diferentemente da maioria dos romances políticos que tiveram como tema o Brasil da ditadura, mas o trataram com uma estética basicamente “jornal/naturalista”, conforme procuramos demonstrar no capítulo sobre o romance pós-64, o *Catatau*, por meio do riso destronador (proveniente da força criativa das ruas), realiza, em

nossa opinião, o mesmo feito de François Rabelais, ou seja, registra o que há de caduco, de vetusto na hierarquia vigente. As palavras de Mikhail Bakhtin a respeito do escritor francês podem ilustrar muito bem nossa ideia sobre como a obra leminskiana retrata o período ditatorial brasileiro:

Todo caráter determinado e acabado, acessível à época, era em certa medida cômico, pois era, afinal, limitado. O riso era alegre, porque toda determinação limitada (e portanto todo acabamento) dava origem, ao morrer e decompor-se, a novas possibilidades (BAKHTIN, 1996, p. 400).

As “novas possibilidades” verificadas no *Catatau* vão das formais até as ideológicas (afinal, não há arte revolucionária sem forma revolucionária). A crítica sarcástica ao governo militar, realizada pelo autor de *Caprichos & Relaxos*, está disseminada implicitamente por todo o livro, como já observamos no capítulo anterior.

O fato, por exemplo, de os dois protagonistas serem militares (Descartes era um oficial no exército de Nassau e Artischevski um coronel mercenário a serviço da Companhia) já configuraria uma forma de “rebaixar” a classe governante do Brasil da época. Afinal, além de serem “amantes” (o homossexualismo⁸⁰ é mais uma forma de desestabilizar o caráter “sério” dos personagens), Cartésio ainda é mostrado como um tolo drogado (fuma maconha) e Artischevski chega ao final do livro “bêbado como polaco que é” (LEMINSKI, 1989, p. 206). Na verdade, poderíamos dizer que esses personagens são caracterizados de modo a formar, como diria Bakhtin, um típico “par cômico” carnavalesco.

Outro aspecto que pode ser salientado é a oposição *guerra-festa* construída no *Catatau* como mais uma maneira de rebaixar a classe dominante representada pelos militares. A *guerra* corresponderia ao mundo repressivo da ditadura, enquanto a *festa* representaria o mundo alegre da utopia e da liberdade, o mundo do carnaval. Sobre a função da *festa* na cultura da Renascença, comenta Bakhtin: "A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas" (BAKHTIN, 1996, p. 77).

Leminski derruba as barreiras com sua festa de arromba da linguagem e, como um Rei Momo (rei do excesso barroco, gordura textual), abre seu carnaval para possibilitar a criação de uma nova ordem, livre da repressão hierárquica: "Cheguei tarde na guerra, já era festa e eu com armas" (LEMINSKI, 1989, p. 83).

Este “eu com armas” é Cartésio encarnando a oficialidade militar truculenta, sendo ridicularizada pelo humor da linguagem festiva leminskiana. O armamento filosófico cartesiano, no

⁸⁰ Já tratamos da questão do homossexualismo na seção 5 - *Catatau: o barroco do contragolpe*, do capítulo anterior, onde se lê: “Obviamente, o homossexualismo, no *Catatau*, só se pode considerar como uma transgressão, levando-se em conta a orientação moral dos ocupantes do poder, ou seja, dos militares e da burguesia conservadora que sustentavam o governo durante os ‘anos de chumbo’.”

Catatau, é bala de “festim”: “Na guerra — o necessário, na festa — o luxo nesse cenário” (LEMINSKI, 1989, p. 49).

Aqui o carnaval (“o luxo”) junta-se ao barroco “desnecessário” da linguagem excessiva para destronar o “necessário” da linguagem “jorno/naturalista”. *Catatau* é um campo de batalha da linguagem. Na obra de Leminski, a mistura da língua das ruas (o provérbio, o grafite, o slogan, a publicidade etc.) com a língua “literária” cria uma combinação subversiva: a língua “normativa” cede diante do poder de fogo revolucionário da linguagem catatauesca. Novamente, Bakhtin:

As línguas são concepções do mundo, não abstratas, mas concretas, sociais, atravessadas pelo sistema das apreciações, inseparáveis da prática corrente e da luta de classes. Por isso, *cada objeto, cada noção, cada ponto de vista, cada apreciação, cada entoação, encontra-se no ponto de intersecção das fronteiras das línguas-concepções do mundo*, é englobado numa luta ideológica encarniçada. Nessas condições excepcionais, torna-se impossível qualquer *dogmatismo linguístico e verbal*, qualquer *ingenuidade verbal* (BAKHTIN, 1996, p. 415).

Enfim, Leminski, com o *Catatau*, dava sua “festa jubilosa da língua” (Néstor Perlongher) para mostrar que havia algo de novo no *front* literário brasileiro.

Além da satirização dos protagonistas “milicos” (Cartésio & Artischevski) e do tema *guerra-festa*, encontramos trechos explícitos de subversão excessiva ao regime de exceção. A truculenta ditadura, no *Catatau*, é mostrada pelo que há nela de risível, de ridículo e, para tanto, Leminski usa de todo um arsenal tipicamente carnavalesco: paródias, degradações, trocadilhos, inversões, satirizações etc.

Vejamos alguns exemplos dentre os muitos encontrados.

Bombas relógio, emissas intra geneticam catenam a explodir a seu bel prazo produzindo mudas: traga o afilhado da Fortuna! E traga fazendo continência! (LEMINSKI, 1989, p. 127).

Neste trecho, retrata-se o período militar e a violência da tortura. Porém, o horror produzido pelo regime é ridicularizado pelo efeito cômico sugerido pela cena de um torturado (“afilhado da Fortuna”, que, por sua vez, sugere a expressão de baixo calão “filho da puta”) sendo levado a um militar/policial e este exigindo que o torturado venha “fazendo continência”. Como afirma Bakhtin, “jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1996, p. 78):

O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência (BAKHTIN, 1996, p. 150).

É esta “linguagem do riso” a arma leminskiana contra a repressão armada: FUN X GUN.

Algumas vezes, também, a crítica à violência dos militares é feita por meio de um simples trocadilho anagramático:

Recruta não retruca (...) (LEMINSKI, 1989, p. 131)

Ao desertor, os desertos! (p. 133)

A obediência total do “recruta” sugere a opressão do governo militar exercida sobre a sociedade brasileira que foi obrigada a exilar-se nos desertos (o Brasil dos exilados) e calar-se (“Pai, afasta de mim este cálice/cale-se”, como diriam Chico Buarque e Gilberto Gil na belíssima canção “Cálice”).

A utopia e a noção de “tempo alegre”, também características da concepção carnavalesca da realidade, aparecem no *Catatau* como mais uma das formas de combate ao governo repressor:

Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco. O cão do lado de cada palavreado isca os pêlos do pegador de arrepio, pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa (LEMINSKI, 1989, p. 128).

Aqui o “pau de sebo onde ninguém sobe de surpresa” sugere o pau-de-arara, hediondo instrumento de tortura muito utilizado no período da repressão militar. E o “tempo alegre” é caracterizado pelo “Um dia” que inicia a primeira frase, sugerindo que a repressão da ditadura “um dia” será apenas mais uma história (que saiu por uma porta) para ser contada a nossos netos.

Afirma Bakhtin:

Com todas as suas imagens, cenas, obscenidades, imprecisões afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de relatividade do poder existente e da verdade dominante (BAKHTIN, 1996, p. 223).

Em outros momentos, Leminski desenvolve, por meio de uma linguagem intencionalmente redundante (porém altamente inventiva), o horror dos intermináveis inquéritos policiaiscos:

Inquérito, fagulha inquieta: ver. (...) Pelos poros, procurando um porão para passar, e pelo muito que lhe perguntam respondeu que sim afirmativamente dando a entender por sons e ademanos que tal ato praticara e por mais não dizer foi-lhe perguntado e quantas vezes e ele respondeu também por sons e ademanos que não sabia dizer ao certo quantas vezes tal ato praticara e assim o entendemos todos que não sabia quantas vezes tal ato praticara e sabia que tal ato praticara pois com palavras e ademanos respondera que sim e afirmativamente e disse sim e não negou negativamente mas declarou ter tal ato praticado e não sabia quantas vezes e

respondeu sim positivamente e assim o entendemos todos pelo muito claro de seus sons e ademanes (LEMINSKI, 1989, p. 133).

O “aporismo” (referência a Drummond?) do interrogado (“procurando um porão”: porão = poro grande), que, preso num dos “porões da ditadura”, procura escapar do torturante interrogatório, afirmando qualquer coisa que lhe ordenarem, é construído por meio de uma narrativa que gira em torno de si mesma, altamente redundante em seu léxico e sintaxe, que mimetiza o tautológico discurso do torturado na sua quase loucura.

As sessões de tortura são tratadas outra vez com humor carnavalesco, como no trecho a seguir: "Maltratado que nem cavalo de exu, apanha mais que cachorro de bugre, mais bem apanhado que arara caída do pau!" (LEMINSKI, 1989, p. 134).

O pau-de-arara é identificado, nesse trecho, mais explicitamente (“arara caída do pau!”). Já o humor é conseguido por meio da criação de imagens absurdas contendo animais sendo maltratados (“cavalo de exu”, “cachorro de bugre” e “arara”), numa linguagem que soa o falar do povo em dia de feira ou em pleno carnaval. A tortura, máquina repressiva, é desmontada pelo humor, pela eterna inventividade provinda do povo e de seu riso poderosamente subversivo.

O “tema” da tortura surge mais uma vez, no excerto seguinte, construído com uma linguagem franca, próxima da linguagem oral, desobediente das convenções e etiquetas verbais, além de carregada de humor: "Me enfiam um trabuco goelas abaixo, confesso tudo e ainda reclamam do sotaque!" (LEMINSKI, 1989, p. 156).

Novamente, no trecho seguinte, a violência da ditadura é tratada de forma cômica: "Uma das especialidades da nossa cozinha local é a mais deslavada ausência de tempero: pau, e pau lhe damos, quebrou, pagou!" (LEMINSKI, 1989, p. 184). Nossa “cozinha local”, com seu destempero típico, é revelada em toda a sua truculência no trecho citado, no qual a linguagem, próxima do registro oral e cheia de vocábulos gírios, remete-nos ao falar das ruas, onde Paulo Leminski foi buscar os ingredientes para o seu macarrônico *Catatau*. (A imagem dessa “cozinha” catatauesca lembra-nos os comentários de Bakhtin [1996, cap. 3] sobre as imagens rabelaisianas das batalhas, as quais, graças ao espírito carnavalesco da narrativa, transformam-se em “alegre festim”.)

Vocábulos como “tortura” ou “torturada” aparecem com frequência ao longo do romance, mas muitas vezes em frases que aparentemente não sugerem qualquer relação com a ditadura brasileira. Acreditamos, porém, que esses excertos servem também para produzir, juntamente com os outros trechos antes analisados, uma denúncia velada às violências praticadas pelo regime de exceção. Eis alguns exemplos:

Faxo sentiat me, na casa de torturas! A casa de torturas é alta, iluminada e vazia (LEMINSKI, 1989, p. 49).

O príncipe quer ser santo, mendigo e flecheiro; só aceita a coroa sob torturas. O novo rei foi coroado na casa das torturas, cabeça vazia sob a coroa, rex nullus in rara urbe. (p. 56)

Qual a tortura adequada para um rei? (p. 60)

A festa supre. Sugere luxo: teatro que nunca vi – não entendo; só entendo espetáculos que sei de cor... a resposta quem souber, apresente-se dos pés à cabeça para a tortura. (p. 61)

Torturada a cobra que morder criança, cobra torturada! (pp. 74-75)

O monge, coroado com torturas à meia-noite! (p. 77)

Caligrafia sob tortura, o sumoprimor da arte. (p. 77)

A verdade vem saindo mais ampla do que convinha. Tudo já era passado, não sei se me afobo. A todo preocupado, o seu cuidado: tortura, torturado! (p. 86)

Tinha um reino onde só se entrava por descuido e só se saía pela câmara de torturas. (p. 107)

No primeiro exemplo, surge uma "casa de torturas" impressionante e enigmática, pois é "alta, iluminada e vazia". Mas como ser uma casa de torturas sendo vazia? Que vazio seria esse?

E o que pensar sobre essa dúvida de Cartésio: "Qual a tortura adequada para um rei?" Reis deveriam ser torturados? Por quê? A que rei se refere o narrador do *Catatau*?

E que monge é esse "coroado com torturas à meia-noite!"? Seria esse monge o frei Tito, barbaramente torturado pela ditadura brasileira? Ou seus colegas, também presos e torturados, frei Fernando e frei Ivo?⁸¹

E que reino é esse "onde só se entrava por descuido e só se saía pela câmara de torturas"? Mas cabe a pergunta: quem saía, saía vivo?

As frases são realmente enigmáticas e o sentido desse *nonsense* do texto parece-nos ter a ver com o clima kafkiano vivido pela sociedade brasileira nos anos da ditadura, em que homens como o deputado Rubens Paiva eram retirados das suas casas à força por agentes do Estado e depois desapareciam misteriosamente sem deixar nenhum vestígio.

Para finalizar com nossos exemplos sobre a presença do tema da ditadura no *Catatau*, citamos um último e exemplar excerto, no qual a denúncia dos assassinatos de centenas de brasileiros durante o governo militar é realizada com uma dicção puramente carnavalesca: "Fiquei muito sentido! Todo um quarteirão de mortos!" (LEMINSKI, 1989, p. 169).

⁸¹ Ver GASPARI, *A Ditadura Escancarada*, p. 151-52.

O ambíguo vocábulo “sentido”, sugerindo a ordem militar (“Sentido!”) e também o sentimento, a dor, do eu que narra, é uma clara forma de “degradação paródica” (Bakhtin) dos militares. Por sua vez, o “quarteirão de mortos” leva-nos, através de uma associação de formas, a ler no **quarteirão** o **quartel** militar, lugar que, no governo de exceção, servia de campo de extermínio dos “subversivos”, daqueles que, de uma forma ou de outra, se opunham ao governo autoritário.

Com o golpe militar de 1964, e especialmente com o AI-5 decretado em 1968, o terror sobrepairou às cabeças dos brasileiros como um monstro alado, um monstro que espalhava o medo em todos os corações e mentes.

O monstro é sempre terrível, mas é, ao mesmo tempo, magnífico, poderoso e sublime.

Gostaríamos agora de retornar ao conceito de sublime trabalhado por Cleise Furtado Mendes e já mencionado no capítulo anterior. Afirma Edmund Burke, em quem Mendes se baseia para a utilização daquele conceito:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*; isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (*apud* MENDES, 2008, p. 204).

E como combater o terror da ditadura, esse monstro sublime?

Leminski decidiu combatê-lo a golpes de riso, fazendo o que Mendes, inspirada nas ideias bakhtinianas, chamou de "*rebaixamento cômico* dos símbolos de opressão" (p. 204). Quando rimos do monstro e este se torna ridículo, ele perde a altivez e a soberba de quem pensava estar "por cima". Quando rimos do monstro, percebemos que ele é apenas uma criação humana, não divina, e que, com seu poder desalienante, o riso pode combater o monstro e também, mais cedo ou mais tarde, ajudar a exterminá-lo.

Citando novamente Bakhtin: "o riso supõe que o medo foi dominado" (1996, p. 78).

Leminski riu do monstro, mesmo sabendo dos horrores cometidos por ele nos porões labirínticos espalhados por todo o país durante a abominável ditadura militar. Mas o riso nos ajudou a vencer e hoje, com a alegria de quem celebra a justiça, começamos a dar nomes aos monstros (vide Comissão Nacional da Verdade: www.cnv.gov.br, que foi criada para apurar violações aos Direitos Humanos ocorridas entre 1946 e 1988).

Infelizmente, porém, sabemos que vários Minotauros ainda habitam inúmeros labirintos, muitos deles ocultos sob o imaculado manto da Lei (nossas delegacias e departamentos policiais matam “Amarildos”⁸² cotidianamente). Mas enquanto artistas de coragem e talento como Paulo

⁸² Desgraçadamente, o pedreiro Amarildo Dias de Souza, que desapareceu logo após ser detido por policiais militares no

Leminski existirem, suas obras continuarão sendo nosso fio de Ariadne na luta cotidiana contra todo tipo de horror.

CONCLUSÃO

CATATAU: UM ROMANCE DE PROTESTO

Fazer literatura ou engajar-se na luta política? Pegar em armas ou debruçar-se sobre a máquina de escrever? Ser guerrilheiro ou escritor?

Estas eram as questões para muitos dos intelectuais brasileiros depois do golpe militar de 1964⁸³. Afinal, como combater um regime truculento de mãos vazias, ou melhor, apenas armado com a "pena" do escritor? E, nesse caso, a espada, o canhão e a censura eram certamente muito mais poderosos do que qualquer frágil pena.

Como afirma Renato Franco: "Engajamento e viabilidade da literatura seriam portanto as questões que dominariam boa parte do cenário literário da década de 1970 (...)" (FRANCO, 1998, p. 47). Diante do dilema, muitos escritores decidiram engajar-se politicamente, criando obras que denunciavam as atrocidades do governo autoritário. E, para realizarem isso, a grande maioria deles, como vimos no capítulo 2, utilizou-se de uma linguagem "jornal/naturalista", na qual predominava o caráter documental da narrativa. Acreditamos que essa opção estética da maioria dos romancistas do pós-64 assemelha-se àquela adotada por grande parcela dos prosadores pertencentes ao chamado Romance de 30⁸⁴, o qual, segundo João Luiz Lafetá, em seu livro *1930: a crítica e o Modernismo*, se dividiu entre obras que privilegiavam o "projeto ideológico" e outras que davam ênfase ao "projeto estético":

A tensão que se estabelece entre o projeto estético de vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época (LAFETÁ, 2000, p. 35).

Segundo já pudemos comentar neste trabalho, a maior parte da produção romanesca do pós-64 privilegiaria o que Lafetá designou como "projeto ideológico" (e aqui adotamos livremente a

⁸³ Roberto Schwarz comenta a situação do intelectual brasileiro no pós-64: "O tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância. Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?" (2008, p. 106-7).

⁸⁴ Malcolm Silverman também relaciona a literatura pós-64 ao Romance de 30: "De certo modo, os romancistas mais associados com o período pós-revolucionário partilham afinidades com a geração *engagé* de 1930 e depois. Ambos se desenvolveram e amadureceram sob regimes políticos opressivos de direita e ambos gostam de relatar e contestar em detalhe as iniquidades sociais. Em cada caso, a combinação induz um sentido de história passada e vivida, de um momento politizado cuja relevância é menos que duradoura, uma ênfase nos valores rurais aparentemente imutáveis de outrora, ou o avanço do inferno urbano de violência, massificação, mecanização, consumismo multinacional e decadência moral, como vem ocorrendo recentemente" (2000, p. 419).

terminologia do crítico⁸⁵, conscientes das diferenças histórico-culturais entre o período analisado por Lafetá e os anos pós-64), o qual, para a sua plena realização durante as décadas de 1930 e 1940, valeu-se de "um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário" (LAFETÁ, 2000, p. 35). Como observamos anteriormente, o naturalismo foi uma das principais características das obras do período pós-64, característica essa criticada com veemência por Flora Süssekind: "(...) a literatura opta por negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade. O naturalismo torna-se todo-poderoso." (1985, p. 57) Paulo Leminski, por sua vez, afirmara: "O naturalismo é incompatível com o experimento. Com a linguagem inovadora" (2011, p. 103).

O "jornal/naturalismo" e o "arcabouço neo-naturalista" são oriundos da mesma necessidade dos escritores – estivessem eles oprimidos pela ditadura militar ou pelo Estado Novo getulista –, que é a de se comunicarem de forma mais imediata com o público, valendo-se de uma linguagem que possibilite a apresentação de um retrato fiel do mundo, uma linguagem que cause o mínimo possível de estranhamento no fruidor e que apresente a sua "mensagem" de uma maneira a mais clara e direta possível. Ora, se eu tenho um "projeto ideológico" e se desejo convencer meu público de que esse projeto é bom, justo e verdadeiramente importante para o país, por que fazer esse público confundir-se com cabriolas linguísticas e novas configurações sintáticas? Por que não fazer uma literatura que, ao mesmo tempo, seja translúcida como um vidro e reflita o mundo como um espelho? Por que não me dedicar apenas ao esforço retórico de convencer esse público a caminhar junto comigo e a lutar a minha luta? Quando Jorge Amado disse, na famosa introdução ao seu *Cacau*, que usou "um mínimo de literatura para um máximo de honestidade" (*apud* BUENO, 2006, p. 160), ele explicita a posição estética e ideológica da maioria dos escritores do seu tempo... e também do pós-64. O problema é: quando a literatura é mínima, se está sendo realmente honesto com o leitor?

A despeito de (ou justamente por causa de) toda essa honestidade e boas intenções de Jorge Amado, dentre todas as obras literárias brasileiras, a obra amadiana sempre foi a mais facilmente transformada em mercadoria (filmes, telenovelas, séries de TV etc.) pela indústria cultural.

Como diria o poeta e semiótico Décio Pignatari: "O repertório amplo reduz a audiência, o repertório reduzido amplia a audiência" (1982, p. 78).

⁸⁵ Acreditamos que o conceito de "projeto estético" se aproximaria do que Antonio Candido designou como "arte de segregação" e, por sua vez, o "projeto ideológico" poderia ser relacionado com o que o autor de *Literatura e sociedade* denominou de "arte de agregação": "A primeira [a arte de agregação] se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda [a arte de segregação] se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade" (CANDIDO, 1965, p. 27).

O “mínimo de literatura” e o “repertório reduzido”, aliados a uma linguagem televisiva redundante, contribuíram para ampliar a audiência no horário nobre da TV brasileira.

Não custa nada perguntar: quantas adaptações foram feitas, para a TV ou para o cinema, dos romances vanguardistas oswaldianos *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*?

O caráter "pouco revolucionário" das obras ligadas ao "projeto ideológico", de que trata Lafetá, imediatamente nos remete, por contraste, ao eterno reinventor de si mesmo, o poeta Augusto de Campos, que diz: "A poesia requer de nós algum instinto revolucionário, sem o qual ela não tem sentido" (CAMPOS, 2006, p. 17).

O *Catatau* seguramente possui esse "instinto revolucionário" que faz da defesa da plena liberdade imaginativa e da invenção poética armas poderosas contra todo tipo de ditadura, seja esta política ou estética. E quando a violência do ditador assassino tenta se ocultar sob a vestimenta respeitável do *traje a rigor*, Leminski satiricamente coloca tudo a nu: “Traje? Rigor mortis.” (1989, p. 177) Com este jogo paronomástico, o rei ditador é despido de sua farda manchada de sangue (o seu *traje a rigor mortis*) e feito de bobo pelo humor carnalizante do *Catatau*.

Se grande parte da literatura pós-64 poderia ser associada ao “projeto ideológico”, a obra leminskiana, por seu turno, pode ser facilmente incluída dentre aquelas que privilegiam o "projeto estético". Afinal, "a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra" (LAFETÁ, 2000, p. 35), tudo isso, e mais a crítica política ao regime autoritário, fazem parte da essência do *Catatau*. A produção do "romance-ideia" leminskiano durou nove anos⁸⁶, num processo lento e contínuo, que exigiu muita determinação e que só poderia ser estimulado por um *projeto* pessoal muito consciente elaborado por um criador que sabia que chegaria a hora da sua colheita: "Estou morando no Solar da Fossa onde morou Caetano. 'Mandeí plantar/folhas de sonho no jardim do solar...'. Caetano plantou, Leminski colhe. A minha hora vai chegar, está chegando" (carta de Leminski a Augusto de Campos, *apud* VAZ, 2001, p. 110).

Quanto à questão do engajamento, Paulo Leminski teve, de certa forma, que enfrentar o mesmo problema que os poetas concretos enfrentaram a partir da Revolução Cubana: "como responder à sofisticação evolutiva do campo específico e, ao mesmo tempo, dar conta das exigências sociopolíticas" (AGUILAR, 2005, p. 88)? Ou seja, como conciliar invenção estética e engajamento político?

⁸⁶ "A estrepolia final durou 9 anos se fazendo, pólipó, politropo, aberração, inchando, proliferando, entumescendo, fermentando, se esbanjando em bizarras excêntricas até os últimos limites lógicos e sintáticos do lúdico e do travesti, máscara Nô, maquilagem de caboclo-kabuki, estados caógenos, crepusculares na fronteira entre o inteligível e o enigmático provável, um tratado de Medicina Legal da lógica e da linguagem, museu de cera, um Circo de Horrores linguísticos" (LEMINSKI, 1989, p. 208).

Contudo, diferentemente dos poetas concretos, que tentaram compatibilizar a linguagem da sua poesia vanguardista com o que eles mesmos chamaram de "salto participante", Paulo Leminski decidiu criar uma obra barroca e carnalizada na qual a crítica política dá-se de forma muito menos explícita do que no caso dos poemas concretos engajados, tais como "Cubagrama", de Décio Pignatari, e "Greve", de Augusto de Campos. Leminski produziu uma obra não explicitamente participante porque o *Catatau*, diferentemente dos poemas políticos concretistas, não é apenas uma tentativa de adequar um discurso político a uma forma já previamente desenvolvida (a linguagem "verbivocovisual" do grupo Noigandres). O engajamento leminskiano dá-se por meio da construção de um objeto, o *Catatau*, que se utiliza de diversos e heterogêneos materiais (sendo um deles, certamente um dos mais importantes, o "tema" da ditadura) e que os organiza organicamente por meio de uma linguagem singular, radicalmente inventiva e sem quaisquer precedentes na literatura brasileira.

Portanto, acreditamos que conciliar "projeto ideológico" (crítica ao regime autoritário) e "projeto estético" (invenção de uma prosa ficcional verdadeiramente única), produzindo uma obra ao mesmo tempo inovadora e engajada politicamente, seria, segundo nosso ponto de vista, a grande contribuição do *Catatau* à história do "romance de protesto" no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.
- ANDRADE, Manuel Correia de; FERNANDES, Eliane Moury; CAVALCANTI, Sandra Melo (orgs.). *Tempo dos flamengos e outros tempos*. Recife: Ed. Massangana, 1999.
- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas / Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Abril, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- CALABRESE, Omar. *A Idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Ed. Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Viva Vaia*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Augusto de et alli. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *A reoperação do texto: obra revista e ampliada*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. São Paulo: Global, 1992.
- _____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad.: Heloysa de

Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. Vila Nova de Famalicão-Portugal: Quasi Edições, 2007.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva/FAPESP, 1998.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DANIEL, Claudio (org.). *Jardim de Camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DESCARTES, René. *Descartes: obra escolhida*. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

DISCINI, Norma. "Carnavalização", in: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

DICK, André e CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

DRUMOND, Josina Nunes. *As dobras do palavra e imagem. O neobarroco em Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, e em Imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert*. São Paulo: Annablume, 2008.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

_____. *Obra aberta*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção / O Céu e o Inferno*. Trad. Osvaldo de Araújo Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis / Ingedore G. Villaça, Anna Cristina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- _____. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.
- _____. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- _____. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- _____. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Uma carta uma brasa através*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias – Paulo Leminski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção no Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.
- _____. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1981.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski*. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MELLO, Evaldo Cabral de (org.). *O Brasil holandês (1630 - 1654)*. São Paulo: Penguin

Classics, 2010.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MORETTI, Franco (org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERLONGHER, Néstor. *Caribe Transplatino. Poesia neobarroca e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1982.

_____. *Semiótica & Literatura. Icônico e Verbal. Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Ed. Hucitec, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SALVINO, Romulo Valle. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000.

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

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad.: Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.