

PARÓDIA E PARATAXE NO *CATATAU* DE PAULO LEMINSKI

Francisco Fábio Vieira Marcolino¹

RESUMO: Este O artigo faz uma leitura do livro *Catatau* de Paulo Leminski, publicado em 1975. O romance é articulado a partir de uma hipótese histórica que não aconteceu, ainda que possível, a vinda do matemático, filósofo e físico René Descartes (1596-1650) ao Brasil durante o domínio holandês no século XVII. Apoiamos nossa leitura na paródia (“canto paralelo”) e na carnavalização do referente histórico (Mikhail Bakhtin); além da parataxe ou sintaxe por justaposição de termos e de idéias (Ernest Fenollosa; Haroldo de Campos). Dessa maneira, ao executar desvio no eixo histórico e na organização sintática da prosa, o texto introduz deslocamentos perceptivos ao inverter a orientação lógico-discursiva pelo método analógico-ideográfico. O “romance-ideia” *Catatau* se insere na prosa de invenção produzida na segunda metade do século XX, caracterizada pela ruptura e hibridização dos gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski, *Catatau*, parataxe, paródia

ABSTRACT: This article analyses Paul Leminski’s *Catatau*, published in 1975. The novel is based on a historical event that has not happened, the coming of the coming of the mathematician, physicist and philosopher Rene Descartes (1596-1650) to Brazil during the Dutch domination in the seventeenth century. We support our analysis in the parody genre (“canto paralelo”) and in the idea of carnivalization (Mikhail Bakhtin) of juxtaposition of words and ideas (Ernest Fenollosa, Haroldo de Campos). Thus, when performing the historical axis deviation and the syntactical organization of prose, the text introduces perceptual shifts by reversing the logical-discursive direction through the analog-ideogram method. The “idea-novel” *Catatau* is part of the invention prose produced in the second half of the twentieth century, characterized by the disruption and hybridization of genres.

KEY-WORDS: Paul Leminski, *Catatau*, parataxis, parody

Não é fácil aproximar-se de um artista que se inicia com o vertical. Paulo Leminski Filho (1944-1989) publica o romance – idéia *Catatau* em 1975, até hoje perturbador por refletir e refratar na linguagem o conflito entre a dissociação analítica do raciocínio e o *insight* inclusivo da intuição. Este

¹ Mestra em Letras e Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

choque entre a viceralidade tropical *versus* a geometria cartesiana foi indicado pelo poeta como o possível “problema nacional”, aspecto formador de nossa consciência.

A incorporação do paideuma oriental via o haicai de Matsuo Bashô e a indeterminação do zen, converge para assimilação da sintaxe analógica do ideograma via Poesia Concreta. Formada a partir da imbricação e hibridização de repertórios extremos, sua linguagem poética desenvolve-se em torno da concisão (“condensare”) e da consciência da materialidade dos signos, conquistas comuns à lírica moderna. As três maneiras de impregnação do texto apontadas por Ezra Pound (2001) - melopéia (som), fanopéia (imagem) e logopéia (sentido) – encontram-se bem digeridas e amalgamadas em sua produção por um impulso lírico-construtivo.

Primeiro livro de Paulo Leminski (1944-1989), *Catatau* foi publicado em 1975. É um desenvolvimento do conto *Descartes com lentes* (1968), inscrito no I Concurso de Contos do Paraná, sob o pseudônimo de *Kung*. O título do romance seria *Zagadka*, que significa “enigma” em russo-polonês, mas foi substituído por *Catatau*, termo detentor de múltiplas significações, eis algumas (dic. Aurélio): “espada velha; *catana*, pequena espada curva; castigo físico; pancada; coisa grande, volumosa; indivíduo de pequena estatura”. O título já diz algo do texto: polissêmico e contraditório. Décio Pignatari, na apresentação da terceira edição, 2004, estendeu essa dicotomia do grande e do pequeno, para dizer que *Catatau* é o vertical, e a produção propriamente poética, o projeto menor. Sua predileção pelo texto longo é evidente, embora não desmereça os poemas. Entendemos que uma água dialoga com a outra. Vamos encontrar muitos bons poemas curtos, inclusive nascidos nas páginas do romance, o que valeria por si um instigante estudo.

O *insight* da obra teria vindo de uma aula sobre os Holandeses no Brasil, ministrada pelo poeta, em 1966. O romance é articulado a partir de uma hipótese histórica que não aconteceu, ainda que possível, a vinda do matemático, filósofo e físico René Descartes (1596-1650) ao Brasil durante o domínio holandês no século XVII. À espera do sábio Artyschewsky, que viria explicar-lhe os segredos dos trópicos, Renatus Cartesius, nome alatinado de Descartes, atravessa uma longa espera, dilatada pelas intervenções semióticas do monstro Occam e pelas tentativas de compreender a natureza tropical. O romance é a história dessa espera que se mostra frustrada, pois na última cena do texto, Artyschewsky chega bêbado, e nada pode explicar a Cartesius.

Ambos os personagens possuem base histórica. Artyschewsky, grafado de várias maneiras ao longo do texto, é baseado no fidalgo polonês Kristof Artiszewski, general que serviu a Nassau, e foi expulso da Polônia por suas idéias antijesuíticas. Occam espelha-se no monge-filólogo Guilherme de Ockham (1285-1349), cujas idéias são sintetizadas no termo “navalha de occam”: “Princípio fundamental do ockhamismo, segundo o qual, para explicar os fatos, não devemos multiplicar desnecessariamente as entidades”, nem alimentar qualquer hipótese que não possa ser verificada pela experiência. Além da tríade central: Descartes, Occam, Artiszewski, são mencionados outros personagens como Zenão e Aquiles, todos sofrem o desvio parodístico, baseado na idéia de choque entre culturas.

O romance se passa exatamente no palácio de Vrijburg, construído por Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679), governador do Brasil Holandês, na antiga ilha de Antonio Vaz, atual ilha de São José, parte histórica da cidade do Recife. O palácio é cercado por um horto tropical e um zoológico, espaços que são tomados pela observação de Descartes em sua empreitada de elucidar os segredos do Brasil. A narração inicia-se por uma panorâmica:

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, – vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbarus – non intellegor ulli” – dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. 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, 2004, p. 14)

Na intertextualidade com Ovídio, espelha-se o sentido de perdição e de estranhamento: *Barbarus hic ego sum, quia non intellegor ulli*. [Ovídio, *Tristia* 5.10.37] “Aqui sou estrangeiro, pois não sou entendido por ninguém”. Essa sensação de ser estranho em terra estrangeira potencializa-se quando se dá o contato com a natureza exótica. O personagem arma-se de um jogo de lentes e lunetas, e faz constantemente referências à óptica, cuja rede de significantes prolifera-se. “E os aparelhos óticos, aparatos para os meus disparates? Este mundo é feito da substância que brilha nas extremas lindezas da matéria.” (p. 18) Do observar a natureza, onde irá envolver-se em alucinações e delírios, nesse “labirinto de enganos deleitáveis”, desloca-se para ver o próprio reflexo narcísico: “minha cara eclipse de um espelho em crise” (p. 103). Espelhos e lentes, reflexos e refrações de um mundo não geometrizável, que semeia dúvidas sobre observador e a coisa observada: ruído na observação.

A crise de identidade, projetada já no duplo Descartes-Cartésio, desestabiliza até a análise objetiva da realidade, e cria um espaço de dúvidas e incertezas: “o real é a moeda mais vil desta praça”, “ainda não se desligou da realidade objetiva, a puta mais barata no mercado das idéias!” (Leminski, 2004, p. 181) Essa desconfiança na visão analítica dos fatos insere-se num conflito entre culturas e concepções de mundo, indicada por Antonio Risério em artigo de 1976, um dos destaques da fortuna crítica: “Ao projeto-Nassau (reproduzir a Holanda nos trópicos), Leminski superpôs o imaginário projeto-Descartes—transplantar para o Brasil, a lógica européia”. Leminski, na segunda edição do livro em 1989, abre o jogo: “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, 2004, p. 271). A imagem desse atrito entre concepções foi sintetizado por Paulo Leminski no termo “pororoca”: choque entre a Poesia Concreta e a Tropicália, ou melhor, desse diálogo entre textos culturais, como articula a Semiótica da cultura de extração russa. Irene Machado destaca que: “Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar outra.” (Machado, 2003, p. 28).

As tentativas de compreender os trópicos são frustradas por constantes desvios. Quando fuma jererê, erva alucinógena ministrada por Artiszewski, acontecem várias distorções, uma delas a zoopsia (alucinação com animais repugnantes): “O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora (p. 17); Este país cheio de brilho e os bichos dentro do brilho é constelação de olhos de fera (p.28)”. Tomando desse ponto de vista, o romance é um delírio marcado por temas, os quais mapeamos sem pretensões totalizadoras: bestiário, óptica e Cartesius, fumo e delírio, desistir de pensar, Occam, Zenão, relação com Artiszewski, história de Pernambuco, budismo zen e distração, provérbios e ditados.

A ação inicia-se na observação dos animais, fauna e flora que logo se mostram deformadas: “Esse mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (p. 20). Do delírio físico para a distorção da linguagem, promovida por Occam. Durante o delírio, o tema “desistir de pensar” é recorrente e predominante: “o labro de pensar onera e não compensa” (p. 33). Delírio corroendo todas as certezas matemáticas através da paródia (no plano histórico) e da parataxe (no plano da estrutura).

O referente histórico sofre distorção/ inversão através da ação da paródia (canto paralelo). Severo Sarduy faz diálogo com Bakhtin ao falar da paródia e das maneiras de artificialização da linguagem operadas pelo Barroco: “A carnavalização implica paródia na medida em que equivale à confusão e ao afrontamento, à interação de diversos estratos, de distintas texturas linguísticas, à intertextualidade” (*O Barroco e o Neobarroco*). Sarduy aponta algumas características da linguagem barroca: perda do objeto, jogo, coisa inútil, superabundância, desperdício, erotismo, expectativa frustrada.

Mas foi Bakhtin que definiu o processo de carnavalização na literatura:

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

uma cosmovisão carnavalesca, que lhe penetra em 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” . (*Problemas da poética de Dostoiévski*—Bakhtin, 1981, p.105)

Carnavalização dos personagens. Cartesius não consegue pensar o seu método, com a ordem habitual. A mais evidente intertextualidade (processo de artificialização da linguagem segundo o neobarroco). Descartes: “Eu penso, logo existo (Discurso do método- 4ª parte); “Eu sou, eu existo” (Meditação segunda). Cartesius, Descartes carnavalizado, diz: “Sou louco, logo existo” (Catatau). Dessa maneira, o texto sugere o desvio do logocentrismo ocidental, baseado na visão analítica e fragmentária da realidade. A “loucura” aproxima-se da percepção intuitiva e do método anticartesiano da distração.

A distração é recorrente no livro e na obra de Leminski, inclusive é título do livro *Distraídos venceremos* (1987). No Catatau, a distração irá dialogar com a parataxe, pois ambos os processos fazem a sabotagem da visão linear.

O cuidado está bem avindo com a distração. (p. 54)

Recurso para acuar Occam, coloca-se o arqueiro em posição de óbvia distração. (p. 56)

Só para quem não sabe, arte representa; para quem sabe a arte é distração, lei livre, aleata. (p. 79)

Dessa maneira, a distração pode ser vista como método de observação, bem próxima do budismo zen, em que há fusão entre observador e coisa observada.

Para Octávio Paz a distração não significa diversão nem lazer:

Um homem que se distrai nega o mundo moderno. (...) O distraído se pergunta: o que há do outro lado da vigília e da razão? A distração quer dizer: atração pelo reverso deste mundo. A vontade não desaparece; simplesmente, muda de direção – em lugar de servir aos poderes analíticos, os impede de que confisquem, para seus próprios fins, a energia psíquica. (PAZ, *O arco e a lira*, p. 46)

Então, quando Leminski diz: “O mundo não quer que eu me distraia; distraído, estou salvo”, está indicando uma forma de ver e um estilo de vida. A fé de que a arte é um território fértil para o inútil, o desperdício e o prazer.

*

Haroldo de Campos, em artigo de 1989, destaca que *Catatau* é um projeto de prosa cujo método é a poesia: “uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado”. Dessa forma, o texto é carregado de vários recursos familiares à poesia: proliferação de assonâncias, aliterações, paranomásias, inversões, derivações, fusão de termos, a palavra valise, processo de formação de palavras por justaposição e aglutinação, onomatopéia, e outros efeitos sonoros, visuais e gráficos. (Esses efeitos foram catalogados nos procedimentos neológicos, chamados de leminskianas, pela edição crítica do texto (Leminski, 2004, p. 338-355). Através desse mergulho no reino do significante em diálogo com a *parataxe*, o texto desdobra-se numa rede complexa de polissemias.

O *Catatau* é organizado através da *parataxe*. Décio Pignatari explica: “No sistema lógico-discursivo, há uma forma privilegiada de organizar as sentenças: é a subordinação ou *hipotaxe*, que divide o discurso em partes (oração principal, orações subordinadas, etc.)” Já a *parataxe* perturba a

predicação do discurso: sujeito/ predicado/ atributos, pois organiza a linguagem através da coordenação: “uma simples justaposição de elementos, um junto ao outro e com o mesmo grau de importância. As palavras parecem ganhar vida, parecem transformar-se na personagem em ação. (Pignatari, 2004, p. 48-49). Baseado na justaposição de enunciados, o leitor é intimado a participar como coautor, na completude dos enunciados que são dispersos e pulverizados, através de voz múltipla, com mil olhos a ver e refratar o que vê. No processo de justaposição, os elementos são postos um ao lado do outro sem que haja a ação da copulativa (principalmente o verbo “ser”, formador das metáforas) nem a subordinação de enunciados pela denotação. A coordenação de enunciados ou grupos de enunciados espalhados por pulsões na delonga do romance tornam-se índices para a fatura do texto.

A ideia de que a sintaxe analógica não resulta numa “soma”, mas num “produto” é desenvolvida por Sierguéi Eisenstein. O cineasta russo, cotejando as técnicas de montagem com os elementos do ideograma, enxerga na organização estrutural deste, um deslocamento da visão linear do mundo:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como a soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma (representação lacônica de um conceito abstrato). A combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado (2000, p. 151).

Para Eisenstein, o haikai é um “esboço impressionista concentrado” cujo processo ideogrâmico em que está baseado, quando transposto para as tomadas cinematográficas provocam a quebra das “representações dos objetos nas proporções reais (absolutas)”. Dessa maneira, ao acionar esse deslocamento perceptivo (basta lembrar os closes de olhos, bocas e mãos do revolucionário filme “Encouraçado Potenkin”) desvia-se do padrão da lógica formal ortodoxa, pois “o realismo absoluto não constitui de maneira alguma, a forma correta de percepção, é função apenas de certa forma de estrutura social. Como decorrência de uma monarquia estatal, implanta-se uma uniformidade estatal de pensamento” (EISENSTEIN, 2000, p. 156). Neste sentido, o autor sugere que o deslocamento formal atinge a organização do plano ideológico. Mesma linha de percepção de outro russo, o poeta Maiakovski: “Não há idéia revolucionária, sem forma revolucionária”.

Nesse sentido, ao tomar a coordenação paratática como processo de organização do texto, criando indeterminação de uma frase para outra, vazio a ser completado pelo leitor, o romance sugere a reversão do pensamento linear. Dessa maneira, o romance não cai no panfletário, pois ampara sua idéia na própria forma do texto: isomorfia entre significado e significante. Desvia a fabulação pela carnavalização do plano histórico; desvia a sintaxe, ao inverter a *hipotaxe*, (subordinação), pela *parataxe*, (justaposição). Introduce estranhamentos e deslocamentos perceptivos ao inverter a orientação lógico-analítico-discursiva pelo método analógico-sintético-ideogrâmico. Quando digere o Know how estrangeiro, apoiando-se na consciência da materialidade dos signos, cria novas maneiras de dizer-sentir. Pensa o Brasil, pensando a linguagem.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
CAMPOS, Haroldo de. Uma leminskiada barrocodélica. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). 4. ed. *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp, pp. 109-148.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. 3. ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004

LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. 2. ed. Régis Bonvicino (Org). São Paulo: Editora 34, 1999, pp. 201-237.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos.)

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura*. São Paulo: Atêlier, 2003.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad.: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.

RISÉRIO, Antônio. *Catatau: artesanato*. Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio24.htm>. Acesso em 17 fev 2010.