



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA

**O ROMANCE-IDÉIA *CATATAU* DE PAULO LEMINSKI, UMA
ABORDAGEM LITERÁRIA E FILOSÓFICA**

Londrina
2009

MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA

**O ROMANCE-IDÉIA *CATATAU* DE PAULO LEMINSKI, UMA
ABORDAGEM LITERÁRIA E FILOSÓFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos

Londrina
2009

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M539r Mendonça, Maurício Arruda .

O romance-ideia Catatau de Paulo Leminski, uma abordagem literária e filosófica / Maurício Arruda Mendonça. – Londrina, 2009.
134 f.

Orientador: Volnei Edson dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.

Bibliografia: f. 119-134.

1. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 2. Leminski, Paulo, 1944-1989 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. I. Santos, Volnei Edson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA

**O ROMANCE-IDÉIA *CATATAU* DE PAULO LEMINSKI, UMA
ABORDAGEM LITERÁRIA E FILOSÓFICA**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe
Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 30 de Março de 2009.

DEDICATÓRIA

Para Vera de Arruda Mendonça e Benício de Almeida Mendonça (in memoriam), pelo muito que sonharam com este trabalho.

Para Jacqueline Sasano e João Pedro, como um pequeno tributo ao imenso amor que nos une.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a meu orientador Dr. Volnei Edson dos Santos pelas serenas lições e profundas considerações que me permitiram aprender sobre o pensar filosófico;

Aos amigos Rogério Ivano, Rodrigo Garcia Lopes e Sílvio Ricardo Demetrio, pelas palavras de incentivo para que eu realizasse esta dissertação de mestrado;

Ao CNPQ (e aos cidadãos brasileiros) pelo apoio material que me permitiu dedicar ao estudo com tranqüilidade;

A todos os professores dos cursos de Pós-graduação, em especial à professora Adelaide Caramuru Cezar, pelas aulas brilhantes e por recomendar-me o estudo das análises dialéticas; ao professor Henrique Ávila, por seu prodigioso intelecto; e ao professor Luiz Carlos Santos Simon, pelo estímulo ao debate de idéias e a pensar a literatura de forma ampla;

À professora Regina Helena M. Aquino Corrêa pela dedicação à pós-graduação e por manter-nos atentos para o melhor aproveitamento de nosso curso de mestrado;

Aos colegas dos cursos que frequentei, pela troca de saberes;

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação da UEL, pelo profissionalismo e cortesia.

MENDONÇA, Maurício Arruda. **O romance-idéia Catatau de Paulo Leminsk, uma abordagem literária e filosófica.** 2009. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

RESUMO

Neste trabalho abordamos o romance *Catatau* (1975) de Paulo Leminski sob uma perspectiva literária e filosófica. Procuramos passar em revista a suas características literárias formais, postular sua categorização como romance filosófico, definir o conceito de “romance-idéia”, e como tal, verificar aspectos filosóficos internos à obra, as implicações da subversão criativa da filosofia cartesiana, bem como a sua configuração dialética geral.

Palavras-chave: Paulo Leminski. *Catatau*. Descartes. Literatura e filosofia. Dialética.

MENDONÇA, Maurício Arruda. **O romance-idéia *Catatau* de Paulo Leminsk, uma abordagem literária e filosófica.** 2009. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

ABSTRACT

This is a literary and philosophical approach to the novel *Catatau* (1975) by Paulo Leminski. We review here its formal features, postulate its categorization as philosophical novel and define the author's concept of "novel-idea". We verify also its internal philosophical aspects, the implications of creative subversion of Cartesian philosophy and the dialectic configuration of the *Catatau* as a whole.

Keywords: Paulo Leminski. *Catatau*. Descartes. Literature and philosophy. Dialectics.

“Tenho certeza absoluta que não chegarei ao absoluto, tenho a duvidosa impressão que eterno é isso e acho-lhe uma graça infinda.”

– **Paulo Leminski**, *Catatau*, 2004, p.168.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CATATAU E SUAS REFERÊNCIAS FORMAIS	12
1.1 DO QUE TRATA O <i>CATATAU</i>	12
1.2 INVENÇÃO VERBAL	16
1.2.1 O <i>Catatau</i> e o Concretismo	19
1.2.2 O <i>Catatau</i> e o <i>Finnegans Wake</i>	20
1.2.3 O <i>Catatau</i> e <i>Galáxias</i>	23
1.2.4 O <i>Catatau</i> e <i>Grande Sertão: Veredas</i>	25
1.2.5 O <i>Catatau</i> e o Tropicalismo	28
1.3 DO BARROCO NO <i>CATATAU</i>	31
1.4 O <i>CATATAU</i> COMO “THEATRICULUS MENTIS”	37
2 O CATATAU E O ROMANCE FILOSÓFICO	53
2.1 O CATATAU E A IMBRICAÇÃO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA	53
2.1.1 O Romance na Teoria de Mikhail Bakhtin	55
2.1.2 O Surgimento do Romance Filosófico	62
2.1.3 Romances Filosóficos nos Séculos XIX e XX	68
2.1.4 <i>Catatau</i> , Romance Filosófico, Romance-Idéia	71
3 OS ASPECTOS FILOSÓFICOS DO ROMANCE-IDÉIA	81
3.1 PREÂMBULO	81
3.2 O <i>CATATAU</i> E O PENSAMENTO GREGO	82
3.3 O <i>CATATAU</i> E O PENSAMENTO ORIENTAL	93
3.4 O <i>CATATAU</i> E O PENSAMENTO CARTESIANO	100
3.5 O <i>CATATAU</i> E A DIALÉTICA HEGELIANA	118
3.6 A CONFIGURAÇÃO DIALÉTICA DO <i>CATATAU</i>	121
CONCLUSÃO	124
REFERÊNCIA	127

INTRODUÇÃO

Esta dissertação versa sobre os aspectos literários e filosóficos do romance *Catatau* de Paulo Leminski publicado pela primeira vez em 1975. A idéia dessa abordagem centrada no diálogo de um texto literário com a filosofia nos animou desde o princípio, uma vez que o próprio enredo da obra trata de uma hipótese ficcional sobre a vinda de René Descartes a Pernambuco durante a chamada Invasão Holandesa, ocorrida no século XVII.

Ao surgir a oportunidade de ingressarmos na pós-graduação em Letras na Universidade Estadual de Londrina em 2007, ficamos estimulados pela amplitude de discussão proporcionada pela instituição que admitiu nosso projeto de mestrado e, principalmente, por podermos encontrar uma linha de orientação que contemplasse justamente a literatura e a filosofia.

Assim, no presente trabalho a filosofia tem papel fundamental, inclusive porque nos parece que este seria o desafio para uma pesquisa em nível de pós-graduação. Ao nos debruçarmos efetivamente sobre a questão, entretanto, constatamos ser escassa a bibliografia específica sobre a imbricação de literatura e filosofia, excetuando-se os casos de aplicação de teorias filosóficas externas às obras literárias, coisa que a crítica literária de inspiração dialética hegeliano-marxista é um exemplo notável entre nós. Em face disso, encaramos a empreitada com a devida cautela de quem tenta trilhar um caminho que ainda está sendo pavimentado por recentes teorizações, provenientes mais da crítica filosófica do que da crítica literária.

Importante esclarecer aqui que, no âmbito estrito da crítica literária, não tratamos de contextualizar o *Catatau* como outros romances dos anos 70, preferindo nos dedicar à teoria do romance e ao leque de referências apontadas pelo próprio autor. Nesse sentido, talvez seja notada a ausência de menção ao Modernismo de 1922. Se não o fizemos foi porque Leminski não estabelece tal relação em nenhum de seus ensaios sobre seu romance, preferindo, em contrapartida, associar a obra ao Concretismo e a Tropicália os quais, em última análise, receberam significativa influência de Mário e Oswald de Andrade.

Dada a complexidade da questão filosófica no *Catatau* também não nos ativemos em profundidade sobre teorias poéticas aplicadas à linguagem da obra, preferindo discutir o gênero romance. Diga-se, ademais que, cronologicamente, Paulo Leminski só se dedicaria definitivamente ao gênero poesia depois da publicação de seu romance.

Feitas essas ressalvas, com relação às demais formulações teóricas esperamos ter correspondido a altura dos apontamentos sempre fecundos de nosso orientador.

Em síntese, dividimos nossa dissertação em três capítulos. O primeiro deles, “O *Catatau* e suas referências formais”, é essencialmente crítico-literário. Nele procuramos discorrer sobre o tema, o enredo, a linguagem e influências imediatas do *Catatau*. Discutimos sua relação com o Movimento Concretista, com a Tropicália, bem como com obras como o *Finnegans Wake* de James Joyce; *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa; e *Galáxias* de Haroldo de Campos, fontes diretas para a construção formal do *Catatau*. Enfocamos também a ligação do *Catatau* com o barroco literário, já que o romance é assumidamente inspirado em obras do século XVII. Dentro da mesma questão, discorreremos ligeiramente sobre a pertença do *Catatau* ao movimento neobarroco latino-americano, ressaltando que não nos sentimos tão íntimos dessa reflexão, posto que, tivéssemos mais tempo, tenderíamos a reformulá-la derivando para uma teorização fincada nos estudos de Walter Benjamin sobre o barroco, aliás, como sugeriu o Dr. Rogério Ivano em nossa qualificação. Na conclusão desse primeiro capítulo formulamos também uma aproximação do discurso do *Catatau* com o teatro, aproveitando para pensar as características do monólogo e do personagem Cartésio, além de aferir os pontos de contato com obras teatrais incorporadas por Leminski, caso do *Fidalgo Aprendiz* de Francisco Manuel Melo; *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos; e *Esperando Godot* de Samuel Beckett.

No capítulo segundo, denominado “O *Catatau* e o romance filosófico”, discorreremos sobre a imbricação da literatura com a filosofia, valendo-nos da teoria do romance de Mikhail Bakhtin. Esse instrumental crítico-literário nos possibilitou visualizar o aparecimento do gênero juntamente como o nascimento da filosofia platônica e, em decorrência dela, pudemos avançar até o surgimento do gênero romance filosófico criado pelos filósofos franceses no século XVIII. A partir dessa caracterização passamos em revista alguns romances filosóficos dos séculos XIX e XX. Aliás, a respeito deles não dedicamos uma análise intensiva, posto que isso demandaria estudo a parte, o que excederia os limites de uma singela dissertação. Após isso, nos concentramos em compreender o *Catatau* como romance filosófico, e mais adiante, tentamos conceituar o que seja “romance-idéia”, expressão que Leminski cunhou como subtítulo do *Catatau* na segunda edição da obra publicada em 1989.

No terceiro e derradeiro capítulo, intitulado “Aspectos filosóficos do romance-idéia”, analisamos os elementos estritamente filosóficos que compõem o *Catatau*. Iniciamos com a reflexão de José Miguel Wisnik sobre a importância das implicações

filosófico-literárias do *Catatau* que colocariam Leminski entre “os grandes intérpretes do Brasil” autores de “obras centrais” de nossa literatura, as quais se caracterizariam por uma “estranha” dialética, já que nelas existiriam contradições insolúveis que não geram superações ou sínteses. Essa análise, de matriz hegeliana, provém da ensaística de José Antonio Pasta Júnior sobre *Grande Sertão: Veredas*, aliás, devidamente creditado por Wisnik. Após esse preâmbulo, partimos para a investigação das componentes filosóficas internas que animam o *Catatau*, segundo seu autor as concebeu. Discutimos o pensamento pré-socrático, o pensamento oriental e o pensamento cartesiano. Com base no que investigamos, passamos a considerar a validade da aplicação externa da dialética hegeliano-marxista sobre o *Catatau* apresentando algumas ressalvas. Por fim, concluímos afirmando que Leminski idealizou uma configuração geral do romance-idéia segundo a dialética antinomista.

Devido à complexidade do *Catatau*, esperamos que estas três entradas analíticas de nossa dissertação possam ser consideradas teoricamente pertinentes no sentido de lançar luz sobre uma obra tão singular. Se tal ocorrer, cremos ter conseguido realizar nosso escopo maior. Neste ano de 2009, em que se completam 20 anos de falecimento de Paulo Leminski, é motivo de alegria poder verificar que sua obra-prima permanece viva, provocativa e fonte de inesgotáveis interpretações.

1 O *CATATAU* E SUAS REFERÊNCIAS FORMAIS

1.1 DO QUE TRATA O *CATATAU*

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 (24 anos, de 1630 a 1654), Vrijburg (Freiberg = “cidade livre”), Olinda, capital de verdadeiro mini-império mercantil com grande cobertura militar. Falei do esforço do Príncipe Maurício de Nassau, Diretor da Companhia do Brasil, em trazer para cá sábios, cartógrafos, pintores, talentos com Marcgravf, Wagener, Post, Golijath, Eckhout, escol de cérebros, para mapear céus e terras, flora e fauna, gentes e usanças da Nova Holanda que, logo, seria em holandês, o “*verzuymt Brasilien*”, o perdido Brasil para sempre. Referi que, na Europa, o Príncipe Maurício cercava-se de um séquito de ilustres. O filósofo francês René Descartes (que, à moda do tempo, latinizava o nome para Renatus Cartesius) era fidalgo da guarda pessoal de Maurício. De repente, o estalo: E SE DESCARTES TIVESSE VINDO PARA O BRASIL COM NASSAU, para Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstadt, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico? Interrompi a aula, peguei um papel e anotei a idéia. A hipótese fantasia deu, a princípio, uma noveleta/nuvoleta, chamada *Descartes com Lentes*, que inscrevi no 1º. Concurso de Contos do Paraná (1968), onde tirou o 1º lugar mas não levou o prêmio por acidentes fortuitos de concurso.

(LEMINSKI, 1989, p. 207)

Como pudemos verificar pelo excerto acima, o argumento do romance *Catatau* nasceu de uma intuição ocorrida a Paulo Leminski em 1966, quando ele ministrava aula de história do Brasil, ensinando sobre as Invasões Holandesas (1630-1654). O autor imaginou a possibilidade da vinda do filósofo francês René Descartes (1596-1650) para Pernambuco junto com a comitiva de sábios do governador das possessões holandesas no Brasil, Johann Mauritius van Nassau-Siegen (1604-1679), representante da Companhia das Índias Ocidentais. Essa associação ocorreu a Leminski inclusive por uma confusão muito freqüente entre as pessoas de Johann Mauritius e de seu tio, o príncipe de Orange, Mauritius van Nassau (1567-1625), governador de Holanda e Zelândia, líder militar durante a Guerra dos Trinta Anos, ao qual, René Descartes deveras serviu entre 1618 e 1619, alistado na área de arquitetura militar e fortificações, a chamada arte poliorcética.

A “hipótese-fantasia” de Leminski (1989, p.207) é bastante verossímil. A possibilidade de Descartes ter vindo ao Brasil não seria de todo remota, uma vez que o filósofo exilou-se voluntariamente nos Países Baixos a partir de 1628, permanecendo na Holanda por 21 anos. De fato, os Países Baixos já eram depositários de grande cabedal de informações a respeito do Brasil desde o século XVI. Segundo o professor da Universidade de Louvain, Eddy Stols (1996, p.23): “O Brasil tornou-se logo uma das Américas, um dos novos mundos, mais próximos e presentes no horizonte ocidental dos Países Baixos. Isso pode-se verificar em vários níveis, tanto na vida econômica como no movimento editorial e na bibliografia do século XVI.” E mais adiante (1996, p.24): “o tema da viagem aventureira a Pernambuco penetrou até no teatro dos Países Baixos, como em *Loterijspel* de Jan van Hout”. Ademais, no contexto da produção literária do século XVI, é preciso considerar ainda a influência significativa na formação do romance europeu das narrativas de viagem de Jean de Léry, André Thevet, Yves d’Evreux, Claude d’Abbeville, Hans Staden, Ulrich Schmidel entre outros, que tratam da descoberta do Mundo Novo, notadamente do Brasil. Aliás, leituras seminais para a criação do *Catatau*. Como se pode perceber, a “hipótese-fantasia” de Paulo Leminski estava bem assentada em bases históricas.

O tema central do *Catatau* é a visita do fundador da filosofia moderna René Descartes ao Brasil colonial como integrante da comitiva de sábios e artistas do conde João Maurício de Nassau. Nessa comitiva, que de fato existiu, vieram botânicos, astrônomos e artistas plásticos como Barleus, Eckhout, Goethuisen, Golijath, Marcgravf, Post, Rovlox, Spix, Usselinx, Wagener e outros, a fim de estudar a natureza e os costumes do Brasil. Já na cena inicial do *Catatau* Leminski nos apresenta Renatus Cartesius (nome latinizado do filósofo que significa “renascido dos mapas”), ou simplesmente Cartésio, há três anos vivendo em Recife, rebatizada pelos holandeses de Mauritzstad (cidade de Maurício), morando no palácio de Vrijburg, onde o comandante da Companhia das Índias instalou sua corte. Assim é que o personagem Descartes irrompe em seu monólogo na primeira página do *Catatau*:

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 intelegor 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 NUENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. (LEMINSKI, 2004, p. 14)

Sentando debaixo de uma árvore do Jardim Botânico do palácio de Nassau, entre animais silvestres devidamente enjaulados, Cartésio sofre com o calor e a umidade tropicais e tenta, em vão, aplicar a sua análise racional ao Brasil, tendo numa das mãos uma luneta (“distanciamento crítico, branco, europeu”, apolíneo) e, na outra, um cachimbo contendo erva narcótica, a “marijuana” (“inserção dionisíaca no novo mundo”) conforme explicou o próprio autor (LEMINSKI, 1992, p.174). Ao fumar a erva Descartes vai se embriagando, se escandalizando e se indignando com os exemplares da fauna e a flora do Brasil que ele vê ali reunidos no horto e zoológico de Nassau. Tudo para o filósofo é exótico, estranho, inclassificável, pois a existência desses espécimes contradiz a lógica, a geometria e o bom-senso europeus:

Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam águas do dilúvio. Penso meu pensar feito um penso. (LEMINSKI, 2004, p. 21-22)

Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de ipê... (LEMINSKI, 2004, p.41)

A cabeça dorme num teorema comendo abacaxi, acordo com a boca cheia de formigas. (LEMINSKI, 2004, p. 41)

Ah, como penso mal! Elefantíase do meu cogito!... (LEMINSKI, 2004, p.49)

Brasíliocartésiomaquias! (LEMINSKI, 2004, p. 253)

Enquanto delira, matraqueando num solilóquio caudaloso, tornando-se espécie cômica de um Hamlet tresloucado, Cartésio espera impacientemente a chegada do estrategista do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o coronel polonês Artyczewski, a fim de que ele explique aquele Brasil desmesurado: “Artiksewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas.” (LEMINSKI, 2004, p.20). Artyczewski é inspirado na figura histórica do mercenário polonês a serviço da Companhia das Índias Ocidentais, Kristovf d’Artischau Arciszewski, que foi expulso de sua terra natal por defender idéias anticatólicas. Segundo Rômulo Valle Salvino (2000, p.69), o militar polaco “teve um papel de relevo nas lutas contra a resistência portuguesa”, mas acabou sendo afastado de Pernambuco, pois “acabou por entrar em choque com o conde Maurício de Nassau, a quem acusou de má administração e a quem, provavelmente, espionou a mando de alguns dirigentes da Companhia.”

O *Catatau* é justamente a história da longa espera de Descartes por Artyczewski, uma espera que se revelará frustrante para o filósofo: o coronel Artyczewski chegará somente na última linha do romance, totalmente bêbado, e, por conseguinte, incapaz de explicar qualquer coisa de forma clara e distinta ao filósofo intoxicado pela erva. Descartes acaba por fracassar em compreender a realidade brasileira que tanto o perturba, assim como o leitor acaba por fracassar em seu intento de compreender o que é dito no próprio texto fragmentário e absurdo. Como sintetizou Leminski (1989, p.208): “O *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor”.

No *Catatau*, além de Cartésio e Artyczewski, há ainda o personagem Occam, homônimo do monge William of Ockham (1280-1349), filósofo nominalista medieval ao qual deu nome à célebre expressão “navalha de Ockham”, princípio designado pela expressão latina *Lex Parcimoniae* (Lei da Parcimônia) enunciado que estabelece que as entidades não devem ser multiplicadas além da necessidade. Essa formulação significa que, se em tudo o mais forem idênticas as várias explicações de um dado fenômeno, a explicação mais simples será a melhor. Assim, o princípio da “navalha de Ockham” recomenda simplicidade e um mínimo de premissas assumidas numa dada teoria.

Porém, no *Catatau*, o impalpável personagem Occam usa sua navalha ao contrário, e toma a forma de uma entidade que “assombra” a lógica cartesiana, tornando-se um “monstro” desconstrutor do *Catatau*, um romance nada parcimonioso, mas exuberante, proliferante, caudaloso. Para Haroldo de Campos, Occam seria “um insaciável abantesma grafomaniaco, que reduz ao absurdo o discurso metódico no tacho fumegante do trópico.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1989.), Leminski não deixou dúvidas quanto a essa sua singular personagem, afirmando mesmo ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira”. E, mais adiante, esclarece: “Occam é um monstro que habita o Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o ‘malin génie’ da célebre teoria de René Descartes” (1989, p. 208). A propósito dessa função exercida por Occam, afirmou Rômulo Valle Salvino:

Assim, num certo sentido, o verdadeiro herói da história talvez seja justamente o monstro, o eterno transgressor, situado no justo limite entre a personagem-texto e a antipersonagem. Occam é a materialização do agir textual, é o princípio que submete todas as personagens ao movimento criativo das palavras. Além de ser o ator que assusta Cartésio em seus delírios, é o actante sincrético global e metalingüístico na narrativa. É também o poder que leva o texto ao esgarçamento de sua referencialidade, subvertendo os traços originais das personagens históricas, e que desnuda a estrutura significante do livro por meio de uma torrente de transgressões lingüísticas. (VALLE, 2000, p. 115-116)

Assim, durante o *Catatau*, toda vez que surge o nome “Occam”, o texto sofre um “abalo sísmico”. As aparições do personagem Occam sempre trazem contextos perturbadores, ilógicos, de desarranjo verbal, produzidos por esse duplo do “gênio maligno” que René Descartes a tanto custo quis extirpar de seu pensamento, do solitário “eu” monologante de suas *Meditações sobre a primeira filosofia*.

Cartésio, inebriado pela “cannabis”, está diante de uma realidade tropical do Brasil que não se enquadra em seu pensar filosófico, e espera o coronel Artyczewski, o personagem explicador. O transe da embriaguez é representado pela desarticulação do pensamento racional na escrita, a própria ação do personagem-texto Occam.

Com efeito, a obra, regida pela polissemia e pela exuberância, comporta variadas interpretações, dada a grande quantidade de referências da cultura erudita e popular, da cultura de massas, de símbolos e mitos, de palavras em língua estrangeira, de citações literárias barrocas, provérbios, anexins, uso de procedimentos de vanguarda, entre tantos recursos. Diante desse vasto objeto de estudo, selecionamos um elemento para nossa análise, justamente aquele que nos parece ser a mola propulsora do *Catatau*, qual seja: a relação entre literatura e filosofia articulada por Paulo Leminski, com a “hipótese-fantasia” da filosofia cartesiana transplantada para o Novo Mundo e, principalmente, fracassando ao tentar explicar o Brasil. Para tal, gostaríamos de situar neste primeiro momento os aspectos e as fontes formais mais evidentes numa leitura do romance-idéia *Catatau* de Paulo Leminski.

1.2 INVENÇÃO VERBAL

“Trato assíduo com vernáculos envilece o ânimo, o vilipêndio dos postulados da prosódia aduz direito à postergação dos ditames da recta ratio! Erro de mestre, engano magistroso!”

– **Paulo Leminski** in *Catatau*, 2004, p. 63.

A nota que sobressai na leitura do romance-idéia de Paulo Leminski é a da invenção verbal levada ao paroxismo sintático e semântico. Tem-se a impressão de estar mergulhando definitivamente num laboratório de experimentos com a língua portuguesa nas fronteiras extremas de som e sentido. Muito a propósito, diria poeticamente Leminski, no *Catatau*:

Na prática cotidiana, no comércio clandestino das ruas, nascem as palavras, os latidos da raça humana, logo repetidas como se fossem a boa nova de si mesmas. Algumas – velhas como capitais; outras – fáceis e não têm importância. Algumas se cruzam na memória. Signo difícil. (2004, p. 90)

Por sinal, uma escolha artística coerente com o que diria o filósofo Gilles Deleuze em seu *Abecedário*:

[...] Escrever é, necessariamente, forçar a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é a sintaxe, forçar a sintaxe até um certo limite, limite que se pode exprimir de várias maneiras. É tanto o limite que separa a linguagem do silêncio, quanto o limite que separa a linguagem da música, que separa a linguagem de algo que seria... o piar, o piar doloroso. (DELEUZE; PARNET)¹

Esse esforço sobre a linguagem, inclusive, já se anunciava no título do romance-idéia, “Catatau”, por si só um achado verbal que prefigura a polissemia e a invenção verbal que presidiriam a obra. De acordo com Leminski, a palavra “catatau” é provavelmente uma palavra de origem onomatopaica (ruído de uma queda), e que carrega uma boa quantidade de sentidos no português de Portugal e do Brasil. Em Portugal, “catatau” pode significar “uma surra”, “uma determinada carta de baralho” e mesmo “pênis”. No Brasil “catatau” quer dizer tanto uma coisa grande (“um catatau de papéis”, “livro grande”), quanto uma coisa pequena (“um nanico” ou “baixote”). Ainda segundo Leminski, na Bahia existiria a expressão “feio como o catatau”. “Catatau” pode querer dizer também “zoada”, “discussão” e “espada velha”. (cf. 1989, p.208-209). Haroldo de Campos retoma a questão do título do romance em seu ensaio “Uma Leminskiada Barrocodélica”:

“Catatau”, segundo o Caldas Aulete e o Aurélio, significa: “Discurso enfadonho e prolongado; discursiva, béstia.” É sinônimo de “pancada” ou de “calhamaço”. Reconcilia as noções contraditórias de “sujeito de pequena estatura” e “coisa grande e volumosa”. Também quer dizer “catana” (espada curva), uma palavra que os portugueses importaram do Oriente (do japonês “kataná”). “Ir num catatau” é o mesmo que “falar sozinho”, como “meter a catana” equivale a “dizer mal de outrem”. Dessa polissemia está bem cômico Leminski, que arrola várias dessas acepções em sua introdução. (CAMPOS, Folha de S. Paulo, caderno Letras, p. G4, 2 de setembro de 1989)

¹ Disponível em: <<http://www.oestrangeiro.net>>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008, às 21h27min

Leminski escreveu um romance francamente experimental, com influência direta de autores modernos tais como James Joyce, Haroldo de Campos e Guimarães Rosa. Disso resulta a assumida intertextualidade do *Catatau* com obras como *Finnegans Wake* (1939), *Galáxias* (1963-1976), e *Grande Sertão: Veredas* (1956). Essa opção estética foi coerente com o período em que o romance-ídeia *Catatau* foi gestado. Entre 1966 e 1975, havia uma agenda literária de vanguarda no Brasil que instigava a experimentação com a linguagem, com pesquisas com textos descentralizados, metalingüísticos, aleatórios, com alto grau de invenção narrativa. Naquele período estava em franca atividade o movimento Concretista encabeçado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Pedro Xisto, que atuava desde o final da década de 1950, disseminando as contribuições de vanguardas literárias internacionais e do Modernismo de 1922.

Acrescente-se à cena cultural do final dos anos 1960, a inserção do Tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Rogério Duarte, Rogério Duprat, os Mutantes. O Tropicalismo pretendia retomar a linha evolutiva da MPB iniciada com a Bossa Nova, porém rompendo com padrões estéticos e tecnológicos vigentes. O Tropicalismo defendia conquistas musicais modernas entre o erudito e o popular e, no plano de suas letras (ou “lyrics” como dizem os anglo-americanos), dialogava com a vanguarda do Modernismo de 1922. O Tropicalismo também pretendia que sua nova música atingisse a população através dos meios de comunicação de massa. Além de sua contribuição estética, o movimento trazia em seu bojo as revoluções comportamentais dos jovens do final dos anos 60, atualizando para a cultura brasileira os ideários da Contracultura, do Movimento Hippie, e as bandeiras libertárias da sexualidade. Sobre essa dupla filiação, concretista e tropicalista, esclareceu Paulo Leminski:

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 cartesiana. A Tropicália é brasileira. O atrito entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo. O encontro do mar com o rio, Amazonas versus Atlântico. *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)

Nos próximos parágrafos trataremos de comentar sucintamente as influências que instigaram a produção do *Catatau*.

1.2.1 O *Catatau* e o Concretismo

O contato do escritor paranaense com as idéias concretistas seria intenso. Tanto que, em 1963, com 19 anos, Paulo Leminski foi a Minas Gerais participar da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, com o intuito de conhecer e trocar informações com os integrantes o grupo paulistano. As lições colhidas junto ao Concretismo foram determinantes para a gestação e redação do *Catatau*. De fato, entre as décadas de 50 e a de 90 do século XX, os concretistas difundiram as idéias estéticas do poeta norte-americano Ezra Pound, tais como a noção de **paideuma** (antologia de autores e obras úteis para a formação de novos poetas); e o exercício da crítica de valores literários por intermédio da prática da **tradução**. A partir dessas duas idéias de Ezra Pound, os concretistas passaram a se dedicar com afinco à tradução de autores e obras que reforçassem seu próprio paideuma vanguardista.

Tendo por base as idéias de Pound, os concretistas juntaram a elas a teoria lingüística de Roman Jakobson e a teoria da tradução de Walter Benjamin – junção esta realizada por Haroldo de Campos. Com essa teoria tradutória via Pound, Jakobson e Benjamin, os concretistas puderam se aventurar a verter (ou “transcriar”) desde textos da Bíblia judaica até poetas clássicos japoneses e chineses. Neste último caso ainda incluiriam as contribuições teóricas sobre o ideograma realizadas pelo sinólogo Ernest Fenollosa, cujas obras foram divulgadas por Ezra Pound no início do século passado.

Assim é que os concretistas acabaram por delimitar seu próprio paideuma e sua práxis. Aliaram os conceitos de **invenção estética** e **rigor formal**, ao mesmo tempo em que defendiam uma “poética sincrônica” para seu paideuma: um conhecimento de obras do passado que contivessem elementos que dialogassem com as obras do presente, numa verdadeira “dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (CAMPOS, 1989, p.63). Portanto, numa perspectiva sincrônica seria possível estabelecer, um diálogo entre a poesia do chinês Li Tai Po (701-762) e a poesia do francês Arthur Rimbaud (1854-1891), analisando-as sob o ponto de vista da qualidade imagética de suas obras. No mesmo sentido, a poesia visual concretista brasileira poderia dialogar com o poema moderno como *Um Lance de Dados* de Stéphane Mallarmé. Por fim, o Concretismo fazia seu o lema vanguardista de Ezra Pound: “Make it new” ou “Faça o novo”, pois, como ensinava o poeta norte-americano, “Literatura é novidade que permanece novidade”. (Cf. POUND, 1973, p.33). Disse Haroldo de Campos em seu *Teoria da Poesia Concreta*:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um “continuum” meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Gongora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: “make it new” (CAMPOS, 1975, p. 26).

Apesar de ter desenvolvido posteriormente uma linha de trabalho particularíssima e, muitas vezes, crítica aos rigores “ascéticos” do Concretismo, Paulo Leminski aprendeu muito com as referências que os concretos apresentavam aos jovens. Leminski interessou-se por experiências de linguagem tais como as do romance *Finnegans Wake* de James Joyce – cujos trechos foram traduzidos e publicados pelos irmãos Campos em 1962. Joyce, aliás, seria um dos autores que pontificariam no cânone concretista ao lado de poetas como Pound, Mallarmé e Cummings.

1.2.2 O *Catatau* e o *Finnegans Wake*

Para se ter uma idéia exata da alta intertextualidade entre *Finnegans Wake* (1939) e o *Catatau* basta comparar as primeiras linhas dos dois romances. O *Finnegans Wake* assim inicia na tradução dos Campos: “Riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias.” (JOYCE apud CAMPOS, 1986, p.35) Enquanto que o *Catatau* abre da seguinte forma: “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.” (2004, p.14). Note-se que, além dos ritmos poéticos semelhantes, os dois livros começam com uma situação de alguém que contempla uma baía. O irlandês, a baía de Dublin; o francês, a baía de Recife. Não é por acaso que o próprio Leminski afirmaria treze anos após a publicação do *Catatau*:

Sou um daqueles que se colocam dentro de uma perspectiva histórica. Isso é, pra mim, no século vinte, há um divisor de águas, em termos de prosa, que é a figura de Joyce. À figura de Joyce corresponde no Brasil a figura de Guimarães Rosa. Pra mim, então, em termos planetares (sic), existe uma prosa de arte antes de Joyce e uma depois de Joyce. As prosas depois de Joyce e que não são tocadas pela experiência joyciana a mim não interessam. Elas são pré-joycianas. Quer dizer, eu vejo as coisas de um modo histórico (LEMINSKI, 1988, p.18).

Ainda que de início pouco afeito às experiências radicais de Leminski em seu romance-idéia, o concretista Augusto de Campos, na década de 80, reconheceria essa estreita ligação do *Catatau* com o *Finnegans Wake*, obra de cabeceira do trio concretista:

Creio que a maioria dos escritores brasileiros ainda não se deu conta da revolução operada por Joyce na estrutura narrativa e na linguagem da prosa. [...] Uma das poucas exceções foi a experiência de Paulo Leminski, o *Catatau* (1975), que aplica a linguagem do *Finnegans Wake* numa fantasia borgiana: Descartes com os holandeses no Brasil, no século XVII – o racionalismo dissolvido no delírio vocabular do trópico canabis-canibal (CAMPOS apud LEMINSKI, 1989, p. 214)

O Concretismo privilegiava James Joyce e seu *Finnegans Wake* pela invenção verbal e estrutural, pela simbiose entre prosa e poesia, elementos que afastavam a obra do escritor irlandês do modelo tradicional do romance realista, linear e “aristotélico”, praticado no século XIX. O romance de Joyce apresentava-se como a maior obra de ruptura estética da primeira metade do século XX. Como explicou Haroldo de Campos em ensaio introdutório às suas antológicas traduções de *Finnegans Wake* para o português, a importância desse moderno romance joyciano se dava por causa de sua inventividade com as palavras, fazendo delas praticamente pequenos poemas, ao inspirar-se nas chamadas “palavras-valise”, um recurso **nonsense** criado por Lewis Carroll, e que Joyce emprega no “*Finnegans Wake*” inteiro:

Ninguém, como Joyce, levou a tal extremo a minúcia artesanal da linguagem. Seu macrocosmo – seu romance-rio – traz, em quase cada uma das unidades verbais que o tecem, implícito um microcosmo. A palavra-metáfora. A palavra-montagem. A palavra-ideograma. [...] Cada entidade “verbivocovisual” que ele [Joyce] cria é uma espécie de espelho instantâneo da obra toda, cujo estilo se baseia no “princípio do palimpsesto”: “um significado, um conjunto de imagens, é superposto a outro” (Edmund Wilson, *Axel's Castle*.) [...] Verdadeiro alquimista do léxico, Joyce vale-se das “palavras-valise” [portemanteau-words], do “Jabberwocky” de Lewis Carroll (“galumph”: “gallop”+ “triumph” = “galunfar”), como ponto de partida, levando o processo às suas máximas conseqüências. Obtém assim um alto grau de diversificação vocabular operando uma “compressão do conteúdo semântico” (Shannon, *The Mathematical Theory of Communication*) (CAMPOS, 1986, p. 21).

Leminski praticou com esmero a pesquisa de som e sentido da palavra em língua portuguesa. Empregou também as “palavras-valise” como um procedimento essencial

da linguagem do *Catatau*. Sobeja no romance-idéia esse tipo de construção principalmente quando surge o personagem-texto Occam. Sua “aparição” nas regiões do texto aumenta o grau de significações até o limite da ininteligibilidade, corroendo, assim, a necessidade de clareza exigida pelo personagem filósofo Cartésio. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho do *Catatau*, em que Occam, o “abantesma grafomaníaco”, se manifesta:

Cadapeça da caboclabeça e quatropromessa, denetemônios, chaminarete. Viverdecobrácoras, Memnênis, Telamondo Expanso! Pânico – acélgama das almas escoltas da águamassa, Terrátreo impolvid! Ajejoelhum, escotiçalátego. Devagaparece. Menhumenenhundo – acasúlcar, acabaminhotouro. Prontopressa: atlastaruga bombocacho. Penetraprestes feitojunto esculhangongras espelhadândulo. Subismos scucumbismos, surucarimbos: panteraprima vulneravulna. Persafume, esculapitão em gulardanápolis – engenhomenhuma, oganhonenhum. (LEMINSKI, 2004, p.247)

Mas as contribuições do *Finnegans Wake* para o *Catatau* não esgotam na criação de neologismos. De acordo com Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, em ensaio clássico, do ponto de vista de sua constituição temática, o *Finnegans Wake* é uma grande alegoria da queda e ressurreição da humanidade. Uma mistura de fábula, sinfonia e pesadelo. Um gigantesco enigma sobre os desvãos oníricos do inconsciente do homem durante as fases da vida. O “funcionamento” do *Finnegans Wake* se assemelharia à “mecânica” de um sonho, “que libertou o autor das necessidades da lógica comum, possibilitando-lhe comprimir todos os períodos da história, todas as fases do desenvolvimento individual e racial, em um desenho circular, de que cada parte é começo, meio e fim.” (CAMPBELL; ROBINSON apud CAMPOS, 1986, p. 106).

Vemos aqui, novamente, a aproximação do romance de Joyce com o de Leminski. Em ambos há uma ruptura com a “lógica comum”. Em ambos existe um funcionamento estrutural que busca ser uma representação do universo onírico, sendo que em Joyce isso tenderia ao pesadelo; enquanto que, em Leminski, isso tenderia à embriaguez da droga, uma “ego trip”. Em ambos, também, cada trecho pode ser considerado começo, meio e fim. Mas, se no “Finnegans” a estrutura é circular e comprime fases da história da humanidade de acordo com a teoria de Giambattista Vico (Cf. CAMPBELL; ROBINSON apud CAMPOS, 1986, p.108); no *Catatau*, a ordem é aparentemente aleatória, mas sempre fazendo referência, em “movimento documental”, parodiando o século XVII.

Outro elemento presente em *Finnegans Wake*, e que também influenciou o *Catatau* é a referência aos mitos. No *Finnegans*, além do lendário gigante Finn MacCool, capitão dos heróis-guerreiros da Irlanda, figuram ainda personagens míticas como Thor, Prometeu, Osíris, Cristo, Buda; mas também Eva, Ísis e Isolda, por exemplo. No *Catatau*, por sua vez, há menção a Cristo, Buda, Narciso, Aquiles, Dédalo, Janus, Mitridates, Sísifo, Atlas, Hércules, Exu, Ogum, entre muitos outros. Isso forma, nas duas obras, uma constelação de referências que toca em níveis profundos do inconsciente coletivo humano. O irlandês, romance-pesadelo; o brasileiro, romance transe.

1.2.3 O *Catatau* e *Galáxias*

Dentro do espectro de referências do Concretismo sobressai ainda a considerável influência do poema *Galáxias* de Haroldo de Campos sobre o *Catatau*. “*Galáxias*” (1964/1966 – primeiras coletâneas publicadas) é um texto poético narrativo longo, minimalista, moto perpétuo de prosa poética em que Campos emprega amplos recursos estilísticos caros às vanguardas como os de Mallarmé e James Joyce. Como analisou Flora Süssekind, em *Galáxias* destacam-se as montagens de palavras e imagens, as metamorfoses lexicais e as proliferações verbais *sui generis*, a organização em fluxo de seus cinquenta fragmentos, de micro-histórias que se esgarçam e constituem *Galáxias*. Também é a partir do olhar de Flora Süssekind que vemos aflorar aproximações entre *Catatau* e “*Galáxias*”:

Pautado nas tensões entre extensão e concentração, desdobramento e intensidade, improvisação e articulação, seqüência e configuração, Haroldo as transforma em elemento estruturante, interativo, autocrítico, quebrando linearidades por meio de uma espécie de excesso figural, de auto-anulação, pela própria dimensão fixa de cada bloco, de qualquer hipótese de intriga, e contrariando, via extensão serial, via moto contínuo, a forma tradicional de enquadramento lírico. (SÜSSEKIND)²

Muito provavelmente a partir da experiência criativa de *Galáxias*, Paulo Leminski decidiu incorporar não só o conceito de **estrutura não-linear**, como também o de

² Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind01.html>>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008, às 22h51min.

blocos de micro-narrativas a seu projeto literário. No *Catatau* encontramos esses blocos de micro-narrativas, por exemplo, nos trechos: “O procurado” (LEMINSKI, 2004, p. 24) “O pastor impostor” (p.32); “Eu sou René Descartes” (p.34-38); “Os mestres” (p.65-66); “Dois arqueiros estão face a face” (p.89); “O anel” (p.92); “O juiz perfeito” (p.97); “Os escribas” (p.106); “Aconteceu algo inacontecível” (p.119); “Impossível que não estejam me vendo aqui” (p.129); “O bandido” (p.136); “O homem que praticava três tipos de ambigüidades” (p.169); “Calúnia” ou “ética a cartésio” (p.192); “O verdadeiro cartésimo” (p.194); “Bibliopatologias” (p.206-207); “Os sete mentirosos” (p.220); “Tomada da posição pelos homens do monstro” (p.246); e “Zagadka” (p.262). Muitos desses trechos – importantes para considerar a relação entre **literatura e filosofia** no *Catatau* – encerram questões dilemáticas que sugerem um emprego sofisticado de charadas, paradoxos lógicos e “Koans” do Zen-budismo.

Um outro procedimento fundamental para a arquitetura do *Catatau* extraído de *Galáxias* foi a **estrutura de temas recorrentes** (ou “riocorrentes”, como no neologismo heraclitiano de *Finnegans Wake*), mas que se esgarçam e anulam completamente o juízo das proposições, proliferando os significados, e barrando qualquer compreensão linear causal por parte do leitor. Os temas que recorrem no *Catatau*, e que surgem sempre metamorfoseados, são difíceis de mapear, pois estão minuciosa e insidiosamente disseminados por toda a obra. Seriam alguns deles: o delírio narcótico de Cartésio; o bestiário; as irrupções neológicas de Occam; a espera de Artyczewski; as remissões à filosofia de Heráclito; de Zenão; o paradoxo de Aquiles e a Tartaruga; o paradoxo da flecha; as flechas dos persas contra Esparta; a Aranha; Guerra & Festa; a Pedra; O Espelho; Narciso e Eco; os Padres do Deserto; a Queda da humanidade; o dilúvio; O Paraíso. O Inferno. Cristo e Satanás; o Sonho; a Idéia; Falcatruas na Companhia das Índias; a dúvida e a incerteza; o cogito; os mestres zen-budistas; entre muitos outros temas. Paulo Leminski esclareceu posteriormente que essa repetição insistente de temas e vinhetas representaria o fenômeno psicopatológico que acometeria o personagem filósofo Cartésio: “Em psiquiatria, chama-se de *mentismo* um pensamento que vem por si, uma idéia fixa que vai e volta, contra o paciente, atingindo exatamente os pontos mais delicados de suas neuroses e psicoses.” (LEMINSKI, 1989, p.212).

Outra contribuição definitiva de “Galáxias” para o *Catatau* foi a proposta de uma estética de recuperação do **barroco** para a contemporaneidade defendida por Haroldo de Campos, que afirmou ser seu *Galáxias*:

[...] um texto onde as fronteiras entre poesia e prosa são abolidas **e que recupera sincronicamente, por assim dizer, a “pré-história” barroca da minha poesia concreta** (em certo sentido, as *Galáxias* dialogam com *Ciropédia* ou *a educação do príncipe*, [...] no qual trabalho [...] com a palavra-montagem joyceana, vinculada a um controle minucioso do ritmo ou “pulsção” material das frases, melhor ainda dos “blocos” sincopados de frases no marco da página). Nesta segunda linha, a expansão semântica, a exfoliação dos vocábulos, a “conglutinação fônica” são os dispositivos ativados (CAMPOS, 1979 p.21 – **negrito nosso**).

Nessa recuperação moderna do barroco (que passa pela contribuição de Joyce, inclusive), privilegia-se o gosto pelos enigmas, emblemas, alegorias, empréstimos estilísticos de outros textos literários, com tendência à fragmentação do discurso. Nesse sentido, o palimpsesto surge como representação inventiva do barroco, aliás, a idéia do palimpsesto já fora evocada por Haroldo de Campos na supracitada introdução às suas traduções do *Finnegans Wake*, quando fala do “princípio do palimpsesto”, no qual “um significado, um conjunto de imagens, é superposto a outro” (CAMPOS, 1986, p. 21).

1.2.4 O *Catatau* e *Grande Sertão: Veredas*

As contribuições de Guimarães Rosa de *Grande Sertão: Veredas* (1956) foram fundamentais para o *Catatau*. O débito para com Rosa foi expressamente declarado por Paulo Leminski, que já havia citado o romance de Rosa como obra com a qual seu *Catatau* dialogava conceitualmente. Nesse sentido, Leminski afirmava ser um autor com uma “visão da linha evolutiva da literatura” e comprometido com tal evolução:

Então, quando saiu o *Catatau*, entre outras coisas, eu fiz questão de dizer que no *Catatau* eu tinha pretendido levar alguns palmos, alguns passos além, a experiência de Guimarães Rosa. No sentido da radicalidade de Rosa. Porque Rosa trouxe a experiência da língua até as portas de ininteligibilidade. E eu entrei na ininteligibilidade. Guimarães Rosa continuou ainda mantendo a prosa dele dentro de limites, digamos, realista-naturalista da prosa regionalista brasileira. Aquela prosa regionalista que começa com José de Alencar e que tem no *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, sua culminância cósmica e máxima. *Grande Sertão* é a maior obra, em palavras, que já surgiu no Brasil. Sobre isso não pode haver a menor dúvida. Então, eu vejo, aqui no Brasil, as coisas como pré-Rosa e pós-Rosa, que não se apresente tocada pela visão de linguagem que Rosa trouxe... (LEMINSKI, 1988, p.18-19).

As aproximações entre o *Catatau* e *Grande Sertão: Veredas* não são apenas conceituais. No *Catatau* a ininteligibilidade é um fato concreto. No romance de Rosa temos uma narrativa oral, um “causo” sendo contado e que tende a um desfecho em que o leitor tem conhecimento de tudo o que aconteceu, não apenas o pacto de Riobaldo, como, especialmente, a tragédia amorosa deste e Diadorim. No *Catatau* temos apenas um monólogo tresloucado do personagem Cartésio que aguarda o militar Articzewski chegar para lhe explicar a natureza do Brasil. Desse monólogo o leitor não apreende nada com exatidão, os sentidos e o que é narrado são, na maioria das vezes, incompreensíveis devido ao excesso de informação.

No plano da intertextualidade, o *Catatau* incorpora e metamorfoseia temas de *Grande Sertão*, como, por exemplo, a luta entre o Bem e o Mal; entre Cristo e o Demônio; entre os padres do deserto e a tentação. No caso o “Malin Génie”, o “Gênio Maligno” mencionado por Descartes em suas *Meditações* toma a figura do monstro textual do mostro Occam que devora a lógica limpa, clara e cristianizada do europeu René Descartes. Mas diferentemente de *Grande Sertão*, no *Catatau* não há uma vitória da luz sobre a treva. Tudo permanece obscuro porque indeterminado, caótico, quase aleatório. No *Catatau*, o Brasil, que era tido pelos europeus como “paraíso terrestre”, acaba se tornando inferno e labirinto para o Cartésio “chapado” de Paulo Leminski, o filósofo racionalista francês que chega ao final do romance sem entender patavina.

Outra aproximação possível entre os dois romances é que, em *Grande Sertão* haveria menção à atração homossexual entre Riobaldo e Diadorim, tocando assim a questão do mito andrógino neoplatônico, alegoria muito encontrada na literatura alquímica, em livros tais como *Corpus Hermeticum*. Alquimia e astrologia, aliás, eram consideradas ciência ao tempo de Descartes³. No *Catatau*, apontou Antônio Risério:

No livro a relação Cartésio-Arciszewski (sic), comporta desde lances de vampirismo até um caráter nitidamente homossexual. “uma arara habilita-se a todos os escândalos sem ser Artiszewski.” E adiante: “Quando Artyszewski disse: dona Varsóvia, faça o favor – e a farsa fez-se de não vir tão óbvia, tal humor me subiu às abecedeiras, tive uma coisa: me despi de rebuços, me despejei de braços me dispus a abusos...” Mas mais claro é quando o amor homossexual é apresentado na materialidade do texto, em cópula de palavras: “Renatus Cartesius, ah, articzweski, Cartesiewski, esperado e coberto.” (RISÉRIO in LEMINSKI, 1989, p.220)

³ Cf. Graukoger, 1995, p. 16: “It also true that he [Descartes] had forbidden his own birth date to be published in his lifetime because he feared it might give occasion to unsolicited horoscopes being cast for him...”

Aliás, Paulo Leminski, com sua verve cômica ainda fabricaria jogos de palavras jocosos a respeito do homoerotismo de Cartésio. Abaixo um trecho em que o filósofo insinua elementos de sua relação com o militar tão esperado, Christovf Artycsweski:

A fisga me belisca, com dedalicadência me fiscaliza: faço fiúza e perco a barriga, após umbigadas contra barricadas e espingardas carregadas desde o começo até a boca: permita-me observar que a bonécula está que é uma libélula de madrepeóla! (LEMINSKI, 2004, p.157)

Como aponta Benedito Nunes, *Grande Sertão: Veredas*, além das sentenças proverbiais, também entrelaça metáforas que são verdadeiros *topoi* do pensamento filosófico, tais como os do pensamento neoplatônico em Rosa, e das doutrinas hermético-alquímicas, que forjam constelações teológico-místicas em *Grande Sertão*. (2002, p. 212-213) No *Catatau*, por sua vez, encontramos *topoi* de pensamento, no caso os da filosofia eleata com seus paradoxos lógicos, como também semelhanças na forma fragmentos com referências ao hermetismo alquímico e à filosofia de Heráclito.

A despeito de sua propalada ininteligibilidade, pode-se garimpar no *Catatau*, uma série de referências à linguagem e aos temas de Guimarães Rosa:

Monstros da natura desvairada nestes ares, à tona, boquiaberta, à toa, cabisbaixa, o mesmo nenhum afã. Tira pestana ao sol uma jibóia que é só borboletas. Tucanos atrás dos canos, máscara sefardim, arcanos no tutano. [...] Chifres da boca para fora... (LEMINSKI, 2004, p. 15-16)

O senhor vai assim toda a vida e termina a vida por aí. (LEMINSKI, p. 20)

Lúcido declina o nome, Lúcifer, feroz sabedor, Prometeu precipitado em chama dos empíreos, thatagathadamarunga! O serpresente – presentesempre! (LEMINSKI, p. 83)

[...] toda a fábrica do cosmos noturno, acumula-se clara nas tábuas; quadra andante no quadrante, toda a quadratura do círculo para um indez qualquer ficar falando as tripas afora. (LEMINSKI, p. 91)

Falar é coisa de quem novidades tem, saber já é repetir. (LEMINSKI, p. 138)

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! Está aí, aí esteja! (LEMINSKI, p. 227)

1.2.5 O *Catatau* e o Tropicalismo

Em 1968, no artigo “Viva a Bahia-Iá-Iá”, Augusto de Campos já apontava na invenção tropicalista tudo aquilo que hoje deslumbra os jornalistas norte-americanos: as estratégias de montagem e justaposição; a presença da música aleatória e concreta; o parentesco com a Pop Art e com a “bricolage” de Levis-Strauss.

– **Hermano Vianna**

Como o próprio Paulo Leminski admitiu, o Tropicalismo foi uma das fontes para a redação do *Catatau*, “o livro tropicalista que Gil e Caetano jamais se interessaram em fazer” (1992, p.174). A respeito da Tropicália é interessante observar o que escreveu o poeta, dissidente do Concretismo, Mario Chamie, em seu artigo *O Trópico Entrópico da Tropicália* publicado em O Estado de São Paulo, em 4 de abril de 1968, que nos permite entrever os pontos de convergência entre o *Catatau* e o projeto tropicalista.

Chamie começa sua argumentação opondo dialeticamente o pensamento de Gilberto Freyre e o fazer de Caetano Veloso. Para o ensaísta, o Tropicalismo de Veloso teria que ver com a cultura de massa característica de uma “idade tecnológica”. Gilberto Freyre, por sua vez, – pensador do “instinto ruralista e artesanal” – manteria “uma coerência cartesiana, em obediência a raízes e linhas de força da formação brasileira.” E Chamie arremata em raciocínio insólito: “Caetano se alimenta de uma substantiva incoerência barroca porque o LSD é barroco tanto quanto a alucinação psicodélica.” Partindo da conhecida rivalidade intelectual entre baianos e pernambucanos, o articulista paulista ainda tece outras relações insólitas, mas que têm que ver, em parte, com o romance-ideia *Catatau*:

Além disso, Gilberto [Freyre] é pernambucano. Caetano Veloso, baiano. [...] O cartesianismo de Pernambuco é redundante, dotado de verticalidade solar, na sua clareza seca. O barroquismo da Bahia é abundante, dotado de horizontalidade luminosa, no seu ofuscamento úmido. Pernambuco faz um discurso límpido, agudo, linear, embora o curso do Capeberibe seja sujo. Na Bahia explode sempre a súplica, a soma ou suma-multilateral, antilinear de Gregório de Matos que escrevia poemas trilingües para fixar, num só texto, as vertentes de uma situação política. (CHAMIE, O Estado de São Paulo, 04/04/1968)⁴

⁴ Disponível em: Disponível em: <<http://tropicalia.uol.com.br>>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008, às 23h44min.

Chamie prossegue justapondo, de um lado, “o discurso concatenado de causa e efeito dentro do seu rigor sucessivo”, representado pelo pensamento sociológico de Gilberto Freyre; e de outro, “a soma concentrada, dentro de seu ardor simultâneo” desenvolvida pelo Tropicalismo de Caetano Veloso (CHAMIE, 1968). Diz o ensaísta paulista:

A primeira leva consigo o pressuposto da redundância que, em teoria da informação, desemboca na “banalidade”, na ausência de imprevisto e até mesmo de co-autoria. A segunda consagra a “probabilidade”, a desordem codificada, e por isso concede ao leitor ou ouvinte o poder de interferência criativa no contexto do texto e da música que se lhe apresentam. A primeira expõe a mensagem já saturada, estabelecendo uma passagem sem perturbação ou “ruído branco” entre o emissor e o destinatário. A segunda propõe a mensagem com ambivalência, instaurando uma área de “possíveis”, terreno fértil a interpretações, projeções, conexões e correspondências livres. A primeira é o dado fechado do entendimento. A segunda, o campo aberto da entropia (CHAMIE, O Estado de São Paulo, 04/04/1968.).

As idéias tropicalistas que se relacionariam com maior proximidade do *Catatau*, seriam o psicodelismo, ou seja, a inserção no universo das drogas no sentido específico que as drogas tinham para os jovens na década de 60 do século XX, qual seja o de fármaco para provocar êxtases e alterar a realidade e a lógica. No caso do *Catatau*, a referência à droga seria a “cannabis” (maconha, diamba, ganja), responsável pelo delírio e labilidade do pensamento racional do personagem Cartésio. Paulo Leminski, por certo, tange aqui a proposta de Arthur Rimbaud, segundo a qual o poeta, para se tornar “vidente”, necessita de um “desregramento racional de todos os sentidos”.

Chamie também salienta a relação entre o Tropicalismo e o barroco, fonte fundamental para o *Catatau*, como veremos adiante. Mas Chamie parece mesmo estar se referindo ao *Catatau* quando confronta o cartesianismo pernambucano e o barroco baiano. De fato, ao colocar Descartes no trópico, Leminski fez de seu romance-idéia um reiterado admirar-se pelas tensões entre antigo e contemporâneo; o clássico e a vanguarda; o erudito e o popular; o ocidente e o oriente; o “capricho” e o “relaxo”.

Fazendo dos argumentos sobre o Tropicalismo uma analogia com o projeto do *Catatau*, é curioso observar como Paulo Leminski é capaz de conciliar os opostos, convivendo com posições antagônicas tais como as de Gilberto Freyre e de Caetano Veloso. Essa mediação é feita com base em conceitos da “Teoria da Informação” e da “Cibernética” defendida por Chamie, a respeito da qual, esclarece Rômulo Valle Salvino:

[...] não só as idéias de Norbert Wiener e de Claude Shannon tinham circulação francas nos meios acadêmicos como isso acontecia também com seus desdobramentos em textos de Umberto Eco, Max Bense e Abraham Moles, entre outros. No caso específico do Brasil, Décio Pignatari avultava como o grande divulgador da nova ciência (SALVINO, 2000, p. 206-207).

Segundo aspectos da Teoria da Informação/Cibernética aplicados à análise dialética do Tropicalismo, o pensamento cartesiano de Gilberto Freyre, seria redundante, informacionalmente banal, mensagem já saturada, “ruído branco” entre emissor e destinatário, dado fechado do entendimento. Já a práxis de Caetano Veloso seria a probabilidade, a desordem codificada, o imprevisível, a mensagem com ambivalência, a interpretação dos sentidos em livre associação, colocando o leitor e o ouvinte das canções tropicalistas numa relação de interação criativa, campo aberto da entropia.

Para Paulo Leminski, o *Catatau* era também uma reflexão sobre conceitos de “Teoria da Informação”:

O *Catatau* é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artiscewski). Espera redundância. O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio. (LEMINSKI, 1989, p.210)

Se disserem que a expectativa permanente no *Catatau* acaba por se tornar um estado “monótono” (caógeno), digo que pretendi realizar um dos postulados básicos da cibernética: a informação absoluta coincide com a redundância absoluta. O *Catatau* procura gerar a informação absoluta, de frase para frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua forma máxima. A seqüência das frases de um texto coloca uma lógica. Mas nessa busca da informação absoluta, sempre novidade, novidade sempre, por uma reversão de expectativa, ele produz a informação nula: a redundância. Se você sabe que só vem novidade, novidades vêm, e deixa de ser novidade. 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. O *Catatau* não diz isso. Ele é, exatamente, isso (LEMINSKI, 1989, p. 210-211).

Embebido de Teoria da Comunicação e da Cibernética, Leminski foi capaz de aliar, de maneira não-excludente, o alto grau de informação e de redundância num projeto literário ousado. Essa “expectativa”, “tocaia” e “espreita” formulada no *Catatau*, tem relação com o fluxo paroxístico das “novidades” que se tornam “repetitivas”. Poderíamos dizer também que o Tropicalismo do *Catatau* é marcado pela visão de mundo da metamorfose, da

aleatoriedade, do caos, da polissemia radical da palavra inovadora que se reduz à banalidade, e da banalidade que transmuta em novidade. E nisso Tropicalismo mostra afinidade com o Pop.

Um desdobramento comum ao *Catatau* e ao Tropicalismo é uma oscilação criativa entre o erudito e o popular, entre a raridade e a banalidade, entre seletos e o massivo. Não seria por acaso que Leminski seria um exímio compositor de canções, muitas delas com destaque na música popular, seguindo a esteira da relação poesia-música-massa difundida pelo Tropicalismo.

1.3 DO BARROCO NO CATATAU

Cabeçorrabarroca de cachorrallouca!

– Paulo Leminski in *Catatau*, 2004, p.100

Ensaístas como Antonio Risério e Haroldo de Campos foram unânimes em indicar a presença do barroco no *Catatau* desde logo. Campos, por sinal, no próprio título de seu ensaio sobre o *Catatau: Uma Leminskiada barrocodélica*. Risério, por sua vez, afirmaria ser o *Catatau* “uma indescritível profusão barroca de detalhes.” (1989, p.222). De fato, o barroco é assumido por Paulo Leminski na concepção de seu romance-idéia, como ele próprio diz no ensaio *Quinze pontos nos iis*:

Ao *Catatau*, dois movimentos o animam: um, documental, centrífugo, extroverso, se dirige para uma realidade extratextual precisa (referente), com toda a parafernália de marcação duma ambiência física, geográfica, histórica e portanto épica; o outro movimento, estético por contraste (sístole cardíaca do *Catatau*), chega às raias subterrâneas e canais atávicos da linguagem e do pensamento. O significado (semântica) do *Catatau* é a temperatura resultante da abrasão entre esses 2 impulsos: a eterna inadequação dos instrumentais consagrados, face à irrupção de realidades inéditas” (LEMINSKI, 1989, p.211).

Como podemos depreender da citação acima, há um barroquismo proveniente do “movimento documental” do *Catatau*, que situa a ação do romance-idéia especificamente no século XVII, período em que os holandeses estiveram em Pernambuco, e,

também, no qual Góngora, Quevedo, Calderon de La Barca, Pe. Antonio Vieira, Gregório de Mattos Guerra, escreviam suas obras. Com isso, a despeito do romance-ideia encenar uma linguagem paródica barroca concebida em pleno final do século XX, podemos dizer que há no *Catatau*, uma relação necessária com o barroco “histórico”.

Como é sabido, nos setecentos o homem europeu buscava um novo eixo para um mundo “descentrado” pela descoberta de novos continentes, pela proliferação das religiões cristãs e orientais, e pelo fim do geocentrismo, derrocado pelo sistema heliocêntrico do astrônomo Johannes Kepler (1571-1630). Nos setecentos o sentimento barroco estava profundamente instalado nas ciências, no pensamento e nas artes. Nascido, em parte, da contra-reforma católica (Concílio de Trento), o barroco traduzia o sentimento de irregularidade, desvio em relação à ordem preestabelecida, traduzia-se num 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. Um esforço ascensional que convivía com uma atração fatal pelo abismo e pelos prazeres da carne, num embate dialético entre o erotismo e o rechaço às tentações da carne, aceitando inexoravelmente a vanidade deste mundo. O barroco não era apenas uma estética, era “uma concepção do homem e do mundo. Os artistas barrocos privilegiavam, então, o movimento, a metamorfose, a ilusão, o irracional, o macabro; dirigem-se mais à sensibilidade do que à razão.” (REVERBEL, 1987, p.35)

Sabendo que o barroco nasceu na Europa, foi introduzido, especialmente pelos missionários Jesuítas na América do Sul e no México, lembra Rômulo Valle Salvino em seu *Catatau: Meditações da Incerteza*, que no *Catatau* acaba ocorrendo uma espécie de “barroco invertido ou de novo barroco”: o paraíso que o texto almeja e que é rejeitado por Cartésio é, de certo modo, o próprio mundo dos sentidos e dos signos que giram em torno deles, despidos da noção de culpa de que se teriam revestido no século XVII. Diga-se, lateralmente, que essa crítica à culpa cristã realizada por Leminski, será uma das importantes mensagens da obra, muito em consonância, com a lenda de que não existiria pecado ao sul do equador, e o pensamento libertário dos anos 60 do século XX.

Dentro do “movimento documental”, Leminski nos apresenta um René Descartes – também ele um pensador barroco, a julgar por sua reflexão sobre temas como a indistinção entre **vida** e o **sonho**; o que, por sua vez, se desdobram na indistinção entre **realidade** e **aparência**. Segundo Salvino, pensadores brasileiros como Olgária Matos e Roberto Romano meditaram sobre o barroquismo cartesiano, acentuando a questão do sonho para a compreensão do pensamento do filósofo francês, dando importância aos célebres três sonhos de Descartes.

Pode-se afirmar que a obra do filósofo francês, a despeito de seu barroquismo, não deixou de se construir contra o sentimento de vertigem barroca. É como se o geocentrismo perdido fosse substituído por um “sujeitocentrismo” expressamente concebido para tirar o homem dessa vertigem.

O barroco trouxe a tentação do abismo para dentro do mundo da arte, na tentativa de exorcizá-la. Descartes escamoteou-a, procurando apagar o fato de que a vertigem e a voragem estão na base de seu pensamento, amparando-o e minando-o ao mesmo tempo. Então, por exemplo, na ficção da dúvida, que precisa ser denegada para dar sustentáculo ao edifício filosófico e nas tensões constantes entre o corpo (o mundo) e a alma (os pensamentos), para as quais se busca a solução de um plano de essências matemáticas. E justamente essa vertigem e essa voragem se fazem texto no *Catatau*. (SALVINO, 2000, p. 231)

Diga-se, ademais, que o próprio evitar das tentações da carne e do erotismo típicas do barroco transformam-se, no pensamento de Descartes, no desejo de se libertar dos erros dos sentidos em favor das idéias, da reta razão, fato que o *Catatau* retoma ao desenhar a fusão da busca cartesiana para além dos enganos da carne, com a luta ascética dos monges cristãos (como São Pacômio, Santo Antão) que atravessam o texto imbuídos em derrotar o capeta da concupiscência encarnado no monstro grafomaniaco Occam. A propósito, lembremos o que disse o filósofo Gilles Deleuze em *A Dobra*: “Descartes procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria.” (1991, p.14). Assim, no caso específico do *Catatau*, em vez de Leminski retratar a vertigem barroca e de procurar uma compensação para ela, ele lança o leitor diretamente no abismo de sua massa verbal, no fluxo caudaloso do devir radical de seu romance-idéia, sem conceder-lhe a mais mínima explicação.

Entre as várias características atribuídas ao barroco, duas se destacam: o caráter **indeterminado** e **excêntrico** de um período de turbulências e mudanças profundas na história ocidental. Excentricidade e indeterminação são, sem dúvida, as marcas diferenciais do *Catatau*, que parecem atualizar o barroco histórico por uma série de elementos insólitos, numa atmosfera de tensões entre a redundância e a radicalidade da criação verbal do século XX. E há coerência do autor em incorporar no novo barroco da escrita do *Catatau*, tópicos barrocos como a obra cartesiana, e a impossibilidade da razão européia em pensar o Novo Mundo. Acrescenta Salvino:

A metamorfose, a monstruosidade, a atração pelos desvios do olhar, a indistinção entre a vida e o sonho – todos esses elementos que, em suma, destacam o que a realidade tem de aparência e de *mutabilitas* – encontram-se no livro de Leminski, ainda que indelevelmente marcados pelo seu século. O romance pode ser lido mesmo como uma alegoria do encontro entre realidade e aparência, duas instâncias que Cartésio enxerga como opostas, mas que Occam revela serem indistinguíveis [...] Dito em termos grosseiros, a esse “conteúdo” barroco é que deve corresponder uma “forma” barroca, que não pode ser mero reflexo de sua antecessora histórica, mas deve incorporar elementos de diferença capazes de reviver o frescor da arte do século XVII em pleno século XX – o que a mera cópia não lograria. (SALVINO, 2000, p.230)

No *Catatau*, Paulo Leminski realizou uma recriação paródica do século XVII ao valer-se de autores importantes do período, ao mesmo tempo em que também conseguiu expressar as incertezas de sua própria época. Como defende Salvino, o *Catatau* pode ser entendido como uma produção filiada ao **neobarroco**. Ademais, recuperar a singularidade do barroco produzido na América do Sul é dizer do lugar e do tempo onde o texto foi escrito:

[...] as características barrocas do romance-ideia estão diretamente ligadas aos próprios momento e lugar em que o texto se gerou. Nesse sentido, *Catatau* é um livro típico de uma idade que perdeu seu centro, de um instante que se pôde resolver esteticamente de uma maneira já identificada por alguns como neobarroca. [...] E se há um tom neobarroco no romance-ideia é porque ele é bem filho de sua época, ainda quando – como qualquer obra de arte – transgride as suas fronteiras. E ainda que seja mister reconhecer que esse neobarroquismo procura também, para usar uma expressão de Irlema Chiampi (1998, p.34) em referência à obra de Sarduy, “integrar as formas antigas às modernas e tratar de atravessá-las, de irradiá-las, de miná-las por sua própria paródia” numa peculiar forma de antropofagia. (SALVINO, 2000, p. 226)

Assim, num procedimento dialético que lembra muito a poética sincrônica do concretismo, Paulo Leminski interroga o passado com elementos do presente e vice-versa. Ressalvando que Haroldo de Campos foi o primeiro, entre nós, a mencionar o termo “neobarroco” a partir dos anos 50, e que Severo Sarduy discutiu o conceito durante as décadas de 70 até 90, Rômulo Valle Salvino prefere empregar a conceituação do italiano Omar Calabrese para definir a filiação do *Catatau* ao chamado neobarroco.

De acordo com a análise de Calabrese, dois elementos definem o neobarroco: a **repetição** e a **intertextualidade**. No primeiro caso, a qualidade neobarroca de

uma obra centrada na repetição encontra-se “na sua capacidade de seguir um padrão que pode ser variado com opções, segundo as lógicas opostas da *variação de um idêntico* e a da *identidade dos mais diferentes*.” (SALVINO, 2000, p.252). Isso fica evidente no procedimento de Leminski, pois as citações que constituem o *Catatau* são metamorfoseadas pela inversão paródica. “É a repetição, tragédia rida, comida comédia.”, diz ele no *Catatau* (2004, p.51). Em suas frases de fôlego, o novo sentido é instaurado pela alteração de um detalhe que amplia a significação. Nesse procedimento os trocadilhos transcendem a função de simples jogos inconseqüentes. Exemplo de repetição são as menções a Zenão, Aquiles, os paradoxos, os Padres do Deserto (São Pacômio) e aos persas, que sempre retornam de forma diferente a cada novo contexto (ou região) do *Catatau*:

Os Padres do Deserto não punham pedras na boca para aprender a calar?
(LEMINSKI, 2004, p. 31)

Quanto mais monge, cada vez mais deserto, quanto mais longe!
(LEMINSKI, p.50)

Par sem igual, tuas aparições, visagens viajando na miragem, viu-as Pacômio, Pafnúncio viu-as, e viram-na os padres do deserto, diamantes se polindo nas rochas da vastidão! (LEMINSKI, p. 100)

De fato, o que confirma a classificação de uma obra como neobarroca é a constatação de que os elementos repetitivos estejam situados em pontos nodais da estrutura discursiva, orientando a sua constituição. Ademais, como salientou Severo Sarduy em sua teoria do neobarroco, é necessário distinguir entre obras em cuja “superfície flutuam fragmentos, unidades mínimas de paródia, como elemento decorativo, e obras que pertencem especificamente ao gênero paródico e cuja estrutura inteira é constituída, gerada, pelo princípio da paródia, pelo sentido da carnavalização.” (SARDUY apud SALVINO, 2000, p.255 – Nota de rodapé). Este, sem dúvida, é o caso do *Catatau* que se destaca como **romance** onde o pensamento cartesiano é magistralmente carnavalizado.

No que concerne à intertextualidade neobarroca, é necessário observar como o *Catatau* é uma paródia que remete a inúmeros outros textos originais com seus respectivos códigos e idioletos, como por exemplo, a dos alquimistas, a obra dos viajantes europeus, de Dom Francisco Manuel de Melo, Padre Manuel Bernardes, de René Descartes, de James Joyce, Jorge Luis Borges, entre outros.

Com efeito, essa modalidade de intertextualidade se configura justamente através de fragmentos, de ruínas, de cacos dessas referências que são rearranjados pelo autor, ganhando novos sentidos que não possuíam originariamente. A intertextualidade do neobarroco se materializa numa estética do fragmento, conforme Salvino:

Na configuração do romance-idéia, o princípio da fragmentação típico do neobarroco transforma-se em procedimento textual, derrama-se na linguagem, com as palavras quebrando-se, metonimizando-se, enquanto as próprias idéias não se conseguem fazer inteiras ou propõem inteirezas novas, espalhadas em torno de um centro fugidio... (SALVINO, 2000, p.257).

Outro critério que define uma obra como neobarroca é o **excesso**. De acordo com Salvino, o excesso é trazido, enquanto assunto e procedimento, para dentro da própria obra literária. No *Catatau*, o excesso se faz presente como *conteúdo*, como, por exemplo, na natureza brasileira vista pelos olhos de Cartésio, no motivo da desmesura que agride o cartesianismo. Como estrutura de representação, manifesta-se na construção redundante do texto, no acúmulo de transgressões lingüísticas e formais, no prolongamento do tempo da narrativa, e numa ânsia virtuosística de usar os recursos literários das vanguardas do século XX.

Instabilidade também seria outra categoria para compreensão do elemento *desordem* no neobarroco. O *Catatau* parece ser governado por essa mesma instabilidade (Leminski fala de “abalos sísmicos”), especialmente quando irrompe o personagem, o nome Occam, desarticulando palavras, a lógica e os significados como o rei da “não-forma” do taoísta Chuang Tzu. No neobarroco, ademais, **excesso** e **instabilidade** conjugam-se e se transformam na questão do monstro – um animal fantástico ou sobrenatural, espécie de somatório de elementos disparatados, um ser que infringe todas as normas. Aqui encontramos mais uma pertinência do *Catatau* e seu Occam com a estética neobarroca. Aliás, já dizia Paulo Leminski que seu romance-idéia pertencia aos “...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 lingüísticos.” (1989, p.208)

O *Catatau* ao criar o seu próprio barroco mostra a relação com o presente no qual foi escrito, a novidade da América, transfere-se para a novidade das palavras, para a metamorfose contínua, o devir, a sucessão das aparências, que muitos europeus poderiam ver no Novo Mundo e que o homem barroco encontrava na existência, materializados na transformação criativa dos jogos de linguagem. O barroco é, portanto, reencontrado não pela

via da semelhança, da cópia de um estilo de época, mas do movimento criativo das diferenças. Ao invés dos paradoxos retóricos, das inversões da ordem sintática, da armadura estilística do barroco histórico cediço, “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 Dada, de Guimarães Rosa.” (SALVINO, 2000, p. 235).

Por fim, arrematamos com a análise de Rômulo Valle Salvino, que resume assim o neobarroco do *Catatau*:

A luz escura desse barroco monstruosamente tecido entre os fragmentos de tantos barrocos pode talvez iluminar parcialmente o signo em que confluem a linguagem e o indizível, o zen e o cristianismo, a filosofia pré-socrática e o cartesianismo, o mito e a história, a teoria da informação e a poesia, as vanguardas e os cronistas antigos, a América e a Europa (...) e cabe-nos aqui segui-la agora. (SALVINO, 2000, p.228)

O romance-ideia *Catatau* fala contemporaneamente de contradições históricas, empregando ruínas de pensamentos que unem mito e logos, filosofia grega e oriental, filosofia cartesiana e a filosofia dialética, vazados em linguagem de alta voltagem poética e recursos de vanguarda.

1.4 O CATATAU COMO “THEATRICULUS MENTIS”

“Dai-me um trono no teatro, lhes mostro o que é ver.”

– Paulo Leminski, *Catatau*, 2004, p. 213.

No que concerne ao “movimento documental” do *Catatau*, que remete à relação com o barroco e o século XVII, percebemos uma aproximação que pode iluminar aspectos outros do romance-ideia de Paulo Leminski. Tal aproximação é precisamente a do romance-ideia *Catatau* com o **Teatro**, pois, conforme menciona o próprio Leminski, o *Catatau* é, entre tantas coisas, um “theatriculus mentis” (2004, p.171), um “teatrinho mental”. Isso remonta ao fato de que o romance *Catatau* é, simultaneamente, uma **ideia**, “coisa mental”, e **palco do pensamento**.

De fato, um dos conhecidos motes do século XVII foi “A vida é teatro”. E é efetivamente no período barroco que surge o chamado “teatro ilusionista” com suas complexas maquinarias e trucagens cenotécnicas, além de seus expoentes da dramaturgia como Corneille, autor de *A Ilusão Cômica* (1636), “verdadeiro hino à ilusão teatral (cômica)” (REVERBEL, 1987, p.37). Mesmo Shakespeare – que participa tanto da mentalidade do renascimento quanto da do barroco – não deixou de meditar sobre a metáfora do mundo e da vida como representação teatral. São famosos os trechos do dramaturgo a respeito, como, por exemplo, na comédia *Como Gostais*, Ato II, cena 7, na qual o bufão melancólico Jaques, diz: “O mundo inteiro é um palco, e homens e mulheres não passam de atores. Tem suas entradas e saídas, e um homem em seu tempo representa muitos papéis...” Acrescente-se ainda que o lema latino do Globe Theater, a casa de espetáculos de Shakespeare, não era outro senão “Totus mundus agit histrionem”; isto é, “O mundo todo é um palco”. Corroborando, diz Anne-Laure Angoulvent a respeito dessa metáfora barroca:

O mundo parece às avessas, ou “a cambalear”, em estado de desequilíbrio, a ponto de se subverter; a realidade é instável ou ilusória, como um **cenário de teatro**. O próprio homem se encontra, igualmente, em desequilíbrio, convencido de não ser nunca, inteiramente, aquilo que é, ou aquilo que parece ser, ocultando a sua verdadeira face sob uma **máscara** que usa tão bem que já não sabemos onde se encontra a máscara, ou onde está a verdadeira face. (ANGOULVENT apud SALVINO, 2000, p. 223 – negritos nossos)

Outro mote que sintetiza o sentimento barroco é “A vida é sonho”, por sinal, título da célebre peça do dramaturgo Calderon de La Barca, expoente do “Século de Ouro” espanhol. No desenvolvimento desse mote, também encontramos Shakespeare, que em *A Tempestade*, Ato IV, cena 1, diz pela boca do mago Próspero: “Somos feitos da mesma matéria dos sonhos e nossa curta vida acaba com um sono.”. Mas é em *A Megera Domada* que o mote surge ampliado no prólogo da comédia. Nele o personagem Christopher Sly, funileiro, se embriaga e dorme. É encontrado por um lorde que adora pregar peças nos outros. Vendo o funileiro ali roncando, ordena que seus criados levem o pobre homem para seu castelo, e o coloquem no melhor quarto. O lorde ainda manda que lhe arranjem uma bela esposa (na realidade, um pajem travestido de mulher). Quando Sly acorda, ainda meio grogue da bebedeira, acredita que é um nobre que tinha ficado louco durante quinze anos. Então, para entre tê-lo, evitando uma “recaída” da tal loucura, os criados encenam para ele a peça que tem por título “A Megera Domada.” Esse argumento da peça aparece originalmente em *As Mil e*

Uma Noites, então já traduzida para o latim e muito conhecida na Inglaterra de Shakespeare. (cf. SHAKESPEARE, 1988, p.25).

Entre as “pistas” fundamentais para essa aproximação do *Catatau* com o teatro destaca-se aquela em que Leminski diz que Cartésio é acometido de idéias fixas que retornam a sua mente incessantemente, e por isso: “Descartes/ Cartésio é o ‘**Heautontimorumenos**’ = ‘o atormentador de si mesmo’, nome de uma **peça de Terêncio.**” (1989, p.212 – negrito nosso. Cf. também, 2004, p.50). Ao mencionar a obra do dramaturgo romano Terêncio (185-159 a.C.), um dos grandes autores da comédia latina, Leminski reforça e autoriza conjeturarmos sobre a presença do elemento teatral no romance-idéia. Isso justifica, inclusive, a própria a verbosidade de Cartésio, o filósofo apoplético, que atormenta a si mesmo com suas cogitações sem desenlace, e se angustia por não inferir nenhuma certeza.

O *Catatau* certamente pode ser encarado como um extenso, caudaloso, **mónologo** de Descartes/Cartésio, conforme o apresentou Haroldo de Campos em seu ensaio *Sanscred latinized: the Wake in Brazil and hispanic América*: “...it is a wide-ranging **monologue** using Descartes (Renatus Cartesius) as a **soliloquist.**” (apud LEMINSKI, 1989, p.215 – negritos nossos). E diga-se: o *Catatau* é um monólogo pleno de exequiabilidade teatral caso adaptado para a cena, porque, como ensina o teatrólogo Jean-Pierre Ryngeart: “A fala é ação: o próprio fato de falar constitui a ação da peça (exemplo típico: Beckett).” (1996, p.103 – negritos nossos).

A idéia de “solilóquio” se aplica efetivamente ao *Catatau*. O termo foi originariamente utilizado por Santo Agostinho em seu *Liber Soliloquium*. Conforme diz Mikhail Bakhtin em sua teoria do romance, trata-se da terceira e última modificação do tipo estóico de biografia e das chamadas “consolações”, construídas sob a forma de “diálogo com a filosofia consoladora”. Entre esse tipo enquadraram-se as obras de Santo Agostinho (incluindo as suas *Confissões*), pois o que as caracteriza é o “surgimento de uma nova forma de relação consigo mesmo”, e sua “melhor definição pode ser o termo de Santo Agostinho *Soliloquia*, ou seja ‘conversas solitárias consigo mesmo’. Tais conversas solitárias são, naturalmente, as conversas com a filosofia-consoladora...” (1993, p.261). Entretanto é preciso ressaltar, seguindo a lição de Bakhtin, que as obras de Santo Agostinho “não podem ser lidas em voz baixa, é preciso declamá-las em voz alta, pois em sua forma ainda encontra-se vivo o espírito da praça grega...” (1993, p.253-254). Diga-se, ademais, a propósito da *Soliloquia* de Agostinho, que precisamente no Livro II, Capítulo 1, ocorre já uma formulação do *cogito* que mais tarde será retomada por René Descartes.

O solilóquio existe tanto na literatura quanto no teatro e indica que o personagem está completamente só diante do leitor ou do público, pensando em voz alta. Nele o que se evidencia é a oralidade, a expressão verbal falada do que se passa no consciente do personagem. Ele exterioriza seus pensamentos e sentimentos de forma coerente e lógica, mesmo que partindo de elementos complexos. Outra característica do solilóquio é que ele é sempre feito na primeira pessoa do singular, e não há a intervenção do escritor ou do dramaturgo. É como se o personagem se dirigisse a um interlocutor silencioso. Diferentemente da forma diálogo, o solilóquio permite uma visão direta do que vai à mente do personagem, ao passo que no diálogo, isso se dá pela interação relacional entre dois personagens. O solilóquio foi muito empregado no teatro dos séculos XVI e XVII. O uso do recurso se encontra em *Hamlet* de Shakespeare, na cena em que Hamlet, escondido, espreita o Rei Cláudio e Polônio conversando, e profere o célebre “To be or not to be”. Como disse Mikhail Bakhtin, o solilóquio: “é uma nova relação consigo mesmo, com o próprio “eu”, sem testemunhas, sem a cessão do direito da palavra a um “terceiro”, seja quem ele for.” (1993, p.260-261). Aqui, de passagem, poderíamos pensar nas aproximações entre dois soliloquistas da ágora do “Eu”: Hamlet, o filósofo de Shakespeare. Descartes, o filósofo das *Meditações*. (Cf. VALERY, 1975, p. 10-11) De acordo com Haroldo de Campos, o monólogo – gênero do qual o solilóquio seria espécie – é fundamental na relação do romance-ideia com a forma teatral. Diz Ryngaert que o monólogo é a “forma primeira do teatro”, e acrescenta:

Quando se trata de uma ficção, às vezes o monólogo trabalha sobre a memória de um personagem, que se entrega então a uma espécie de meditação interior, a um recenseamento minucioso de recordações, forçado, desta vez, por uma necessidade íntima da qual o público, por convenção está excluído. Estabelece-se uma espécie de diálogo entre si mesmo e si mesmo; nele o regime correto da fala é difícil de ser encontrado, entre o impudor da verdadeira solidão e as necessidades da teatralidade. (RYNGAERT, 1998, p.92)

Nesse ponto vale lembrar a importância considerável da escolha do título de *Meditações* para a apresentação definitiva do sistema metafísico de Descartes. O próprio modo como a obra foi concebida demonstra influência de um vasto conjunto de escritores religiosos do século XVI e início do XVII, tais como Inácio de Loyola, o fundador da Ordem dos Jesuítas. Em seus *Exercícios Espirituais*, Loyola define “exercício espiritual” como um “modo de examinar a própria consciência pela meditação, contemplação ou oração, em silêncio ou em voz alta”. Descartes, que fora educado pelos jesuítas do Colégio La Flèche,

concebeu as suas próprias *Meditações* sob inspiração de Loyola no sentido de que seus leitores devessem internalizar a reflexões nelas contidas. (Cf. COTTINGHAM, 1995, p.110). Com isso, além de se construir “espaços interiores” próprios à meditação e à confissão, encontram-se como que “itinerários intelectuais”, lugares de diálogo consigo próprio, a exemplo daquele que conduziu o filósofo romano Marco Aurélio – também autor de uma obra intitulada *Meditações* – no que ele chamou de explicitamente de “pensamento para mim mesmo”. (Cf. COSSUTA, 1994, p.21).

No *Catatau* Leminski emprega um tipo de monólogo específico. Trata-se do **monólogo interior** também conhecido como “stream of consciousness”, a princípio desenvolvido pelo romancista francês Edouard Dujardin em *Les Lauriers son coupés* (1888), segundo credits James Joyce, o aperfeiçoador desse recurso na literatura. Em síntese, o monólogo interior é uma técnica que busca representar o funcionamento interno do pensamento. Ele expressa as idéias inconscientes do personagem, como se o “eu” dele falasse consigo próprio, donde se considerar que o monólogo interior é também um **diálogo**. Isto por que, fica subentendido a presença de um “tu” ou “outro”, aquele com quem se fala. Reportamos-nos neste passo ao que diz Bakhtin a respeito dos diálogos de Platão:

Platão, por exemplo, compreendia a reflexão como uma conversa do homem consigo mesmo (*Teeteto, O Sofista*) A noção de meditação silenciosa apareceu pela primeira vez com o misticismo (suas raízes são orientais). Ademais, a reflexão como uma conversa consigo mesmo, no entender de Platão, não pressupõe absolutamente qualquer relação particular consigo próprio (o que difere da relação com o outro); passa-se diretamente da conversa consigo mesmo para a conversa com o outro. Aqui não há vestígios de limites impostos. (BAKHTIN, 1993, p.253)

O monólogo interior difere do solilóquio. No *solilóquio*, a oralização se passa no plano do inconsciente, o que faz que suas idéias e sentimentos tendam a uma configuração ilógica e incoerente. Já o *monólogo interior* permite que sentimentos ocultos, pensamentos secretos ou desejos reprimidos possam ser efetivamente expressos ou agidos. No âmbito teatral o monólogo interior foi empregado no século XX pelo dramaturgo norte-americano Eugene O’Neil e, posteriormente, pelo irlandês Samuel Beckett. O monólogo interior ainda seria uma das inspirações para a técnica de atuação realista, caso da noção de “subtexto” desenvolvida por Constantin Stanislavsky.

Exemplo clássico, que certamente inspirou Paulo Leminski, é o mais famoso monólogo interior na literatura de língua inglesa, o monólogo final de Molly Bloom em *Ulysses* de James Joyce, escrito num fluxo ininterrupto, sem nenhuma pontuação:

[...] Oh aquela terrível torrente profundofluente Oh e o mar carmim às vezes como fogo e os poentes gloriosos e as figueiras nos jardins da Alameda sim e todas as estranhas vielas e casas rosa e azul e laranja e os rosais e os jasmims e os gerânios e os cactus e Gibraltar quando eu era jovem uma Flor da montanha sim quando eu pus em meus cabelos como as moças andaluzas ou de certo uma vermelha sim e como ele me beijou sob o muro mourisco e eu pensei bem tanto faz ele como outro e então convidei-o com os olhos a perguntar-me de no sim ele perguntou-me se eu queria sim dizer sim minha Flor da montanha e primeiro enlaceio-o com meus braços sim e puxei-o para mim para que pudesse sentir meus seios só perfume sim e seu coração disparando como louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (JOYCE apud CAMPOS, 1986, p. 96-97)

A relação entre o romance-ideia e o teatro se estreita mais se tomarmos o lema de Descartes, “*larvatus prodeo*”, conforme consta da *Histoire des Philosophes*, de Vergez e Huisman, que Leminski inclui entre as epígrafes do *Catatau*. Citamos: “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’).” (LEMINSKI, 2004, p.13 – negrito nosso). Sobre **máscara**, comenta Mikhail Bakhtin, ao focalizar o caráter revitalizador do riso grotesco:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 1996, p. 35)

O uso da máscara no teatro tem longa tradição. Basta-nos lembrar das máscaras dos personagens da **Comédia Italiana** ou “*Commedia dell’Arte*”, encenadas por companhias de atores profissionais (entre meados do século XVI, com apogeu no século XVII e declínio a partir do final do XVIII), e que muito influenciou William Shakespeare. (Cf.

SCALLA, 2003, p.13 a 50). De acordo com o célebre estudo de Mikhail Bakhtin sobre François Rabelais *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, nos séculos XVII e XVIII, a *Commedia dell'Arte* tem relação com a praça pública, com o grotesco e o **carnaval**, de onde ela provém. A Comédia Italiana influenciará a obra de Molière e estará presente no “romance cômico e travestis do século XVII, nos **romances filosóficos** de Voltaire e Diderot (*Les Bijoux Indiscrets; Jacques, le Fataliste*) e nas obras de Swift e várias outras” que visam “compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.” (1996, p.30 – grifo nosso).

As máscaras vieram dos cultos ancestrais. Entraram na comédia latina de Plauto e Terêncio, permaneceram vivas na praça pública com os festejos carnavalescos medievais e renascentistas, e foram incorporadas pela Comédia Italiana. Na prática desses cômicos profissionais as máscaras, confeccionadas em couro e madeira, expressavam o caráter específico de personagens-tipo, tais como Arlecchino, Pantalone, Brighela e Capitano. Entre as máscaras havia a do personagem chamado **Dottore di Bologna** ou Dottore Graziano, na realidade uma caricatura do intelectual da renascença e do barroco: o sábio público, o escolástico empolado, vaidoso e pródigo em incompreensíveis citações latinas, e que era:

[...] em geral um jurista, mais raramente médico, era o personagem que, extremamente verborrágico, utilizava as palavras numa seqüência que hoje chamaríamos “besteírol” sem o menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo. [...] O doutor sustenta sua comicidade também no dialeto bolonhês (lembramos que a Universidade de Bolonha é a mais antiga da Europa). Ficará conhecido como Balanzone. Há duas hipóteses quanto à esta alcunha: poderia derivar de balança, a balança da justiça; ou então de *balle*, as balelas que ele vai contando. Sua caricatura estava bem ancorada à realidade daqueles tempos. Essa máscara também surge com intenção satírica, como de uma vontade de aliviar o peso do humanismo em suas expressões mais reacionárias e antiquadas. Nos formulários utilizados pelos atores que representavam essa máscara, os pesquisadores encontraram paródias explícitas de obras eruditas daquela época. (BARNI in SCALA, 2003, p. 23-24)

Sobre essa máscara satírica, que em outras comédias também poderia encarnar simplesmente o mestre-escola, comentaria Michel de Montaigne em seus *Ensaio*s, a propósito do tema “Pedantismo”: “Sofri muitas vezes, em criança, com sempre ver nas comédias italianas o mestre-escola no papel de parvo, sem ter a designação de *magister*, com muito mais honroso sentido entre nós.” (1972, p.73) De fato, poderíamos fazer, no âmbito da teatralidade, uma aproximação entre o *Catatau* e a *Commedia dell'Arte*. Diríamos que, no

Catatau, René Descartes usa a máscara cômica de Cartésio, um verborrágico dottore que desanda a dizer coisas absurdas, recheadas de brocardos vazados em latim duvidoso:

[...] ad primum ergo, abacaxi, ad secundum, distingo, substantialiter, abacater, formaliter abacaxi, sim, liquet, claro como o dia... (LEMINSKI, 2004, p. 31)

Realce mal se relaciona, ressalte-se – o drama. Consensus omnium, in conspectu speculorum: múltiplo senso. (LEMINSKI, p. 112)

O “vomitório” incessante de ditos eruditos garante boas doses de comicidade ao monólogo. Dentro de uma exequibilidade dramática do *Catatau*, poderíamos remeter essa logorréia de *Cartésio* ao “pnigos” – uma das técnicas vocais do teatro da antiga Grécia, que consistia num amplo período dito sem tomar fôlego, provocando um efeito cômico. Esse recurso também será encontrado no “*galimatias* medieval, nos discursos em linguagens incompreensíveis de Molière ou até mesmo nas tiradas mecânicas das primeiras peças de Ionesco” (ROUBINE, 2002, p.13).

Não podemos esquecer que entre os recursos lexicais e prosódicos dos cômicos italianos do século XVII, havia o do **grammelot**, a linguagem zombeteira, macarrônica e onomatopaica que apoiava os atores em suas pantomimas, e que incorporava palavras dos dialetos italianos, do francês, do espanhol, do alemão e do inglês para tornarem-se compreensíveis ao público dos vários países europeus em que as companhias italianas se apresentavam. Interessante observar como a linguagem do monólogo do Dottore Cartésio também pode ser encarada como um “grammelot”, com o detalhe de que Leminski incorpora procedimentos estilísticos da vanguarda, da linguagem da mídia do século XX, e de línguas “exóticas” americanas como o tupi-guarani:

Ah, jax? Qual é seu álubi? O elixir que se evapuma em foro? Isso é alívio? Quem diria meu alvídrio? Projeção tua além do teu possível, pundárica, tomérica? Gracinha... O entretenimento apócrifo: zumbaias e rapapés! (LEMINSKI, 2004, p. 186)

[...] horas procura um quiproqué, cai num solecismo, satisfeito com qualquer rebus de dúbia raiz: realiza-se em paus, tranca-se em copas, senta a pua! Roma, urgente. 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. (LEMINSKI, p.187)

Spix, cabeça de selva, onde uma aiurupara está pousada em cada embuayembo, uma aiurucuruca, um aiurucurau, uma aiurucatinga, um tuim, uma tuipara, uma tuitirica, uma arara, uma araracá, uma araracã, um araracanga, uma araraúna, em cada galho do catálogo caapomonga, caetimay, taioia, ibabiraba, ibiraobi! (LEMINSKI, p. 44)

Visto por essa perspectiva, esse **Dottore Cartésio**, o personagem filósofo de Leminski, seria o bufão cabotino e narcotizado da corte barroca de Nassau nos trópicos. Aliás, como bom bufão, a fala de Cartésio deve ser pródiga em chistes, trocadilhos, lengalengas, provérbios, ditados populares e paradoxos. Como o próprio autor escreveu, “o *Catatau* é um parque de locuções populares, idiotismos da língua portuguesa, estrangeirismos.” (1989, p.208) Idéia corroborada por Régis Bonvicino: “os provérbios de rale⁵, e todos os seus similares, de trocadilhos a anexins, referenciam e amarram, com unhas e dentes, a narrativa do *Catatau* ao mundo popular, à boca do povo...” (BONVICINO apud LEMINSKI, 1989, p. 224-226).

Ao mencionar provérbios, eis-nos diante de mais uma aproximação entre o *Catatau* e o **teatro**, desta vez através de uma comédia portuguesa do século XVI. A obra é a *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, publicada em 1561. A propósito dessa peça cômica, disse o relator da introdução da republicação histórica pela “Academia das Ciências de Lisboa”:

Inútil é acrescentar considerações sôbre o valor das comédias de Jorge Ferreira, e particularmente da *Eufrosina*. Nenhum dos nossos consócios desconhece o avultado cabedal de lídima linguagem, de locuções, de adágios, de vocábulos primos (no dizer do próprio), de conceitos à maneira terenciana, que sobejariam para tornar essas comédias preciosas para o cultor da língua, para o filólogo, para o estilista vernáculo, ainda mesmo para o moralista e para o filósofo, para o historiador e para o sociólogo, por discutível que possa reputar-se seu valor teatral à luz do moderno critério. (DANTAS et al. apud VASCONCELLOS, 1918, p. VI)

É na *Eufrosina* que Paulo Leminski vai beber na fonte limpa de provérbios, adágios, e trocadilhos, aforismos, máximas moralizantes da língua portuguesa. Citamos o *Catatau*:

⁵ Cf. LEMINSKI, 2004, p.59: “A rale em geral com sua proverbial aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagem, de acreditar em deuses, de ver errado em linhas certas, de cair na dança sem saber latim – o povo, digo, esse sim.”

Do pão ao nume, a vaga de um lume nos clarifica! Massa caia na pasta, o chão não passa da mão qua alcança! Não tem cangalha que me sirva, matraca que gire, pedroca que atire, paróquia que agüente! Ir daqui até lá é muito mais do que comigo! Maré só dura quando o vento muda, bolor não pega na pedra que vira: navio vem olhando e, por via das dúvidas, disparando todos os canhões contra a masturbação mental! (LEMINSKI, 2004, p. 214)

Compare-se o trecho do romance-ideia com a passagem abaixo, da comédia de Jorge Ferreira de Vasconcellos:

Quem viver vera a volta que o mundo da. Este homem he portugues, que vos parece? há aqui algum pintalegrete que ousasse assi entrar despejado? Vedes que eu sou como Jano, nam me aveis de fazer esgares per detrás que vos logo nam vaa com o dedo ao olho. Nam vos acotoveleis que he mui castiço, ca diz o Grego: Mais fácil he reprender que imitar. Ora ridevos vos a bel prazer muito e nas boas ourelas, que isso nam me descose o saio, nem me aquenta nem m'arrefenta. (VASCONCELLOS, 1918, p.3)

O provérbio “bolor não pega na pedra que vira”, por exemplo, é uma paráfrase de Leminski para aquele encontrado originalmente na *Eufrosina*: “Pedra movediça nam cria bolor.” (1918, p.345), o qual, nos dias de hoje, diz-se: “Pedra que rola não cria limo”. Segundo André Jolles, em *Formas Simples* a locução proverbial encerra sempre uma metáfora, uma imagem de uma experiência arquivada pelo homem. (Cf. 1976, p.143). Leminski transforma os provérbios com procedimentos de palavras-valise e atinge o *nonsense*, o absurdo. A mente narcotizada de Cartésio vê desfilar uma coleção de saberes práticos que se evaporam e não o ajudam a ter uma noção da realidade.

Além do material fornecido pela *Comédia Eufrosina*, Paulo Leminski foi abeberar-se de outra peça teatral. Trata-se de *Fidalgo Aprendiz* do poeta, historiador, militar Dom Francisco Manuel de Melo (1608-1724), um dos maiores representantes do barroco português e espanhol, já que o português Melo também escreveu em castelhano. Escrito na prisão em 1646, o *Fidalgo Aprendiz* é uma farsa de crítica de costumes com características de sátira. O enredo é singelo: Dom Gil Cogominho, um fidalgo pobretão, possuído de megalomania, pretende aparentar uma nobreza e uma riqueza que está muito longe de possuir o que o leva a cair nas situações mais ridículas e a ser vítima de espertalhões que resolvem explorar a sua tola vaidade. Sobre essa importante peça do barroco português, considerada ponto alto da dramaturgia portuguesa depois de Gil Vicente, há ainda uma peculiaridade das

mais interessantes: o *Fidalgo Aprendiz* teria sido a matriz da comédia *Bourgeois Gentilhomme* do francês Molière⁶. Ademais, é curioso notar que Stephen Gaukroger, autor da biografia intelectual de René Descartes, batize o subtítulo do capítulo sobre a educação do filósofo francês entre 1606 e 1618, justamente de “Le Bourgeois Gentilhomme: A Choice of Career, 1614-1618.” (cf. 1995, p. 62).

Uma das passagens do *Fidalgo Aprendiz* que certamente influenciaram a escrita do *Catatau* e lhe serve de intertexto é, sem dúvida, o engraçado trecho da Primeira Jornada no qual entra em cena o Mestre de Esgrima contratado para dar aulas ao aprendiz de fidalgo, o pusilânime Dom Gil que, por sinal, tanto teme as armas brancas que sequer as possui em casa:

Mestre de Esgrima: Se lição há de tomar despachemos
que tem homem outros mil que lição tomem.

Gil: Que me haveis vós de ensinar?

Mestre de Esgrima: Quê? Dous talhos sacudidos
um mão dobre um alta baxo
três tretas de unhas abaxo
quatro panos seis surzidos.

Gil Sabeis mais?

Mestre de Esgrima Não não sei al.

[...]

Mestre de Esgrima Há espadas?

Gil Sou quieto.

Mestre de Esgrima Nem adaga?

Gil Faz-me mal.

⁶ [...] o *Auto do Fidalgo Aprendiz* oferece, além disso, a particularidade de preceder, cronologicamente, uma das mais celebradas obras de Molière, que parece ter-se inspirado na comédia portuguesa, ao escrever o *Bourgeois Gentilhomme*. Esta hipótese não é frágil nem inconsistente, pois sabe-se que o *Auto* foi escrito em 1646 e publicado em 1665, portanto cinco anos antes da comédia francesa ter sido representada na Cômte de Paris. [...] Posteriormente, o escritor brasileiro Afrânio Peixoto demonstrou, mediante o estudo comparativo das duas peças, a identidade do tema e das personagens, concluindo por afirmar que o grande comediógrafo francês se inspirou no *Auto do Fidalgo Aprendiz*: “O *Bourgeois Gentilhomme*, que se podia revelar por outras acções, é bem o fidalgo aprendiz que recorre a professores para se fazer cortês e cortesão e essa aprendizagem é metade das duas comédias. Um “mestre de esgrima” corresponde ao “maitre d’armes”; um “mestre de dança”, ao “maitre à danser”; um “poeta”, chamado também de “mestre de trovas” ou professor de estudo crítico, ao “maitre de philosophie”, que ensina linguagem, prosa, verso e outras prendas ao aluno. Alude-se no auto ao “mestre de solfa”, que é o “maitre de musique”, de modo que nada falta para a instrução do educando a homem de prol ou de boa companhia”. (VIANA in MELO, 1940, p. 52-53).

[...]

Mestre de Esgrima Seja a primeira lição
que desta arte se vos dê
que andeis ligeiro do pé
muito mais do que da mão.

Gil Tá tá escusai a prosa
que eu sei que sois de primor.

Mestre de Esgrima Logo os peis havreis de pôr.

Gil Já sei.

Mestre de Esgrima Onde?

Gil Em polvorosa.

Mestre de Esgrima Depois dessa entendei logo
que em vos chegando a puxar
o ponto haveis de tomar.

Gil Já sei. As de vila-diogo.

Mestre de Esgrima Dai dous talhos ao giolho
como quem faz remoinho.

Gil Mestre jogai de mansinho
que me vazareis um olho.

(*Esgrima só.*) (MELO, 1943, p. 43-48)

Esse trecho da peça portuguesa foi apropriado por Paulo Leminski que compôs umas das mais belas páginas de todo o romance-ideia *Catatau*, e que trata justamente do aprendizado do fidalgo René Descartes, das quais citamos uma pequenina passagem, a título comparativo:

[...] o florete das exclamações me transpassou enchi de calos a mão fidalga torcendo páginas. [...] dei-me ao florete, os exercício da espada absorviam-me inteiro. Mestres suguei escolados na arte. Meu pensamento laborava lâminas dia e noite, posturas e maneios, desgarrado numa selva de estoques, florete colhendo as flores do ar. Habitei os diversos aposentos das moradas do palácio da espada. O primeiro florete que te cai na mão exhibe o peso de todas as confusões, o ônus de um ovo, estertores de bicho e uma lógica que cinco dedos adivinham. Nos florilégios de posturas das primeiras práticas, Vossa Mercê é bom. A espada se dá, sua mão floresce naturalmente em florete, a primavera à flor da pele. Todavia de repente o florete vira e morde a mão. Não há mais acerto; Vossmercê não se acha mais naquele labirinto de posições, talhos, estocadas, altabaixos, pontos e formas. (LEMINSKI, 2004, p.37)

Como bem apontou Salvino, na narrativa e na linguagem do *Catatau* “uma espécie de confronto dialógico que opõe e confunde com inseparáveis, de um lado a tradição e a redundância; de outro, a renovação e um perene caráter inventivo”. (2000, p.94). Tal é a impressão que se tem ao ver Paulo Leminski lidar com textos teatrais do século XVI e XVII com desenvoltura criativa, mas sem sequer parafraseá-los. Leminski emprega as linguagens que o influenciam e as metamorfoseia ato contínuo, como são os casos do emprego, como vimos, da *Comédia Eufrosina* e do *Fidalgo Aprendiz*.

Na esteira da interpolação dialética entre o clássico e o contemporâneo, Paulo Leminski ainda irá buscar referência, desta vez temática, em uma obra-prima dramática do século XX: *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Lembremos aqui que o próprio autor paranaense fez menção a essa obra como uma das fontes para a elaboração do *Catatau* (cf. LEMINSKI, 2004, p.315). Tal qual em *Esperando Godot* Leminski desenvolve o tema da **espera**, fundamental para os personagens Vladimir e Estragon, quanto para Cartésio. Se os primeiros aguardam o desconhecido Godot, que poderia ser o próprio Deus; o segundo espera o militar Artyczewski, cujo prenome sugestivamente é Kristovf, que lembra Cristóvão [Colombo] ou mesmo “Cristo”. Em ambas obras a angústia se instaura, afinal, como assinalou Freud, “a angústia é incontestavelmente relacionada com a espera” (apud SPONVILLE, 1997, p.17). Ainda segundo André Comte-Sponville:

A verdade é que a angústia e a esperança andam juntas. “Não há esperança sem receio”, dizia Spinoza, “não há receio sem esperança.” Espera-se só o que não se tem, só que se ignora, só o que não depende de nós: como não se ficaria angustiado? E como não se esperaria, já que se tem medo? Poder libertar-se disso, talvez. “As afecções da esperança e do receio não podem ser boas por si próprias.”, escrevia ainda Spinoza, e todos os esforços da razão tendem a livrar-nos disso. Daí aquilo a que chamei desespero, a que Freud chama o trabalho do luto, e que não passa da aceitação da vida tal como é, difícil e arriscada, cansativa, angustiante, incerta... Nada está adquirido nunca, nada está prometido nunca, senão a morte. (SPONVILLE, 1997, p. 17-18)

A angústia de Beckett tem que ver, sem dúvida, com a sensação do pós Segunda Guerra Mundial, quando a humanidade experimentou seu máximo poder de aniquilação, testemunhando que mesmo europeus bem educados eram capazes de cometer toda a sorte de atrocidades contra seus semelhantes. Coerente com essa ruptura das relações entre os homens, em *Esperando Godot* a linguagem é necessariamente seca, econômica, escassamente lírica, tendendo ao silêncio. A angústia de Cartésio é menos sombria. É angústia

de um homem da ciência e do pensamento que não consegue analisar as coisas que vê diante de si, que não as compreende e exige explicações para domesticar o medo provocado pelo enigma do Novo Mundo. Sua espera angustia porque a linguagem de árdua decifração jorrada por seu monólogo torna a realidade opaca ao leitor, que se frustra, tal qual Cartésio, ao chegar ao final de sua espera sem obter explicações, afogando-se definitivamente na incerteza radical.

Além do tema, há ainda outra aproximação interessante entre a peça *Esperando Godot* e o romance-idéia *Catatau*. Ela se dá entre o personagem Lucky e Cartésio. Lucky é uma espécie de carregador de bagagens do despótico Pozzo. Veste velhas roupas de lacaio e está amarrado a uma corda controlada por Pozzo, seu amo, que o trata como um animal. Do ponto de vista das origens teatrais do personagem Lucky é também uma atualização do personagem-tipo “Dottore di Bologna” da Comédia Italiana, por causa de sua verve pretensamente intelectual, discurso caudaloso, absurdo, incompreensível. Citamos o monólogo de Lucky:

LUCKY: Dada a existência conforme se comprova de recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattman de um Deus pessoal quaquaquaqua com barbas brancas quaqua fora da hipótese de compreensão que do alto de sua divina apatia sua divina atambia sua divina afasia (*Vladimir e Estragon atentos; Pozzo sente-se visivelmente mal.*) nos ama profundamente menos algumas exceções por motivos desconhecidos mas o tempo explicará e sofre como o divino Miranda com aqueles que por motivos desconhecidos mas o tempo explicará estão mergulhados no tormento mergulhados no fogo cujo fogo e cuja flama por pouco que dure um pouco dura e quem duvidar incendiará o firmamento o que significa conduzir o inferno ao firmamento tão azul e tranqüilo e calmo com uma calma que por ser intermitente não é menos bem-vinda mas nem tão rápida e determinado que de outra parte no final das pesquisas inacabadas não anteciparemos as pesquisas inacabadas... (BECKETT, 1976, p. 77)

O monólogo do “dottore” Cartésio, conquanto cômico e alucinado, não deixa de apresentar fragmentos de questionamentos sobre filosofia e religião, como é o caso de uma significativa reflexão sobre a idéia de Deus, que se recorre nas páginas do romance-idéia:

Peixe podre faz mal, Pedro. Teu ver transfigura um cristo a andar sobre a água, o arcoíris grinalda a perda de gravidade, crucifixo no lótus, entre quatro pregos meditando. (LEMINSKI, 2004, p. 70)

Deus não morreu. Perdeu os sentidos. (LEMINSKI, p. 75)

Ordem do dia: a verdade, só a verdade, nada mais que a verdade, deus que me desrecifre? Morreu não; perdeu os sentidos. (LEMINSKI, p. 185)

A fé, a graça e outros flagelos grasnando impunes como a esperança, a alegria e o amor dever ser banidos a golpes de reflexão, cada vez mais genuflexos! Paz na terra dos homens da mais súbita instantaneidade! Dialética, apenas mais um dos dialetos da mente. (LEMINSKI, p. 227)

Se na Comédia Italiana o Dottore transbordava em pedantismo, na tragicomédia de Beckett, Lucky transmite a idéia de que seu conhecimento é inócuo em face da catástrofe humana. A despeito de ser incoerente, o monólogo de Lucky é um ataque irônico às convicções religiosas, intelectuais e científicas, “convicções que se deram ao homem do passado a sensação de apoio e perenidade, se revelaram ao homem do após guerra – entre os quais Beckett – frágil e efêmeras.” (BERRETTINI, 1977, p.33). Em Lucky enxergamos um intelectual da primeira metade do século XX, decaído e subjugado, cujas idéias não têm mais qualquer poder de transformar a realidade.

Por sua vez, na psicomaquia de Cartésio, com sua salada de perspectivas, percebemos um curioso fragmento de discussão (não destituída de comicidade) sobre os possíveis pontos de contato entre o cristianismo e o Zen-budismo. Mais adiante, o filósofo atabalhoado Cartésio reflete sobre um tema complexo como a “morte de Deus”, remontando ao romance filosófico *Assim Falou Zaratustra*, aliás, fonte declarada do *Catatau* (cf. LEMINSKI, 2004, p.315). Daí porque Cartésio defender o martelo filosófico contra a crença cristã. A nosso ver, esse verdadeiro aforismo, “Deus não morreu. Perdeu os sentidos.”, seria bastante pertinente com o carnaval de interpretações possíveis do romance-idéia. Através de seu aforismo Leminski explora o jogo de acepções da palavra “sentidos”. Se na primeira acepção temos a idéia jocosa de que Deus não morreu, mas “desmaiou”; na segunda, Deus perdeu os seus “significados” e, com isso, pode ter perdido o caráter sagrado, de explicação última da vida, de ser onipotente, o que, de certa maneira, equivale a ter morrido. Essa crítica de Cartésio nos faz lembrar uma outra bastante apropriada ao *Catatau*, de autoria do mesmo filósofo Friedrich Nietzsche, desta vez em *O Crepúsculo dos Ídolos*: “Receio que não nos livraremos de Deus pois ainda cremos na gramática...” (NIETZSCHE, 2006, p.28) Para o alemão, é a própria gramática e, por conseguinte, a lógica que determina o sentido de Deus para o homem.

Assim, por força de seu contato com o teatro, vemos como o *Catatau* vai partilhando da característica de arena de idéias. Martin Esslin, inclusive, afirmava que o

drama é uma forma de pensamento, um processo cognitivo, um método por meio do qual podemos traduzir conceitos abstratos:

A maior parte do drama sério, desde as tragédias gregas até Samuel Beckett, compartilha dessa natureza. Trata-se de uma forma de filosofar, em termos não abstratos mas concretos; no jargão contemporâneo da filosofia, diríamos em termos existenciais. É significativo que um filósofo existencialista da importância de Jean-Paul Sartre se tenha sentido compelido a escrever peças bem como romances. A forma dramática era o único método pelo qual ele poderia dar forma a algumas das implicações concretas de seu pensamento filosófico abstrato. (ESSLIN, 1978, p. 24-25)

Podemos dizer, por fim, que uma das características do romance-ideia *Catatau* é sua capacidade de tornar-se drama e realizar uma encenação paródica do fracasso do **cogito** cartesiano por intermédio do monólogo delirante do personagem Cartésio. E, assim, ao beber também da fonte do teatro, Paulo Leminski retornava à fonte do nascimento da filosofia e do romance ocidentais, assunto do segundo capítulo da presente dissertação.

2 O *CATATAU* E O ROMANCE FILOSÓFICO

2.1 O *CATATAU* E A IMBRICAÇÃO ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA

No breve ensaio “Sem eu, sem tu, nem ele”, publicado na coletânea *Anseios Cripticos*, o escritor Paulo Leminski refletia sobre a relação entre pensar e escrever. Dizia o autor do *Catatau*: “Não existe isso que se chama ‘escrever bem’. Existe *é pensar bem*. Escrever é pensar. Quem pensa mal, escreve mal. Não há habilidade retórica que consiga disfarçar um pensamento fraco ou medíocre.” (1986, p.74). A idéia, de todo pertinente, demonstrava uma compreensão do fenômeno escrita e revelava a sintonia de Leminski com o pensamento de outro ilustre descendente de poloneses, o filólogo e filósofo Friedrich Nietzsche que, no final do século XIX, anotava em seu *Humano Demasiado Humano*, parágrafo 87, intitulado *Aprender a escrever bem*: “Escrever melhor, porém, significa também, ao mesmo tempo, pensar melhor...” (1978, p.146).

Tomando as duas colocações de Leminski e Nietzsche, poderíamos estender o raciocínio e concluir que o pensamento é a matéria prima tanto da literatura quanto da própria filosofia. Até porque, segundo Carl Von Clausewitz, teórico militar apreciado por Leminski, “Todo pensamento é na verdade arte.” (p.121). Acrescentaríamos, ademais, que essa relação entre literatura e filosofia se estabelece perfeitamente com a consolidação do gênero **romance**. Nosso objetivo é, pois, encarar o *Catatau* sob a ótica da teoria do romance, pretendendo que o romance-idéia de Leminski seja elencado na categoria **romance filosófico**, já que a obra exercita plenamente a forma romanesca em língua portuguesa, e leva a linguagem e, por conseqüência, o pensamento, a limites abissais. Aliás, sobre o *Catatau* vem bem a calhar o que Gilles Deleuze, pensador que escreveu obras sobre a relação entre filosofia e literatura, afirmava. Para o francês não se tratava de escrever romance filosófico, nem colocar filosofia em romance, mas de escrever filosofia como romancista, ser romancista em filosofia. (1998, p.68).

Sem dúvida, a relação entre o pensar e escrever, o diálogo entre literatura e filosofia, eram questões intelectuais que instigavam Paulo Leminski, autor dotado de grande erudição. São importantes para nós as suas reflexões sobre mito, escrita e filosofia. Exemplo expressivo é o ensaio “Quase ser é melhor que ser”, publicado no livro *Metaformose* (1994), e que possui conexão direta com o *Catatau*. Diz Leminski:

Os primórdios da “filosofia”, esse esporte grego, se confundem com as Cosmogonias e Teogonias, das quais a *Teogonia* de Hesíodo é o representante mais célebre (Hesíodo deve ter vivido aí por voltas do século VII antes de Cristo). [...] As Cosmo-Teogonias coincidem com a chegada da escrita fenícia na Grécia. O *mito* é saber oral. Com a chegada da escrita, visual, começa a chegar a crítica, o pensamento reflexivo, o pensar sobre: é *a escrita pensando sobre o oral*. O surgimento do segundo código traz a razão, e a re-flexão. [...] Estamos na aurora da “filosofia”. (LEMINSKI, 1994, p. 65-66).

O entendimento de que a atividade filosófica está umbilicalmente ligada à literatura é defendido também por Nietzsche que, com seu profundo conhecimento da cultura helênica, em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1871), afirma que o diálogo platônico é uma “nova forma de arte”, ancestral do gênero **romance**:

Na realidade, Platão proporcionou a toda a posterioridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do *romance*, que é mister considerar como a fábula esópica infinitamente intensificada, onde a poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia... (NIETZSCHE, 1999, p.89)

Nietzsche considera os diálogos platônicos como amplificação de epimítios, com seus exemplos de moral prática, tão característicos das fábulas de Esopo. Mais ainda, Nietzsche enxerga no diálogo platônico um amálgama de dialética (e de regras de retórica) com a poesia (dramática). A referência à influência da “fábula esópica” é pertinente. Na Grécia, o diálogo platônico, uma das matrizes do romance europeu, incorporou procedimentos dos gêneros épico, lírico e principalmente o dramático (tragédia), sem contar os elementos das narrativas míticas, dos discursos dos magistrados, dos líderes políticos e militares, e da fala comum dos frequentadores da ágora. Para Nietzsche os diálogos de Platão seriam proto-romances para uso moral, vazados em linguagem acessível, muito próxima do leitor comum.

É fundamental para nossa análise do *Catatau* recorrermos a uma das mais fecundas teorias do romance concebidas no século XX, concebida pelo filólogo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975).

2.1.1 O Romance na Teoria de Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin teve uma formação acadêmica bastante influenciada pelos estudos helenísticos germânicos. Como aponta Paulo Bezerra, isso refletiu diretamente na teoria do romance de Bakhtin, que se funda na idéia da desintegração do gênero épico, detectando “a germinação da prosa e seus primeiros passos nos **diálogos socráticos** e na sátira menipéia” (2008), considerando-os como as raízes profundas do romance ocidental.

Para Bakhtin, o romance é efetivamente um gênero inconcluso, sempre em processo, e que exhibe o inacabamento das personagens e do universo que as circundam. O romance registra principalmente as marcas do grande tempo e as acumulações das formas de compreensão da vida e do mundo, capazes de significar o caráter de uma época, assim como o seu desenvolvimento futuro. A tese central da teoria de Bakhtin é que o romance é um gênero em permanente *devir*, formado pela idéia de *metamorfose*:

Na antiguidade, a idéia da metamorfose percorreu um caminho de evolução bastante complexo e ramificado. Uma das ramificações desse caminho é a filosofia grega, onde a idéia da transformação, paralelamente à idéia de identidade, tem grande papel, além do mais, o importante *invólucro mitológico* dessas idéias permanece até Demócrito e Aristófanes... (BAKHTIN, 1993, p. 235)

O romance é essencialmente um gênero dialógico, constituído por um conjunto de estilos e discursos, literários e não literários, aglutinados em uma multiplicidade de linguagens provenientes do tecido social. De acordo com o filólogo russo, o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. Um construto de prosa poética, isto é, “um discurso moldado pelo arranjo de vozes através das quais ressoa a voz do poeta-prosador. O discurso poético assim concebido não é mais emanção de um “Eu lírico” individual e soberano, que oculta a vida plena de dialogia”, como explicou Irene Machado (cf. 1990, Revista USP, n.5).

No romance a palavra proferida pelo personagem ou pelo autor tem dimensão ideológica. É a palavra enunciada por um homem que representa uma visão de mundo ou um de sistema de idéias. Exemplo disso, para Bakhtin, era o **diálogo socrático** estampado nos diálogos de Platão – primeira espécie de texto em que surgem, simultaneamente, o conceito filosófico e a nova personagem na literatura em prosa. A figura

central do romance é um sujeito que fala, dialoga, conversa, externa seu pensar a outro ser humano. Por isso, para Bakhtin, quem fala é sempre um ideólogo, e sua palavra, um *ideologema* (e também *filosofema*), que representa um olhar peculiar sobre a vida, o tempo e o mundo. (1993, p.135).

Bakhtin explica que o **romance grego** é o último gênero literário concebido pelo povo heleno, tendo se desenvolvido entre os séculos II e VI de nossa era. Como último gênero, o romance grego se caracteriza pela aglutinação, pela paródia, pela crítica, pela metamorfose de enunciados de gêneros anteriores, tais como a epopéia, a poesia lírica, a tragédia, a comédia, as narrativas geográficas, as narrativas historiográficas e os discursos retóricos. De acordo com Bakhtin “não se pode negar o conhecido sincretismo dos aspectos de gênero no romance grego. Ele utilizou e fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica.”, (1993, p.215).

Bakhtin divide o romance grego ou “**sofista**” em três tipos básicos, segundo as relações temporais e espaciais (cronotopo), a saber: 1 – **Romance de aventuras de provações** (*Quéreas e Calíroo; Leucipe e Clitofonte; Dafnis e Cloé*); 2 – **Romance de aventuras e de costumes** (*O Asno de Ouro* de Apuleio; *Satiricon* de Petrônio); e 3 – **Romance biográfico** (*A Apologia a Sócrates e Fédon* de Platão) – o qual nos interessa para efeito desta análise do *Catatau* de Paulo Leminski.

Importante aqui o conceito de **cronotopo**. Bakhtin cunhou o termo inspirado na física e Albert Einstein. O cronotopo indica a interdependência entre tempo e espaço, e é uma categoria conteudístico-formal para analisar o “processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real.” (1993, p. 211). O cronotopo permite a materialização do tempo no espaço, como se o tempo se tornasse visível, transformando-se na quarta dimensão do espaço.

O cronotopo adquire, pois, uma importância instrumental na configuração do gênero romance. A literatura é um fenômeno verbal articulado pela dimensão temporal, e o cronotopo funciona como centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do enredo de um romance. O *cronotopo da aventura* no romance grego é um exemplo. Nele o herói vive variadas aventuras, desloca-se pelos locais mais distantes e exóticos, sem sofrer qualquer ação do tempo. A despeito de ter enfrentado as maiores vicissitudes físicas e morais, ao final do romance, o herói continua inalterável, do mesmo jeito com que começou a história. A vida biológica é congelada. Todos os acontecimentos ocorrem “de repente”, e o acaso governa todos os momentos deste tempo infinito de aventuras que não transformam os

heróis, mesmo quando o que está em jogo é a castidade, a coragem, a fidelidade, o destemor, a honra do herói ou da heroína.

Aqui também se trata do *romance barroco*, cuja característica é concepção do mundo em sua unidade de tensões contraditórias. O romance barroco é também denominado *romance de provações*: provação do herói e de sua palavra. Este tipo de romance reúne em sua estrutura interna uma diversidade de gêneros literários intercalados, fermentando o plurilingüismo. Nesse tipo de romance aparece a possibilidade de testar um discurso no confronto com outros discursos. Bakhtin valoriza particularmente o discurso do romance de provação barroco, cujo exemplo é Sterne, autor muito apreciado por Nietzsche e influência direta de nosso Machado de Assis. O *Catatau*, pensamos, seria um outro exemplo do gênero romance barroco, com a diferença de que Leminski intercala procedimentos de mídia e vanguardas do século XX.

A literatura romana, representada por *Satiricon* (também traduzido por Paulo Leminski) e o *Asno de Ouro* exibem um outro tipo de cronotopo que traz a idéia de *metamorfose*. Essa idéia representaria um passo além na concepção do tempo no romance. Nos romances romanos a vida humana passa a ser representada em seus momentos decisivos de crise e de ruptura, quando se indaga *como um homem se transforma em outro homem*. A metamorfose, de matriz mítica e fabular, poética e filosófica, então se torna “um modo de interpretação e representação do destino particular do homem separado do conjunto cósmico e histórico.” (1993, p. 237).

A contribuição de Platão para o romance viria com o **diálogo**, especialmente em *A Apologia a Sócrates* e *Fédon*. De fato, a filosofia ocidental de matriz grega começa justamente com Platão, quando ela se desvincula da sabedoria arcaica dos séculos V e VI a.C., na qual a transmissão de conhecimento era feita oralmente. Quando Platão registra seu pensamento em escrita, a filosofia nasce como texto literário, romance. Platão se torna a um só tempo, o primeiro filósofo e um dos primeiros autores da literatura grega cuja obra chegou até nós integralmente. Explica Giorgio Colli:

Platão chama “filosofia” – o amor à sabedoria – à própria busca, à própria atividade educativa, ligada a uma expressão escrita, à forma literária do diálogo. E Platão olha reverente o passado, um mundo em que existiram os verdadeiros “sábios”. Por outro lado, a filosofia posterior, a nossa filosofia, é apenas uma continuação, um desenvolvimento da forma literária introduzida por Platão. (COLLI, 1996, p. 9-10).

Com seus diálogos filosóficos Platão encontra uma forma de exteriorizar as idéias. Escreve uma cena em que pessoas conversam, alternam falas, inspirado na técnica do diálogo desenvolvida no teatro, mais especificamente na tragédia. O Sócrates de Platão, portanto, não é necessariamente um retrato verídico e realista do mestre. O Sócrates de Platão, condenando à morte por perverter a juventude helena, é também uma máscara de tragédia, um ser de palavras, personagem ficcional. Donde a antiga questão: nos diálogos as palavras são de Sócrates em pessoa, de um personagem de drama ou de Platão, que emite noções filosóficas em nome próprio? Como diz Franco Trabattoni (2003, p.22), “para entender o que Platão queria dizer é preciso sempre levar em consideração o contexto dialógico, no qual as falas dos seus personagens são inseridas”, e compreender a estratégia de convencimento dialético que Platão articula a partir do intercâmbio de falas dos personagens. Giorgio Colli novamente:

Platão inventou o diálogo como literatura, como tipo particular de dialética escrita, de retórica escrita, que, num quadro narrativo, apresenta a um público indiferenciado os conteúdos de discussões imaginárias. A esse novo gênero literário, o próprio Platão chama pelo novo nome de “filosofia” (COLLI, 1996, p. 92)

Como ensina Frédéric Cossuta, o diálogo é uma forma originária da atividade filosófica (1994, p.23). Ele cria a sensação da presença viva dos interlocutores num debate de idéias. Possibilita a representação de uma multiplicidade de pontos de vista, o desenvolvimento de sínteses pela argumentação, e, principalmente, integração do leitor à ordem dos juízos, permitindo que ele compartilhe da fábula, da cena filosófica, dos personagens, do pensamento em ação; e, simultaneamente, do evoluir ascensional do método dialético entretecido por Platão. (1994, p.27).

Mas, como ensina Mikhail Bakhtin, é particularmente na obra de Platão que surge, pela primeira vez, o cronotopo do *caminho da vida*, sob o tema do *encontro do verdadeiro conhecimento*. Seu espaço é a praça pública, a Ágora. A representação do homem deste romance não conhece privacidade alguma. Toda a sua existência é visível e audível. É o surgimento da consciência biográfica do homem e o estabelecimento da filosofia das idéias, e onde literatura e filosofia, poesia e conceito se entrelaçavam. Clausewitz outra vez: “Todo pensamento é na verdade arte.”

O romance trabalha sempre sobre uma imagem da linguagem. A palavra de quem fala não é simplesmente uma transmissão verbal, mas, também, uma representação

literária construída pelo autor. Mas na questão da representação da linguagem sobressai, para Bakhtin, o uso da **paródia**, procedimento este, por sinal, utilizado por Paulo Leminski no *Catatau*, como no trecho: “Considerar a idéia de um mundo referente, duma natureza como espetáculo a decifrar por um sujeito localizado, como um gênese de universos entre outros. O grifo é nosso.” (2004, p.195-196).

A partir da análise do fenômeno paródia, Bakhtin enxergou no romance o traço essencial do dialogismo, que é a relação com o outro. O romance é a alteridade dos gêneros constituídos. Nele, vários planos se entrecruzam, ora em harmonia, ora em tensão. Esta capacidade de o discurso paródico transformar-se num outro, ainda que conserve a estrutura do discurso anterior, mantém vínculo estreito com aquilo que Bakhtin chamou de carnavalização na literatura. O discurso paródico, pleno de inversões, ironias, ambivalências, reverte para a literatura as formas sincréticas do espetáculo carnavalesco, estudadas por Bakhtin em seu livro sobre Rabelais (1483-1553):

Rabelais, cuja influência sobre toda a prosa romanesca e em particular sobre o romance humorístico foi muito grande, tem relação paródica com quase todas as formas do discurso ideológico (filosófico, ético, científico, retórico, poético) e sobretudo com as formas patéticas desse discurso (para ele entre o patético e a mentira há quase sempre um sinal de identidade); ele chega até à paródia do pensamento lingüístico em geral. Esta zombaria que faz Rabelais da palavra mentirosa é expressa, entre outras, pela destruição paródica de certas estruturas sintáticas, por meio da redução ao absurdo de alguns dos momentos lógicos e expressivamente acentuados (por exemplo, as pregações, as explicações, etc). (BAKHTIN, 1993, p. 114)

Com efeito, a paródia liga-se à mais antiga forma de representação da linguagem: o riso que, juntamente com o plurilingüismo, constituem a pré-história do discurso romanesco (BAKHTIN, 1993, p.363-396). A criação “paródico-travestiz” introduz o corretivo constante do riso e da crítica na seriedade do discurso direto elevado, erudito e oficial. Afinal, a perspectiva do romance é criada a partir de gêneros “inferiores” e pelas forças centrífugas descentralizadoras da vida verbo-ideológica, conforme Bakhtin faz questão de enfatizar. É interessante anotar que Paulo Leminski diria que o *Catatau* era um esbanjamento de “bizarras excêntricas até os últimos limites lógicos e sintáticos do lúdico e do travesti...” (1989, p.208). Não é por acaso que Leminski tivesse assinalado o romance *Gargantua* de François Rabelais com uma de suas fontes principais para a redação do *Catatau*. (Cf. LEMINSKI, 2004, p.315).

Segundo definiu o autor paranaense: “O *Catatau* é um parque de locuções populares, idiotismos da língua portuguesa, estrangeirismos. Seu polilinguismo é o reflexo do

polinguismo do Brasil...” (1989, p.212). Profundamente fiel à essência do gênero romanesco, Leminski incorpora necessariamente o discurso do outro e parodia a linguagem literária e filosófica dos séculos XVI, XVII e XVIII, vale-se de provérbios, trocadilhos, citações em línguas estrangeiras, frases feitas, slogans, bordões da mídia, piadas grosseiras, calão, refrões populares, e dos recursos mais sofisticados da vanguarda literária, tais como o “nonsense” e as “portmanteau-words”, criadas pelos ingleses Edward Lear (1812-1888) e Lewis Carroll (1832-1898), e utilizadas pelo irlandês James Joyce (1882-1941); incluindo ainda a influência fundamental de Guimarães Rosa de *Grande Sertão: Veredas*, e de Haroldo de Campos e seu *Galáxias*. Ou, como explicaria Leminski sobre o *Catatau* ser o caso de “um texto ‘clássico’ é possuído (possesso) por um monstro ‘de vanguarda’...” (1989, p. 211).

Saliente-se que, como lembrou Rômulo Valle Salvino, no *Catatau* o uso da paródia não se esgota na sua acepção de “imitação satírica”. O estudioso reporta-se à etimologia do termo “paródia”, no qual *para* significa tanto “contra” como “ao longo de”; e *odos* quer dizer “canto”. Em conseqüência, ficam abrigados no termo *paródia*, ao mesmo tempo, os sentidos de *contraste* e *concordância*. (2000, p.27). Mas o conceito de paródia privilegiado por Salvino é aquele elaborado por Linda Hutcheon, para quem paródia é “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”, ou mesmo, uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (Apud SALVINO, 2000, p. 27-28).

É preciso observar, nesse conceito de paródia de Hutcheon, que nele está excluído o riso escarnecedor contra os textos parodiados, nem indica uma visão derrisória prévia sobre os mesmos. Apesar da evidente comicidade do *Catatau*, sua paródia é também um canto paralelo que flui ao longo das matrizes literárias e extraliterárias vistas criticamente por Leminski. E isso é coerente com o que o autor paranaense faz. De fato, em sua conformação, o gênero romance vale-se de procedimentos de paródia para denunciar os graus de convencionalidade daqueles textos canônicos e estáveis, para reinterpretá-los ou, até mesmo, eliminá-los do campo literário. Por ter esta natureza, o romance coloca em crise o próprio conceito de gênero como formação estável. Ele se apresenta como um verdadeiro antigênero ou metagênero que se coloca em desacordo com normas e cânones vigentes. O romance reconhece, portanto, a arbitrariedade e convencionalidade das formas literárias incluindo a sua própria.

Ao se revelar como formação inacabada, em permanente evolução, o romance se transforma, segundo Bakhtin, numa representação da evolução da realidade. Para o teórico russo, “o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária

na era moderna precisamente porque, melhor do que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo; ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele”. (1993, p.400).

Quem corrobora a visão de Bakhtin é a estudiosa francesa Marthe Robert (1914-1996), uma das principais intérpretes francesas de Kafka, para quem o gênero romance teria nascido efetivamente com o advento das duas partes de *Don Quixote* (1605 e 1615), de Miguel de Cervantes, e de *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. Ela também nos fala a respeito da natureza aglutinadora e insubordinada do gênero romance. Para ela, o romance inclui uma pluralidade de elementos. Nada o impede de utilizar, para seus próprios fins, a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso. Nada também o impede de ser, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, paródia, sátira, crônica, conto, a carta, diário de bordo, epopéia e enigma. Para o gênero romance não existe nenhuma prescrição, nenhuma proibição para limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço. Mesmo empregando a linguagem prosaica, o romance pode inclusive, se julgar necessário, conter poemas ou ser vazado em linguagem abertamente poética. É Marthe Robert quem esclarece em seu peculiar estilo metafórico:

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos –, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer se solicitado a justificar seu emprego. E, paralelamente a essa dilapidação do capital literário acumulado por séculos, apodera-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana, vangloriando-se de conhecê-la profundamente e da qual faz uma reprodução, ora apreendendo-a diretamente, ora interpretando-o à maneira do moralista, do historiador, do teólogo e, até mesmo, do filósofo e do cientista. (ROBERT, 2007, p. 13)

Na análise de nosso objeto, interessa-nos essa apropriação por parte do romance de setores da experiência humana, notadamente a sua apreensão do discurso filosófico. Como vimos anteriormente, já estava presente numa das matrizes do nascimento do gênero romanesco a relação “umbilical” entre a literatura e a filosofia, consubstanciada nos diálogos de Platão, conforme aponta Donald Schüller: “Nos diálogos [de Platão], mítica é a construção ficcional, a caracterização das personagens, o movimento das intervenções; filosófica é a posição crítica...” (1988, p.161)

Entretanto, a relação entre literatura e a filosofia jamais seria tão estreita quanto nos romances dos filósofos da Ilustração, na França do século XVIII.

2.1.2 O Surgimento do Romance Filosófico

De acordo com Franklin de Matos, uma das características mais interessantes do pensamento do século XVIII é justamente a inexistência de fronteiras precisas entre filosofia e literatura. O filósofo daquele período já não mais se espelhava nas figuras do teólogo, do metafísico ou do sábio. Ele já não mais se utiliza da forma sisuda e rigorosa do tratado como meio privilegiado de expressão do pensar filosófico. Em pleno século das Luzes, o termo “filósofo” também comportava uma outra acepção. A *Encyclopédie*, inclusive, apresentava a seguinte noção: filósofo “é o homem de bem que quer agradar e se tornar útil.” Mais do que o sábio ou o teólogo, o filósofo é o “honnête homme” sintonizado com os avanços científicos, participante ativo da vida política, interessado em todas as discussões que envolvem a sociedade. Em decorrência disso o lugar de atuação do filósofo se modifica, e ele passa a freqüentar os salões, os cafés e os teatros. O que o move é o bem da sociedade, e ele passa a exercer tanto os atributos sociais, quanto os do espírito.

A virtude por excelência do filósofo do século XVIII é, pois, a *sociabilidade*. Sua missão é instigar as pessoas a praticá-la. Isto porque, para melhor convencer os homens, é necessário **dialogar** com eles nos mais diversos locais tal como fazia Sócrates, que freqüentava com assiduidade a praça pública. É por isso também que o filósofo se torna romancista, contista, e homem de teatro. De fato, a posição social do filósofo-literato parece confirmar a afirmação de Mikhail Bakhtin de que “o romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida.” (1993, p.277).

O ideal próprio da Ilustração era mesmo reunir numa única pessoa, o sábio, o filósofo e o homem de letras. Numa passagem de *Cartas Persas*, de Montesquieu, mais especificamente na Carta 11, o personagem Usbek discorre a respeito da virtude e da justiça:

Para cumprir o que me solicitas, não considere que devesse recorrer aos arrazoados mais abstratos: com certas verdades, não basta persuadir; é preciso, além disso, fazer sentir. São dessa espécie as verdades morais. Talvez esta passagem de história te afete mais do que uma filosofia sutil. (MONTESQUIEU apud MATOS, 2001, p.196).

A citação de Montesquieu exemplifica que a verdade filosófica não se exprime apenas em forma do conceito, mas também, de maneira “sensível”; ou seja, de modo

a tocar o outro pelos sentidos. Em pleno neoclassicismo dos setecentos, vemos a continuidade de uma tradição iniciada na Grécia que retoma os diálogos escritos por Platão, e realiza uma aliança entre o **logos** e o **mythos** – entre razão e fábula. Segundo Franklin de Matos, trata-se “da mais espantosa diversificação da expressão filosófica que jamais se conheceu” (2001, p.196), pois, no século XVIII, a filosofia se acomoda não somente ao tratado e ao ensaio, mas também ao diálogo, ao romance, ao conto, à carta, à dramaturgia, e, até, ao verbete de dicionário. Esta diversificação exprimiria a certeza de que a filosofia não deve ser tertúlia e controvérsia entre especialistas, mas intervenção nos destinos da cidade, na vida e na felicidade dos homens comuns.

A precisão de Montesquieu no tratamento do romance filosófico certamente ajudou seus ilustres sucessores. O autor de *Cartas Persas* contribuiria primeiramente para a reabilitação do romance, que era abertamente desprezado nos séculos XVII e XVIII. As objeções ao gênero baseavam-se em motivos estéticos e morais. Acusava-se o romance de imoralismo por causa das suspeitas de que ele constituísse uma ameaça aos costumes, principalmente porque os romances em voga tratavam predominantemente do tema do amor, tido como o argumento romanescos por excelência. Com isso, acreditava-se que o romance seria capaz de produzir efeito tentador e corruptor em seus leitores, e, mais grave ainda, sobre suas leitoras. A outra restrição, a estética, baseava-se na opinião de que o romance corrompia o gosto. Como esclarece Franklin Matos:

Em princípio, a acusação se deve ao caráter “plebeu” do gênero, sem precedentes na Antiguidade, pois nem Aristóteles nem Horácio falaram a respeito. Além disso, Homero, Virgílio, Tucídides ou Tácito tampouco escreveram romances, que só são cultivados nas “baixas épocas”, por autores pouco recomendados como Petrônio, Apuleio, Longo ou Heliodoro. (MATOS, 2004, p.18).

De fato, a avaliação desabonadora do romance feita pelo influente crítico Nicolas Boileau (1633-1711), dizia respeito à falta de modelos clássicos do romance e, por consequência, de regras canônicas, o que conferia uma liberdade insólita a esse gênero “bastardo”. Os defensores contrargumentavam alegando que o romance descendia do nobre poema épico, mas a resposta dos opositores era de que, pior do que seu plebeísmo, o romance possuía um defeito ainda mais terrível, qual seja, a inverossimilhança, o que maculava a lição magna de Aristóteles na sua *Poética*.

O próprio Voltaire, autor de obras-primas do conto filosófico, criador do genial romance filosófico *Cândido*, paradoxalmente, sequer condescenderia em abrir mão de sua rígida mentalidade clássica. Para ele existiam tão-somente os gêneros nobres da tragédia, da epopéia e da história, e apontaria uma nova prevenção contra romance. Para Voltaire, o gênero seria prejudicial ao espírito filosófico, tanto que em suas *Cartas Filosóficas*, diria: “acham-se poucos homens que lêem, e entre os que lêem, há vinte que lêem romances contra um que estuda filosofia; o número dos que pensam é excessivamente pequeno.” (apud MATOS, 2004, p.19).

A mesma opinião era compartilhada por Denis Diderot, outro praticante “envergonhado” do romance filosófico. Até então, o romanesco era sinônimo de fabuloso e inverossímil, mas tinha inegável aceitação popular, o que o tornava um veículo excelente para a divulgação de idéias. Diderot, autor de *Les Bijoux Indiscrets* (1748), não seria insensível a esse apelo popular do romanesco como veículo de idéias. Mas mencionemos, a título de exemplo, duas dessas obras “inverossímeis” e “plebéias” tão em voga no século XVII, Seriam elas: *História Cômica dos Estados e Impérios da Lua* e *História Cômica dos Estados e Impérios do Sol*, ambas de autoria de Cyrano de Bergerac (1619-1655), publicadas em 1657, que tratam da fabulosa viagem de um fidalgo francês aos domínios habitados da Lua e do Sol, e que coleciona uma seqüência mirabolante de excentricidades cômicas extraterrestres – o ridículo nascendo, claro, do contraste entre costumes e da sátira aos seres humanos.

A habilitação do gênero viria com a publicação de *A Nova Heloísa*, em 1761. A aceitação desse romance de Rousseau dar-se-ia pela convergência de três fatores: a opinião da crítica, a aceitação popular e a finura das opiniões do autor. Mas no período “heróico” da luta pela consolidação, ocorrem debates e enfrentamentos entre os defensores e detratores do gênero romanesco. O romance viveria, então, o seu famoso dilema: acusados de inverossimilhança, os romancistas apostavam no realismo para ficarem mais próximos do discurso “verdadeiro”. Entretanto, por serem realistas e “verossímeis”, eram acusados de imoralidade. (MATOS, 2004, p.22).

Reencenava-se, assim, séculos depois, a velha querela inscrita em *A República* de Platão. Segundo o professor Benedito Nunes, no livro II desse famoso diálogo, o personagem Sócrates afirmava a diferença radical entre os discursos verdadeiros e os discursos mentirosos. O discurso mentiroso seria o da fábula (mito), sendo necessário aos fundadores da república platônica manter sobre tais discursos uma ferrenha vigilância, já que eles trocavam a simples narração (diegesis) pela imitação (mimesis). E conclui Benedito Nunes: “Assim, separado da filosofia e a ela subordinado, o domínio inteiro da poesia, ou do

que hoje chamamos literatura – mas de modo especial a ficção –, ingressava na categoria do discurso mentiroso não-filosófico.” (2002, p.201).

Mesmo com a lenta reabilitação do romance, foi definitivamente o volume das *Cartas Persas* de Montesquieu, publicado em 1721, o grande passo rumo à união entre pensamento e ficção, razão e fábula, *logos* e *mythos* consubstanciada no gênero **romance filosófico** (união que, como vimos anteriormente, seria assinalada por Nietzsche, Bakhtin e Leminski em suas respectivas análises). Com seu texto engenhoso, Montesquieu exercerá considerável influência sobre seus contemporâneos. Mais ainda: *Cartas Persas* será a origem das duas principais tendências do romance filosófico no século XVIII. De conformidade com a teoria de Mikhail Bakhtin, podemos dizer que em *Cartas Persas* existem elementos do romance de aventuras grego, do romance barroco de provações do século XVII (com seu gosto pelo exotismo), de elementos estilizados do romance picaresco, e, principalmente, variantes do cronotopo da estrada e do *motivo do encontro* transmitidos através da narrativa epistolar.

Explica Franklin de Matos a respeito do importante legado de *Cartas Persas*, em citação esclarecedora que ilumina sobremaneira nossa análise do romance *Catatau* de Paulo Leminski:

[...] as *Cartas [Persas]* consagraram definitivamente a forma epistolar (polifônica) e o tipo literário do viajante que vem de um lugar longínquo e cujo olhar isento de preconceitos “vê pelos olhos do outro”, tornando relativos os usos, costumes e instituições europeus. Pelo primeiro aspecto, pode-se dizer que a bem-sucedida experiência das *Cartas* está na origem de romances filosóficos tão decisivos como *A Nova Heloísa*, *As Ligações Perigosas* ou *A Religiosa*. O segundo aspecto contribui para engendrar a forma conto filosófico de Voltaire, baseada, como se sabe, no “procedimento de *dépayement*”, quer dizer, na “transplantação [das personagens] para uma realidade estranha, que é preciso a todo preço, entretanto, assimilar”. Este será o caso não apenas de *Zadig*, *Cândido* ou *O Ingênuo*, mas também de *A Religiosa* ou de *Justine*, do Marquês de Sade. (MATOS, 2004, p.38)

Exemplo da influência de Montesquieu pode ser sentido em obras tais que, em diferentes doses e variantes, misturam-se motivos de *viagem*, *amor* e *pensamento*, cujos exemplos mais expressivos talvez sejam o *Cândido* de Voltaire, publicado em 1759; depois *Jacques, o Fatalista, e seu Amo*, de Diderot, publicado em 1796, que por sua vez receberia influência de Voltaire. O romance-filosófico, gênero criado no século XVIII, seria praticado, entre outros, por Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778),

Diderot (1713-1784), Sade (1740-1814) e Laclos (1741-1803); autores que usaram a fábula e o “inverossímil” para produzir alegorias poderosas carregadas de força cognitiva em busca de verdades filosóficas úteis à sociedade e aos homens de seu tempo.

Na esteira dessa produção literária e filosófica, devemos acrescentar outros importantes romances do século XVIII, tais como *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift, com sua crítica profunda aos costumes, à política inglesa e irlandesa, e, mais universalmente, aos seres humanos; *The Travels and Suprising Adventures of Baron de Munchausen* (1785), de Rudolph Erich Raspe, com sua fulgurante sátira às idéias iluministas disseminadas popularmente. E, sobretudo, o fundamental e influente *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1719), obra considerada um marco do romance moderno, na qual, curiosamente, consta um capítulo intitulado “I Become a Brazilian Planter”, quando Robinson, antes de seu famoso naufrágio, chega na nossa “All Saints' Bay”. (Cf. DEFOE, 1994, p.38). Saliente-se, de passagem, que entre as fontes mencionadas para o processo de redação do *Catatau* consta a menção expressa de Paulo Leminski a *Robinson Crusoe* de Defoe. (Cf. LEMINSKI, 2004, p.315).

De fato, o livro de Defoe causou impacto literário internacional, embora o romance fosse visto como gênero menor até pelo próprio Defoe, que considerava *Robinson Crusoe* uma história verídica, e não mera fábula inverossímil, porque realmente acontecida ao marinheiro escocês Alexander Selkirk. Levando-se em consideração os outros romances do período, calcados no motivo amoroso cediço, e não na vida prática dos homens, *Robinson Crusoe* constituir-se-ia em obra-prima inaugural do estilo realista por causa do desenho de seus personagens.

Tanto é assim que Robinson é um personagem de inteligência mediana, nem afetado nem lacrimoso. Para ele existem apenas coisas reais e concretas. Nele próprio e ao redor dele não existe nenhum elemento de transformação fantástica. É ele homem prático, engenhoso e ativo. Esforça-se tenazmente para sobreviver, e mantém um espírito confiante em seu destino vitorioso. O personagem também demonstra relevo composicional. Robinson elabora questões espirituais próprias do mundo inglês de seu tempo que o inserem no limiar de uma certa modernidade, aquela que permite afirmar o individualismo nos domínios filosófico, político e econômico.

Assim, o romance do naufrago perdido numa ilha deserta da América do Sul se coloca com uma das obras fundadoras da tradição do romance moderno, de cunho realista e centrado no indivíduo, ao mesmo tempo em que a figura de seu protagonista alcança estatura de mito ou símbolo da condição humana. Segundo Marthe Robert, a partir de *A Vida e as*

Surpreendentes Aventuras de Robinson Crusoe: “o romance não existe mais sem a fissura que deve agora enfrentar; pelo menos não há mais história pretensamente verdadeira que não escolha como tema os conflitos do herói consigo mesmo em seu aprendizado de vida”. (2007, p. 99-100).

No final do século XVIII, a imbricação literatura-filosofia seria particularmente fecunda na Alemanha. Um dos exemplos notáveis é a obra do Barão Von Hardenberg, mais conhecido pelo pseudônimo de Novalis (1772-1801), considerado o fundador do Romantismo alemão. Em seus *Blüthenstaub* (“pó de eflorescências” ou simplesmente “pólen”) publicados a partir de 1797, Novalis mescla prosa poética e raciocínios estéticos e filosóficos na forma de fragmentos. Tido como espécie de “erosão” do pensamento, o fragmento era considerado pelos idealistas germânicos “a única forma de expressão filosófica possível” depois que a metafísica foi minada pela crítica da razão de Kant. (TORRES FILHO, 1988, p. 11-12). Ademais, já anotara Friedrich Schlegel (1772-1829) que um fragmento deveria ser tal qual uma pequena obra de arte.

No âmbito do romance filosófico aparece também na Alemanha o conceito de **Bildungsroman** (“romance de formação” ou “romance de aprendizagem”), ao mesmo tempo em que o romance se torna um gênero “digno”, e a ideologia do aperfeiçoamento do indivíduo burguês começa a tomar corpo diante das transformações das últimas três décadas do século XVIII. Explica Wilma Patricia Maas em seu ensaio *O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação*, que o termo “Bildungsroman” foi empregado pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern em sua conferência intitulada *O Espírito e as Correlações de uma Série de Romances Filosóficos*. Mais tarde Morgenstern atribuiria o termo “Bildungsroman” especificamente ao romance *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe publicado entre 1795 e 1796. Trata-se de fórmula paradigmática a conceituação do gênero pelo filólogo, que diz que poderá ser chamado “romance de formação”, todo romance cujo conteúdo represente o aprendizado do protagonista em sua trajetória rumo a um grau determinado de perfectibilidade, isto é, em sua capacidade de aperfeiçoar-se. Poderíamos conjecturar aqui, entretanto, que o *Bildungsroman* já estaria potencialmente presente em *Robinson Crusoe* de Defoe, de vez que, como dissemos acima, o personagem Robinson, indivíduo de extração burguesa, tem um aprendizado de vida e segue um trajeto de aperfeiçoamento pessoal no tempo.⁷

⁷ Cf. http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/romance_formacao.doc.

Todavia, assinala Mikhail Bakhtin que mesmo Goethe e os românticos do século XIX proclamariam a nova idéia do romance de formação em oposição ao romance de provação. No entender dos românticos a idéia de provação não teria relação com a formação do homem. O romance de provação poderia conter a representação da crise e da regeneração, mas não retrataria a evolução, a transformação e a formação gradual do homem. Exemplos que ilustram essa afirmação seriam os romances de cavalaria e o romance barroco que requerem “a nobreza inata, imóvel e inerte dos seus personagens.” (1993, p.185).

De acordo com o teórico russo esse novo romance europeu, o “Bildungsroman”, oporia, por um lado, o devir do homem e, por outro, uma certa dualidade, um não-acabamento do homem vivo, uma mistura nele do bom e do mau, da força e da fraqueza. Assim a idéia de transformação revela-se como experiência do herói, uma aprendizagem que modela seu caráter e sua visão de mundo. (1993, p.186). Entenderemos o parentesco entre o romance-filosófico e o romance de formação se levarmos em consideração que Mikhail Bakhtin afirma ser nos diálogos de Platão que surge, pela primeira vez, o cronotopo do *caminho da vida* e o tema do *encontro do verdadeiro conhecimento*. É por intermédio das relações desse cronotopo que a trajetória de vida de um personagem pode ser focalizada em seu pleno devir. É o caso não apenas da “Apologia a Sócrates” mas dos demais diálogos que foram escritos após o processo, condenação e morte de Sócrates e tratam de situações anteriores à morte do filósofo. (Cf. BRANDÃO, 1988, p. 23 a 48).

2.1.3 Romances Filosóficos nos Séculos XIX e XX

As novas realidades sociais, políticas e científicas do século XIX, assim como a progressiva aceitação do romance como gênero irão contribuir para o surgimento de obras literárias que utilizarão o território comum da literatura e da filosofia para discutir o devir do homem e do mundo, tirando partido da absoluta liberdade que o gênero romance concede ao autor.

Nos riquíssimos oitocentos apontaríamos alguns autores e algumas obras, de forma sumária, uma vez que não é nosso intuito esmiuçar um elenco de obras tão complexas. Primeiramente, não se pode deixar de destacar o escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) considerado um “romancista-filósofo por excelência”, (SCHNAIDERMAN, 2000, p.7.), autor, dentre outros, de *Crime e Castigo*, publicado em 1866. Para seu tradutor Paulo

Bezerra, Dostoiévski se autodefine pelo movimento pendular entre a sua própria sede de crer e a força dos argumentos contrários que levam o escritor à descrença, tanto que “essa dialética entre o subjetivo e o objetivo é uma questão filosófica central em sua obra.” (2001, p.13).

Lembraríamos também o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) que, usando de toda a liberdade do gênero romance, contribuiu com seu singular *Assim Falou Zaratustra* de 1883/1885, também ele referência para o *Catatau*, tanto que Leminski citou “Also Sprache Zaratustra” como uma de suas fontes. (cf. LEMINSKI, 2004, p.315). É nesse romance *sui generis* que Nietzsche estabelece as bases de suas doutrinas filosóficas do Eterno Retorno e da Vontade de Potência através da encenação do drama desse verdadeiro herói trágico que é Zaratustra. Pode-se afirmar, grosso modo, que em *Zaratustra* Nietzsche acaba por minar as “mistificações” que se encontram na dialética hegeliana. De acordo com Gilles Deleuze, a partir dos conceitos de Eterno Retorno e Vontade de Potência, o filósofo alemão polemiza com a dialética, especialmente contra três ideais, a saber: contra “a idéia de poder negativo como princípio teórico que se manifesta na oposição e na contradição; contra a idéia de um valor de sofrimento e a valorização das “paixões tristes” como princípio prático que se manifesta na cisão e dilaceramento; e a idéia de uma positividade como produto teórico e prático da própria negação.” (DELEUZE, p.289).

Devemos acrescentar ainda o nome de Machado de Assis (1839-1908) e seu *Quincas Borba*, publicado em 1891, em que tece a curiosa doutrina do Humanitismo ou “teoria da Humanitas” cunhada por seu personagem filósofo Quincas Borba. Machado elaboraria ao longo de sua obra uma série dos pontos de vista teórico-filosóficos como, por exemplo, lembra Miguel Reale: a “lei da equivalência das janelas”, a “teoria das edições” a “teoria das erratas”, a “teoria dos benefícios”, a “teoria do medalhão”, ou “teoria das virtudes” (REALE).⁸ Ademais, não pode ser desconsiderada a reconhecida influência de pensadores como Pascal, Montaigne e Schopenhauer na obra machadiana. Machado também seria fonte nomeada por Leminski como uma das inspirações para o *Catatau*, em particular o seu romance de 1881, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. (LEMINSKI, 2004, p.315).

No mesmo ano de 1881 é publicado postumamente outro romance filosófico precioso: *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert (1821-1880). Flaubert é autor igualmente importante para a fundamentação do *Catatau*, pois Leminski menciona os romances *La Tentation de Saint Antoine* (1874) e *Salammbô* (1862) como fontes. (LEMINSKI, 2004, p.315). Apesar da importância dos dois romances citados (com ênfase em “La Tentation”),

⁸ Cf. <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44a.pdf>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008 às 23h51m.

quer nos parecer que *Bouvard et Pécuchet* guarde similaridades com a *forma mentis* do romance-idéia de Paulo Leminski. Basta considerarmos, por exemplo, o curioso dicionário de *idées reçues* ou “idéias feitas” idealizado pelos dois personagens de Flaubert. O dicionário é fruto da pesquisa e da compilação devotada de comentários tolos, clichês vulgares e notas pretensamente intelectuais de personalidades e autores consagrados. Isto porque antes de pararem para escrever o “Dicionário de Idéias Feitas”, Bouvard et Pécuchet, realizaram um verdadeiro itinerário epistemológico após receberem uma herança que os possibilitou estudarem diversas disciplinas e lerem bibliotecas inteiras em busca do conhecimento total, realizando, à sua maneira, um arremedo de ideal enciclopédico. Tudo para constatarem a estupidez humana. Nesse sentido, o *Catatau* se parece muito como o “Dicionário de Idéias Feitas”, tendo em comum o esbanjamento de um conhecimento pretensamente total por parte do personagem Cartésio com seu vomitório de raciocínios ora eruditos, ora tolos, ora ridículos que ousam abranger todos os campos do saber do período da idade média até o século XVIII. Aliás, é nisso também, que o Cartésio do *Catatau* tem muito que ver com os caprichos filosofantes do Brás Cubas de Machado de Assis.

Já na imensa produção do século XX, apontaríamos ao menos três romances filosóficos típicos que lograram grande repercussão. O primeiro deles, *A Montanha Mágica* de Thomas Mann (1875-1955), publicado em 1924. Nele o personagem principal o jovem engenheiro Hans Castorp se interna num sanatório para tratamento de doenças respiratórias localizado nos Alpes Suíços. Permanecendo ali durante anos, Castorp adquire uma vivência que jamais conquistaria se estivesse fora daquele sanatório, especialmente pelo convívio com tipos humanos riquíssimos. Castorp chega à compreensão filosófica de que, para gozar de uma saúde elevada, era preciso ter passado pelas experiências profundas da doença e da morte. E é aprendido de que a doença e a morte são passagens necessárias para o saber, para a saúde e para a vida plena que torna a *Montanha Mágica* um “Bildungsroman”, um romance de formação, um romance filosófico.

Outro influente romance do século XX é *A Náusea* de Jean-Paul Sartre (1905-1980), publicado em 1938. Escrito em 1931, o primeiro título que Sartre idealizou para a obra foi “Melancolia”, tendo se inspirado numa gravura de Albrecht Dürer. Filha de Saturno, a Melancolia simboliza as qualidades introspectivas e intelectuais dos filósofos, (tanto que o próprio René Descartes sofria da então chamada “bílis negra”). De fato, em *A Náusea*, a idéia central de Sartre foi encenar sua concepção de absurdo e de contingência do ser humano, valendo-se da literatura como forma de expressão do conhecimento e vetor para disseminação de conceitos filosóficos. O romance é construído pelo diário que o personagem Antoine

Roquentin escreve enquanto experimenta momentos de melancolia nos quais lhe ocorrem vislumbres de consciência de grande profundidade “existencial”. A solução para a irremediável náusea de existir de Roquentin é a literatura e a filosofia, um mergulho na escrita, escrever um livro para chocar os homens denunciando a realidade absurda em que vivem sem o saber.

João Guimarães Rosa e seu romance épico e mítico *Grande Sertão: Veredas* de 1952, também deve ser colocado entre os grandes romances filosóficos do século XX. O excepcional romance de Guimarães Rosa – influência explicitamente admitida por Paulo Leminski – mereceu do professor Benedito Nunes, um estudo exemplar sobre a relação entre literatura e filosofia. Buscando as raízes filosóficas do *Grande Sertão*, Nunes ensina que o alto nível de oralidade da narrativa de *Grande Sertão* é inseparável de um alto nível reflexivo que se vale das correntes filosóficas como as de Heráclito, Platão, do Neoplatonismo de Plotino, do pensamento de Santo Agostinho e da Patrística, das doutrinas hermético-alquímicas e teológico-místicos, que fornecem *topoi* de pensamento ao romance de Guimarães Rosa, fazendo dele um romance filosófico. (Cf. NUNES, 2002, p. 201 a 217).

Em *Grande Sertão: Veredas* podemos ver, aliado ao uso de uma linguagem extremamente criativa, o desenvolvimento do mito medieval do pacto e a reflexão sobre a origem do Mal, presidido pelo espírito luminoso decantado pelo satanismo cultivado pelo romantismo alemão do qual Goethe e seu *Fausto* é a expressão maior. Juntamente com o mito do pacto ocorre o mito do andrógino, caro à simbologia alquímica medieval, e que expressa a noção de dialética não-contraditória da coincidência de opostos. A reflexão que permeia o fluxo do texto de Rosa teria ainda, como aponta Benedito Nunes, a nota filosófica de “melancolia de todo grande romance autêntico, de uma contínua e intransfigurável reflexão, jamais totalizada.” (2002, p.212).

2.1.4 *Catatau*, Romance Filosófico, Romance-Idéia

Pensamos que é possível elencar o *Catatau* na categoria do romance filosófico, por entrelaçar *mythos* e *logos*, fábula e razão, e por apresentar uma contribuição inovadora a esse gênero, pois, no *Catatau* convivem, a um só tempo, elementos da tradição romanesca clássica e procedimentos da prosa experimental da vanguarda do século XX.

Assim é que, nesse contexto de estudo da relação entre literatura e filosofia, é oportuno observar que a partir da segunda edição revisada do *Catatau*, publicada em 1989, Paulo Leminski acrescentou o subtítulo **romance-idéia** à sua obra. Contudo, apesar de ter escrito consideravelmente a respeito do *Catatau*, o autor não deixou informação sobre o que ele queria dizer exatamente com esse conceito. Por isso, logo de saída, coloca-se a questão sobre qual acepção Leminski teria empregado o termo **idéia** para rebatizar o *Catatau*.

Na tentativa de encontrar uma explicação para o conceito “romance-idéia”, é importante considerarmos que a palavra *idéia* pertence inegavelmente à terminologia filosófica. Ela tem origem no idioma grego e traduz-se por “forma visível”, e num sentido amplo, *idéia* pode tanto significar o elemento da representação intelectual, a representação de qualquer objeto; como também, o objeto dessa mesma representação conforme ele é apreendido pelo conhecimento humano.

O termo *idéia* ou *eidos* é inseparável da filosofia platônica. Em seu diálogo “O Banquete”, Platão afirma que a *Idéia do Belo* em si é uma realidade eterna não sujeita à geração e corrupção. Ela é perfeita, incorpórea, sempre igual a si própria na unicidade de sua forma, sendo que todas as coisas belas a ela relacionadas são sujeitas à geração e corrupção. A *Idéia do Belo* transcende toda a ordem da representação sensível, do discurso e do conhecimento. Por isso, As *Idéias* platônicas constituem os fundamentos ontológicos, epistemológicos e éticos das realidades sensíveis. Já no *Fedon* (um dos exemplos de Bakhtin), Platão distingue duas espécies de realidade, a visível e a invisível. O *Igual em si* e o *Belo em si* são realidades invisíveis, não compostas e sempre idênticas a elas mesmas. Elas constituem a essência das coisas iguais e belas das quais participam e estão separadas.

Assim, Platão dividiu a realidade em *mundo sensível* e *mundo inteligível* ou *mundo dos sentidos* e *mundo das idéias*. O mundo sensível é o mundo no qual vivemos e que conhecemos por intermédio de nossos sentidos. Tudo o que integra a natureza e tudo que é feito pelo homem, integra o mundo sensível: animais, vegetais, ferramentas, os seres humanos. Mas há também o mundo inteligível, onde estão as *idéias* ou as *formas* dos objetos corpóreos e dos objetos incorpóreos, que nós podemos apreender e conhecer por meio de nosso intelecto. Daí o célebre exemplo: no mundo inteligível há uma *idéia* de cadeira, a essência da cadeira, do qual todas as cadeiras do mundo sensível são meramente cópias finitas e imperfeitas. Do mesmo modo, existe uma *idéia* de coragem que, em essência, não está nas ações humanas, mas no mundo inteligível. A realidade para Platão está dividida e

hierarquizada: o mundo inteligível das *idéias*, das essências eternas e perfeitas sobrepõe-se ao mundo sensível das coisas, da aparência imperfeita e finita.⁹

À luz do platonismo poderíamos então conjecturar que Paulo Leminski estivesse querendo dizer que o *Catatau* seria uma *Idéia de romance* no plano inteligível, e que seria ele algo assim como um arquétipo do livro, uma imagem existente em si no Plano das Idéias. Corroborando essa assertiva, teria dito o autor no *Catatau*: “Platão, abri o curral de arquétipos e protótipos...” (2004, p.35). O *Catatau*, portanto, como **hipótese**, como **utopia**, em consonância com a utópica “Recife batava” onde está o Descartes de Leminski. O romance-idéia *Catatau*, então, deixar-se-ia entrever como idealidade e utopia, um lugar mental, um “theatriculum mentis” como sugeriu o autor. Diz o personagem Cartésio a certa altura do romance-idéia: “Sou um para quem o exterior tenta existir à maneira do melhor dos mundos possíveis.” (LEMINSKI, 2004, p.74)

Já a teoria nominalista ou sensualista do conhecimento permitirá aos **filósofos estóicos** transformar as Idéias platônicas em representações puramente subjetivas. De acordo com essa teoria, os objetos individuais do mundo exterior entrariam na alma humana por intermédio das sensações na forma de representações ou *phantasiai*. A partir dessas representações particulares, a alma produz noções ou conceitos gerais, conhecidos pelo nome de *ideai*. Por existirem somente no nosso espírito e em nossa linguagem, os *ideai* não teriam conteúdo real, mas somente semelhança com as coisas individuais.

Disso resulta – até por causa da presença do “monstro nominalista” Occam no *Catatau* – que poderíamos compreender **romance-idéia** como um romance conceitual, um romance-*ideiai* no qual as representações dos objetos, as *phantasiai* proliferam, sendo elas meras *aparências*, ou melhor, representações cuja essência é a aparência mesma dos objetos. Eis a razão do experimento com a linguagem promovido por Paulo Leminski, de feição abertamente nominalista, estóica, paradoxal.

Por outro lado, talvez, a noção de **romance-idéia** pudesse significar para o autor que o *Catatau* não faça necessariamente parte do mundo inteligível, ideal, mas que o romance apenas tenha surgido de um raciocínio tido durante um instante privilegiado. Aqui, *idéia* seria o equivalente a *intuição*, e, por conseguinte, teria que ver com o sentido de “imagem”, de “forma visível”, partilhando, até mesmo, do sentido que Theognis conferiu ao termo *idéia*, como “aparência enganadora”.¹⁰ Esse sentido da palavra *idéia* empregado por Theognis se aproximaria muito do sempre citado trecho do *Catatau*: “As aparências enganam

⁹ Cf. Encyclopédie Philosophique Universelle, Tomo 1, Paris : PUF, 1990, p. 1196 a 1207.

¹⁰ Cf. Encyclopédie Philosophique Universelle, tomo II, 1990, p. 1196.

mas enfim aparecem o que já é alguma coisa comparada com outras que nem isso.” (2004, p.78).

Dessa forma, o **romance-idéia** seria pura aparência enganadora, enigma, “um labirinto de enganos deleitáveis”, como Leminski diz na primeira página do *Catatau*, um livro-labirinto disposto a fazer o leitor se perder nas aparências de uma admirável selva composta de uma multiplicidade de fragmentos de filosofemas, de provérbios duvidosos, de falas ilógicas, de neologismos insólitos, pulverizando-lhe as certezas dos pensamentos claros e distintos como requer a razão cartesiana. De fato, essa noção de *idéia* como labirinto de enganos nos diz muito a respeito da própria experiência de leitura do *Catatau*. Pois, de acordo com Jacyntho Lins Brandão em seu ensaio sobre o diálogo *Eutidemo* de Platão, no romance-idéia, cada vez que uma determinada passagem ou um determinado raciocínio “parece a ponto de chegar ao termo, de novo se percebe que se continua no mesmo lugar que no princípio, como se andando em **labirinto**.” (1988, p. 40 – grifo do autor).

Citamos aqui algumas ocorrências do termo **idéia** no *Catatau* a fim de que percebamos seus diferentes empregos por Paulo Leminski:

Reto é a idéia fixa, a idéia é fluxa: curva! (LEMINSKI, 2004, p. 208)

Considerar a idéia de um mundo referente, duma natureza como espetáculo a decifrar por um sujeito localizado, como um gênesis de universo entre outros. (LEMINSKI, p. 195-196)

Reduzi-la a paisagem, contexto, Idéia. Quanto disto está previsto ser preciso para pôr nestes interstícios a fera a devorar o juízo? (LEMINSKI, p.170)

Náufraga na carne – a idéia comunica fabricando o espírito, prisioneiro predileto da matéria! (LEMINSKI, p.103)

Cai o ídolo, fica a idéia, logo estátua porque onipotente sobre as pedras (LEMINSKI, p.101)

Essa aranha geometrifica seus caprichos na Idéia dessa teia... (LEMINSKI, p.35)

Provavelmente, a explicação mais simples e direta fornecida pelo escritor sobre sua noção de **romance-idéia** tenha sido a seguinte: “A idéia dele [Catatau] é **a idéia de uma tocaia**. Então, um personagem está a espera de. É uma tocaia. Essa tocaia é feita por René Descartes, que eu pressuponho aqui no Brasil.” (1988, p.21, grifo nosso). Assim, no *Catatau* temos o personagem Descartes de tocaia sobre algo. Se ele está a armar uma tocaia,

podemos afirmar que ele está esperando algo ou alguém. Logo, ele está necessariamente à **espreita**. Aqui novamente o pensamento de Paulo Leminski dialoga com o pensamento de Gilles Deleuze. No *Abecedário de Gilles Deleuze*, a célebre entrevista do filósofo concedida a Claire Parnet, ele expõe seu ponto de vista sobre a relação entre o animal, o escritor e o filósofo, e que nos permite jogar luz sobre essa “tocaia cartesiana” que é o **romance-idéia** de Leminski:

Deleuze: Se me perguntassem o que é um animal, eu responderia: é o ser à espreita, um ser, fundamentalmente, à espreita.

Parnet: Como o escritor?

Deleuze: O escritor está à espreita, o filósofo está à espreita. É evidente que estamos à espreita. [...] Observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranqüilo...
(DELEUZE; PARNET)¹¹

Essa insólita relação entre o escritor e o animal ou entre o filósofo e o animal, todos à espreita e de tocaia, é produtiva. O **romance-idéia** é também ele um **romance filosófico** ao menos como atividade de espreita do mundo ao nosso redor. Em nossa hipótese sobre a pertença do *Catatau* ao gênero romance-filosófico nos deparamos com uma colocação importantíssima do autor paranaense que corrobora nossa opinião.

De acordo com seu ensaio *Quinze pontos nos iis*, Leminski informa que o bestiário (o catálogo de animais da fauna brasileira) com que se inicia o *Catatau* emblematiza o “pasma” do europeu, um “choque e pânico que os antigos tinham na conta de fonte do filosofar (até para Aristóteles, o exercício da reflexão começava por um ‘**thaumazein**’ (‘**espantar-se**’).” (1989, p.213 – grifo nosso). Leminski refere-se precisamente ao trecho da *Metafísica* de Aristóteles, livro I capítulo 2, 982b e seguintes, onde o estagirita diz: “Foi, com efeito, pela *admiração* que os homens, assim hoje como no começo, foram levados a filosofar, sendo primeiramente abalados pelas dificuldades mais óbvias e progredindo em seguida pouco a pouco até resolverem problemas maiores”. (ARISTÓTELES, 1975, p.126).

Entretanto, a noção de “espanto” (também traduzido por “admiração”, do latim *ad-mirabilis* ou “maravilhar-se”) não foi concebida originariamente por Aristóteles. Ela provém de seu mestre, Platão, que, por sua vez, a retirou de Hesíodo. A respeito da idéia de

¹¹ Disponível em: <<http://www.oestrangeiro.net>>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008, às 21h27min.

espanto filosófico, Platão afirma no diálogo *Teeteto*, parágrafo 155d, por intermédio da persona de Sócrates:

Sócrates – Parece, meu caro, que Teodoro não se esquivou quanto à tua natureza (*physis*). Com efeito, este é o sofrimento (*pathos*) do filósofo, o espantar-se (*to thaumadzein*). A filosofia não tem outro princípio a não ser este, e quem declarou Íris filha do Espanto (*Thaumas*) parece não ter estabelecido má genealogia. (Apud. SCHÜLLER, 1988, p.155)

Quem declarou que Íris é filha do Espanto foi Hesíodo. Nos versos 265 e 266 da *Teogonia*, o poeta conta que o Espanto desposou Electra, filha do Oceano, dando origem a Íris. A antiga divindade Espanto é filho do Mar e da Terra, tendo nascido assim que a Terra foi libertada da tirania do Céu (Urano), podendo exercer sua fecundidade. Espanto surge como reação ao mundo nascente, ameaçador, desafiante e belo. Íris, filha do Espanto e da deidade oceânica Electra, tornou-se mensageira dos deuses, corporificando as respostas aos questionamentos do Espanto. Em face do fato de que aos habitantes da Terra é negada a visão plena da verdade, Íris surge sempre com um véu que adquire cores ao banhar-se da luz do sol.

A despeito de suas famosas restrições ao mito e à sua capacidade de expressar a verdade, Platão foi buscar a origem do espanto filosófico na *Teogonia*, na genealogia mítica dos deuses helenos, irmanando, assim, mito, poesia e filosofia em seu diálogo que, como é sabido, deve muito à forma da tragédia, e se tornou um dos protótipos do romance europeu como vimos em Bakhtin.

É Platão que a partir da tradição mítica mantém o privilégio do verdadeiro e a recusa do falso. Para o filósofo-escritor as perguntas é que são verdadeiras e falsas são as respostas prontas e engessadas, porque “as instáveis relações do homem com o mundo só podem ser traduzidas em sistemas que se movimentam.” (SCHÜLLER, 1988, p.160) Assim como a literatura e o drama, a filosofia freqüentemente recorre aos mitos por ter sido verdadeiro o espanto que provocou a proliferação dos deuses. Mito, literatura e filosofia se encontram unidas pelo espanto. Diríamos que o próprio gênero romance filosófico partilha dessa mesma sensação de desvelamento admirável do mundo na passagem do tempo, na trajetória de vida do personagem em busca de uma verdade ou de uma iluminação pessoal.

No ensaio *Diálogo do Espanto* Donald Schüller explica que é no diálogo platônico *Teeteto* que o personagem Sócrates discute com o jovem e talentoso personagem Teeteto, que se encontra preso acriticamente às noções adquiridas de seu mestre Protágoras. Sócrates, então, ataca o tratado sobre a verdade de Protágoras. Os volteios irônicos da

dialética socrática vão minando os pilares do pensamento do jovem até o ponto em que Teeteto se queixa de que os malabarismos mentais de Sócrates o desnorteiam. Isso ocorre justamente porque Sócrates está submetendo Teeteto ao espanto filosófico. (1988, p.153-167).

Por avanços e recuos nos argumentos, Sócrates demonstra ao jovem que o pensamento não pode se resumir a fórmulas cristalizadas. É necessário despir-se das noções adquiridas como se fossem únicas, imutáveis e eternas, uma vez que o homem mediano prefere continuar como se nada tivesse acontecido, não permitindo que haja transformações a seu redor. O espanto filosófico é necessário porque tem o poder de atingir o sujeito e o objeto de uma só vez, e revigorar o enigma sobre o homem e o mundo. O sujeito, destituído das velhas e tranqüilizadoras certezas, “torna-se enigma para si mesmo.” (SCHÜLLER, 1988, p.159).

Ao final do diálogo, Sócrates consegue fazer o jovem Teeteto sofrer um abalo e sair da letargia e do comodismo de suas concepções, porque o espanto é antes de tudo um *pathos*, um sofrimento, um choque que atinge a estabilidade do ser humano, levando-o a ações que restabeleçam seu equilíbrio. Então Sócrates abre os olhos de Teeteto, que sente enxergar pela primeira vez:

“O mundo conhecido torna-se estranho. O que é grande se apequena, e o que é diminuto se avoluma, embora os corpos permaneçam os mesmos, sendo suficiente alterar as relações para que as alterações se operem. [...] Sócrates expõe Teeteto a um mundo semelhante ao país das maravilhas de Alice.” (SCHÜLLER, 1988, p.158).

A menção a *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll (1832-1898), é por demais oportuna. Essa obra singularíssima – na qual o maravilhar-se (*admirabilis*) é sinônimo de espantar-se – pode ser incluída na categoria de **romance filosófico**, já que Carroll realizou com *Alice* a mais instigante e original encenação de paradoxos lógicos de matriz estoica da literatura ocidental. Como anotou Martin Gardner à margem do célebre Capítulo VI de *Alice* – no qual o personagem Gato de Chesire diz paradoxalmente à menina Alice que no utópico País das Maravilhas *todos são loucos* – é uma alusão direta ao diálogo *Teeteto* de Platão e ao questionamento que Sócrates faz para espantar, maravilhar, o jovem Teeteto:

Sócrates: Como você pode determinar se neste momento estamos dormindo, e todos os nossos pensamentos são sonho; ou se estamos despertos, e conversando um com outro em estado de vigília?

Teeteto: De fato, Sócrates, eu não saberia como provar um e outro, pois em ambos casos os fatos correspondem precisamente; e não há dificuldade em supor que durante esta discussão temos conversado em sonho; e quando em sonho nos vemos narrando sonhos, a semelhança entre dos dois estados é deveras espantosa.

Sócrates: Você vê, pois, que a dúvida sobre a realidade dos sentidos pode ser facilmente levantada, desde que haja uma dúvida se estamos acordados ou sonhando. E assim como nosso tempo é igualmente dividido em sono e vigília, numa e noutra esfera da existência o espírito afirma que pensamentos que estão presentes em nossas mente neste tempo são verdadeiros; e durante uma metade de nossas vidas afirmamos a verdade de uma, e, durante outra metade, afirmamos a de outra; e ambas são igualmente confiáveis.

Teeteto: É verdade.

Sócrates: E o mesmo não pode ser dito da loucura e de outras desordens? A diferença é somente que os tempos não são iguais.
(PLATÃO apud GARDNER, 1970, p. 90-91)

De fato, os livros *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou lá* (1872) são as grandes influências não discutidas sobre o *Catatau* de Leminski. Nesse sentido, o citado trecho do *Teeteto* é útil para compreendermos não apenas *Alice*, como também as relações do *Catatau* com tais fontes. O monstro “Jabberwocky”¹² de *Através do Espelho*, por exemplo, pode muito bem ter servido de inspiração para que Leminski criasse o seu Occam, monstro que causa perturbações no texto em forma de neologismos absurdos. Além disso, os paradoxos lógicos fartamente utilizados por Lewis Carroll, são também elementos configuradores da estrutura verbal do *Catatau*.

Contudo, a relação entre sonho e vigília viria diretamente da obra de René Descartes, que em sua “Meditação Primeira” se vale do mesmo argumento de Platão no *Teeteto* para conceber o seu próprio método:

¹² O monstro “Jabberwocky” aparece no poema de mesmo nome em *Through the Looking-glass and What Alice Found There* (Chapter I – “Looking-glass House” (pp. 191-197) in CARROLL, Lewis e GARDNER, Martin. **The Annotated Alice**. London : Penguin Books, 1970. O poema é todo escrito em “palavras-valise”. Sua primeira e mais criativa tradução foi realizada por Augusto de Campos.

Mas, pensando cuidadosamente nisso, lembro-me de ter sido muitas vezes enganado, quando dormia, por semelhantes ilusões. E, detendo-me neste pensamento, vejo tão manifestamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília do sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é quase capaz de me persuadir de que estou dormindo. (DESCARTES, 1979, p. 86)

Semelhante à lagarta azul de *Alice no País das Maravilhas*, que fuma seu narguilé sentada sobre um cogumelo (provavelmente alucinógeno)¹³, no *Catatau*, as potências do sono e do sonho surgem pela embriaguez da erva narcótica fumada por Descartes. É ela a responsável pelas indeterminações semânticas, pelo deslocamento do “eu” do filósofo; desaguando na problemática da razão e da loucura desse Descartes tropical que delira diante da inexplicabilidade do paradisíaco e utópico Brasil.

A propósito da loucura, lembremos lateralmente que no diálogo *Fedro* de Platão, a loucura (*mania*) é atributo da arte divinatória (*mancia*) das profetisas de Delfos e Dodona. Retomando as origens da sabedoria arcaica grega chega-se à conclusão de que “a loucura é a matriz da sabedoria.” (COLLI, 1996, p.17). E assim encontramos no próprio *Catatau*: “Vinde a mim, como a um oráculo.” (LEMINSKI, 2004, p.258) ou “Dionisomancia. Arte de adivinhar, quando bêbado...” (Idem, 2004, p.262). Tais citações apontam para o fato de Leminski pensar a aleatoriedade do *Catatau* como próxima dos livros oraculares como, por exemplo, o chinês *I Ching* (“Livro das Mutações”).

Como vimos, para a compreensão do *Catatau*, cujo personagem central está à espera, em estado de espreita, armando sua tocaia mental, o **espantar-se** é fundamental. Esse espanto repercute na constituição do *Catatau* como romance filosófico; na experiência dubitativa do personagem Cartésio ao tentar entender o país maravilhoso, admirável mundo novo; assim como no próprio espanto do leitor que é instado a espreitar, com todos os seus sentidos despertos, e decifrar o *Catatau*, na maioria das vezes enfrentando dificuldades intransponíveis tal a carga de acronia, ilogicidade, aleatoriedade e absurdo do **romance-idéia** que, surpreendentemente, durante suas páginas, ainda recebe outro nome: “Livro da Flor dos Pensamentos sobre a Substância das Pedras”! (cf. 2004, p.83).

Por fim, se na antiguidade a objeção platônica à aproximação da filosofia com a ficção literária foi o problema da **verdade**, com uma obra como o *Catatau* percebemos, à luz do pensamento de Mikhail Bakhtin, que a mesma verdade pode ser restabelecida pela

¹³ Cf. Chapter IV – “The Rabbit Sends in a Little Bill” (p. 66) e Chapter V – “Advice from a Caterpillar” (p. 67-78) in *Op. Cit.*

redução da mentira ao absurdo. (BAKHTIN, 1993, p.115). É o professor Benedito Nunes quem nos orienta sobre a convivência definitiva dessas duas disciplinas:

[...] com a passagem da linguagem ao primeiro plano da reflexão – passagem que já se efetuara em Nietzsche –, descobre-se o solo metafórico da *filosofia*, e pode-se então começar a perguntar se ela não é uma certa espécie de literatura; daí por diante, descobre-se a discriminação platônica: repassados na mesma *vontade de verdade*, o discurso verdadeiro, filosófico, pode dissimular tanto quanto o discurso falso, literário, pode revelar. Eis por que, ao conhecer a literatura, a filosofia tende a ir ao encontro de si mesma, a fim de não somente interrogá-la, mas também, refletindo sobre um objeto que passa a refleti-la, interrogar-se diante e dentro dela. (NUNES, 2002, p.217)

O *Catatau* é o espanto, o espantar-se e o estar espanteira porque é, sobretudo, uma utopia literária e filosófica, um construto fabricado para maravilhar e desorientar o leitor, e que estabelece que, tanto a literatura quanto a filosofia, partilham do mesmo estatuto de ficcionalidade que une o *logos* e o *mythos*. Assim sendo, o conceito de **romance-idéia** expressa perfeitamente aquilo que diz Philippe Sabot, posto que ele se afirma como o espaço da ambigüidade e do compartilhamento que ele opera uma redefinição da filosofia, já que ela se faz em textos literários e não apenas em tratados ou ensaios filosóficos; como também reelabora a idéia mesma de literatura, na medida em que ela escapa a toda determinação essencial e à ordem da especulação estética para fazer-se “máquina de pensar”. (Cf. SABOT, 2002, p.13). Não é por acaso que Paulo Leminski diria em ensaio *Quinze pontos nos iis*: “O *Catatau* quer lançar bases de lógica nova.” (1989, p.211).

3 OS ASPECTOS FILOSÓFICOS DO ROMANCE-IDÉIA

3.1 PREÂMBULO

Para corroborar nossa abordagem literária e filosófica sobre o *Catatau*, gostaríamos de nos reportar a uma declaração bastante significativa feita pelo professor José Miguel Wisnik em entrevista a propósito de sua conferência “Catatau: Cartesius Cannabis”, proferida em Curitiba em agosto de 1999:

Catatau traz questões fundamentais e antecipa, de forma original, uma interpretação da realidade brasileira a partir do mote central do texto: a hipótese de Descartes [...] ter vindo ao Brasil com Maurício de Nassau [...]. Esta intuição do Leminski tem conseqüências filosófico-literárias que o colocam entre os grandes intérpretes do Brasil, como Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade e Guimarães Rosa. [...] Leminski dá margens a peripécias e conjecturas imaginárias que compõem um complexo temático, ficcional e filosófico original e intuitivo. (WISNIK apud LEMINSKI, 2004, p.400 – grifo nosso).

Além de afirmar que Paulo Leminski antecipa uma discussão sobre a brasilidade, endossar a originalidade, e apontar para as conseqüências filosófico-literárias resultantes do *Catatau*, Wisnik argumentava ainda que o autor não estaria sozinho nesse “procedimento de *dépayement*” (MATOS, 2004, p.38), ao transplantar ficcionalmente René Descartes para o Brasil país, posto que Deleuze e Guattari, no livro *O que é a filosofia?* (1992), já conjecturavam sobre o que poderia significar filosoficamente a filosofia Descartes na Rússia, por exemplo. (apud LEMINSKI, 2004, p.400). Já com relação aos chamados “grandes intérpretes do Brasil”, em seu ensaio “Machado maxixe: o caso Pestana”, Wisnik nos forneceria a premissa de que, em obras como as de Machado de Assis, haveria a recorrência de um tipo de conflito dialético insolúvel. Assim diz Wisnik:

Muito diferentemente da oposição entre progresso e restauração temos, em Machado, um terceiro ponto [...] entre desenvolvimento acirrado e impossibilidade dele, construção em processo e “eternidade imóvel”. Quem formulou agudamente as questões aí implicadas, em intuição verdadeiramente inaugural, foi José Antonio Pasta Junior, ao estudar Raul Pompéia e Guimarães Rosa, e ao identificar em obras centrais da literatura brasileira uma estranha metafísica, recorrente, segundo a qual a “junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição” remete ao “estatuto da contradição insolúvel” [...] (WISNIK, 2004, p. 95-96)

Por sua vez, o mencionado José Antonio Pasta Junior argumenta em “O Romance de Rosa – Temas do *Grande Sertão* e do Brasil” que há nos romances centrais de nossa literatura uma dialética negativa que faz com que as contradições não resultem em superações ou sínteses, mas que permaneçam numa “má infinidade”, num estado de “dilema insolúvel”. (Cf. 1999, *Novos Estudos*, n. 55, p.62-63). No mesmo sentido parece caminhar a reflexão de Benedito Nunes no ensaio “Literatura e Filosofia: (*Grande Sertão: Veredas*)”, para quem a verdade romanesca que marca o romance de Rosa é “uma contínua e intransfigurável reflexão, jamais totalizada.” (2002, p.212). Com efeito, na visão dialética hegeliana de Pasta Jr., em *Grande Sertão: Veredas* as contradições não geram superações, e são incapazes de produzir diferenças ou encaminhar transformações. Elas permanecem num *moto perpetuo* que obriga à metamorfose contínua, mas, simultânea e paradoxalmente, redundam em repetição do idêntico, numa espécie de agonia sem desenlace.

Dito isto, gostaríamos de refletir no presente capítulo sobre os aspectos estritamente filosóficos que animam o romance *Catatau*, quais os pensadores, conceitos ou filosofemas de que se vale o autor para compor o seu “libelo” anticartesiano. Assim, para iniciarmos nossa análise, é preciso que consideremos que Leminski entrelaça três referências filosóficas, a saber: a do **pensamento grego**; a do **pensamento oriental**; e a do **pensamento cartesiano**. É necessário que as repassemos a fim de que possamos observar melhor a extensão do questionamento proposto pela obra.

3.2 O CATATAU E O PENSAMENTO GREGO

O *Catatau* é uma meditação sobre *movimento e repouso*; *mudança e permanência*; *estabilidade e transitoriedade*, *dever e ser*, questões atinentes à dialética, notadamente aquela desenvolvida pelos filósofos pré-socráticos. Em seu ensaio *Quase ser é melhor do que ser*, Leminski repassava o itinerário do nascimento da filosofia:

A obsessão grega pelo tema da “metamorfose” (literalmente, “forma através”), em nível mítico, vai se projetar logo depois no plano da atividade filosófica, no confronto entre Heráclito de Éfeso (o pai da dialética) e Parmênides de Eléia (gênio que, pela primeira vez, intuiu o Ser, o substrato último da realidade, acima e além das metamorfoses, o Puro Existir.) (LEMINSKI, 1994, p. 67-68).

Concordamos com a opinião de Salvino (2000, p.186) de que a filosofia pré-socrática é um referencial teórico fundamental para a visão de Leminski a respeito das relações entre *mudança* e *estabilidade* inscritas na forma e no conteúdo do romance-idéia. Colhemos uma citação que indica claramente o leque interesses filosóficos do *Catatau*, e que se inicia com Parmênides e Heráclito:

Estou com Parmênides, fluo com Heráclito, transcendo com Platão, gozo com Epicuro, privo-me estoicamente, duvido com Pirro e creio em Tertuliano, porque é mais absurdo. Lanterna à mão, bati à porta dos volumes mendigando-lhes o senso. E na noite escura das bibliotecas iluminava-me o céu a luz dos asteriscos. (LEMINSKI, 2004, p.36.)

Gostaríamos de nos debruçar ligeiramente sobre as idéias dos dois filósofos mencionados cujas concepções parecem expressam a principal tensão que integra o fluxo de idéias e palavras da obra, permitindo-nos inverter a ordem de nomeação para efeito didático.

Heráclito de Éfeso (c. 540-480 a.C.), filósofo do devir, é particularmente lembrado pelo autor paranaense. Como sugere Salvino, uma leitura meticulosa dos textos de Leminski poderá demonstrar “que a concepção ontológica predominante em sua obra tem algo de heraclitiana, o que talvez explique a evidente simpatia que eles transpirem pelas idéias do pensador de Éfeso [...]” (SALVINO, 2000, p.186). Não há como não associar a idéia de que “tudo flui” (*panta rhei*) ao discurso caudaloso do romance-idéia, esse “labirinto de enganos deleitáveis” (LEMINSKI, 2004, p.14), também composto de sentenças, filosofemas, provérbios e trocadilhos que se assemelham a alguns dos aforismos de Heráclito, em “cujo pensamento o enigma é central” (COLLI, 1996, p.45). A propósito da linguagem “obscura” de Heráclito, diz Blanchot:

Pode-se concluir sem temor ser este um altíssimo jogo de escrita. Cada frase é um cosmos, um arranjo minuciosamente calculado em que os termos estão em relações extremas de tensão [...]. Naturalmente, subentende-se que jogos de palavras, adivinhações, malabarismos verbais constituem, nas tradições arcaicas, um modelo de dizer que agrada aos deuses e de que estes fazem grande uso, bom ou mau; que, ainda por cima, os gregos, tanto para as coisas divinas quanto para as humanas, adoraram de paixão esses jogos e essa linguagem entre fala e silêncio, entre facécia e mistério. Decerto Heráclito é grego (chega a sê-lo a ponto de constituir um enigma para os gregos), pertence à época em que os deuses ainda falam e em que a fala é divina. (BLANCHOT, 2007, p. 13-14)

De fato, entre os temas essenciais do pensamento do filósofo de Éfeso destaca-se o que Colli denomina “pathos” do oculto, uma tendência de considerar o fundamento último do mundo como algo escondido, o que consiste, em última análise no conceito de divindade de Heráclito: “a natureza primordial ama ocultar-se”, e “a harmonia oculta é mais forte do que a manifesta” (1996, p. 56-57). Revela-se, pois, a forte ligação entre sabedoria do “proto-filósofo” com os mistérios religiosos de Elêusis e a linguagem divina dos presságios da Sibila.

Segundo Hegel, uma das contribuições de Heráclito é ter sido responsável pela transposição da **dialética** do plano subjetivo do entendimento para o plano objetivo do ser. Foi em sua filosofia que, pela primeira vez, a dialética assumiu o estatuto especulativo, ultrapassando o plano da identidade abstrata, para elevá-la à convicção de que o movimento e a mudança constituem a essência de todas as coisas¹⁴. Heráclito percebeu que o absoluto deve ser compreendido como processo: “Não vejo nada além do vir-a-ser.”¹⁵, proclamou. E é pensador de Éfeso quem afirma a **unidade dos opostos**. “Ele sustenta que o próprio mundo que nos circunda não é senão um tecido – ilusório – de contrários. Cada par de contrários é um enigma, cuja resolução é a unidade, o deus que está por trás. Com efeito, diz Heráclito: ‘O deus é dia noite, inverno verão, guerra paz, saciedade fome.’” (COLLI, 1996, p.59). Reportamos-nos à lição de Nietzsche em *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*:

[...] Heráclito alcançou com uma observação sobre a proveniência própria de todo o vir-a-ser e perecer, que concebeu sob a forma da polaridade, como desdobramento de uma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que lutam pela reunificação. Constantemente uma qualidade entra em discórdia consigo mesma e separa-se em seus contrários; constantemente esses contrários lutam outra vez um em direção ao outro. O povo pensa, por certo, conhecer algo rígido, pronto, permanente; na verdade, há a cada dia luz e escuro, amargo e doce lado a lado e presos um ao outro, como dois contendores, dos quais ora um, ora outro, tem a supremacia. [...] Da guerra dos opostos nasce todo o vir-a-ser: as qualidades determinadas, que nos parecem como duradouras, exprimem apenas a preponderância momentânea de um dos combatentes, mas com isso a guerra não chegou ao fim, a contenda perdura pela eternidade. Tudo ocorre na medida desse conflito, e é precisamente esse conflito que revela a eterna justiça. (NIETZSCHE, 1978, p. 35-36)

Como ensina Mário Ferreira dos Santos (1959, p.91), em Heráclito “a multiplicidade atual revela uma unidade virtual.” Tudo flui e se transforma continuamente.

¹⁴ Cf. Encyclopédie Philosophique Universelle, Tomo 1, Paris : PUF, 1990, p. 633.

¹⁵ HERÁCLITO *Apud*. NIETZSCHE, 1978, p. 35.

Não existe um ser imutável, mas uma perpétua fluência, um eterno devir (vir-a-ser), em constante movimento. A dialética heraclitiana é, portanto, a dialética dos opostos (“somos e não somos”), também chamada de Dialética Antinomista. Todo ser é um oposto a si mesmo, porque todo ser está em constante devir – todo ser é um *sendo*: “Tudo o que se opõe se une, e tudo o que se separa está de acordo consigo” (frag. 51). Por isso, tornou-se muito conhecido o aforismo de Heráclito: “Tu não podes banhar-te duas vezes no mesmo rio; pois novas águas correm sempre sobre ti” (frag. 91). Para o filósofo “tudo flui” em metamorfose incessante, daí a inspiração para o jorro caudaloso do Descartes de Leminski diante da inexplicabilidade do Brasil (LEMINSKI, 2004, p.14); sua linguagem transgressiva e enigmática, bem como a repercussão da dialética heraclitiana na própria estrutura mutante do romance-idéia.

As coisas rolam, transformam-se sem sair do lugar [...] (LEMINSKI, 2004, p. 41)

Antes adorava um deus maior que eu; agora, adoro uma brincadeira (LEMINSKI, p. 187)

Quem repetir comigo, ame esta ordem como ao seu diverso [...] (LEMINSKI, p. 200)

Reto é a idéia fixa, a idéia é fluxa: curva! (LEMINSKI, p. 208)

Toco o pau no Ser: incorpora meus golpes à sinfonia dos seus contrastes [...] (LEMINSKI, p. 215)

Renaissancescant! (LEMINSKI, p. 241)

Diferença é distância, medida no espírito. (LEMINSKI, p. 251)

[...] a lucidez é feita de muitas coisas obscuras: para quem não enxerga, só resta o clarão. (LEMINSKI, p. 259)

Outro pensador mencionado por Leminski é **Parmênides de Eléia** (c. 540-480 a.C.), o filósofo do Ser. Na opinião de Giorgio Colli “talvez não exista outro pensador em que, à exigüidade dos fragmentos transmitidos, corresponda uma riqueza teórica igualmente ilimitada.” (1996, p.75). Foi Parmênides quem contraditou as afirmações de Heráclito, e, com isso, marcou a filosofia ocidental por vinte e cinco séculos. Parmênides considerava absurdo o jogo de antinomias de Heráclito de que uma coisa possa *ser* e *não ser* ao mesmo tempo (antinomia), e que o *ser* consistia num *devir*, num “estar sendo”, num fluir. Ensina Mario Ferreira dos Santos:

Parmênides verificou que havia em Heráclito uma contradição lógica: o ser não é, e o que é não é; pois o que é, neste momento, já não é neste momento, pois passa a ser outra coisa. Então, o que caracteriza o ser é o não-ser. Eis o absurdo, dizia Parmênides, pois como pode alguém entender que o que é, não é, e o que não é, é? Essa idéia não é inteligível. Por isso, estabeleceu Parmênides este princípio: o ser é; o não-ser não é. Fora disso, tudo o mais é erro. Ademais, o que muda, o que flui, é alguma coisa que flui, que muda. E se o ser é apenas a passagem para o não-ser, seria incompreensível, ininteligível. Assim as coisas têm um ser, e este ser é. E se não têm ser, não são, porque o não-ser não é. Cabe a Parmênides haver estabelecido, desta forma, o princípio fundamental do pensamento lógico, que posteriormente os filósofos chamaram de “princípio ontológico de identidade”. Foi graças à contribuição de Parmênides que se formulou ao ser uma série de atributos, decorrentes logicamente do conceito de identidade. (SANTOS, 1959, p. 92)

Ser é, nada não é. Dessa afirmação de Parmênides se extraem dois princípios: I – que não existe outra coisa que não seja a substância, isto é o *Ser* em sua permanência, imutabilidade e unidade; II – que para além do *Ser* existe o *Não-Ser*, que é o nada. A idéia principal na filosofia de Parmênides é o que o *Ser é*, e o que o *Ser não é*. Parmênides não refuta a existência do devir, porém, a seu ver o devir estaria no plano da realidade sensível na qual ele é captado pelos sentidos e não pela razão. Explica Colli:

Parmênides segue uma outra via, pois já se encontra envolvido no turbilhão dialético. [...] À alternativa “é ou não é?”, um verdadeiro “próblema”¹⁶ (sic), no qual Parmênides sintetiza a formulação mais universal da pergunta dialética e, ao mesmo tempo, a formulação do enigma supremo, a lei parmenidiana manda responder “é”. O caminho do “não é” não deve ser seguido, é proibido, porque só seguindo o caminho da negação é possível desenvolver as argumentações niilistas, devastadoras da dialética. (COLLI, 1996, p. 74)

Segundo Parmênides, para pensar é necessário pensar em alguma coisa, porque não podemos pensar o *Não-Ser*, o “*Não-É*”, que não tem existência, até porque não estaríamos efetivamente pensando em algo. Assim, conclui ele que só é possível pensar em uma única realidade: o *Ser*, o “*É*”. O “*É*” significa a palavra que salvaguarda a natureza metafísica do mundo, e que manifesta aquilo que está oculto. A deusa que preside tal manifestação é Aletheia, a “verdade”. (cf. COLLI, 1996, p.75).

¹⁶ “O verbo ‘**proballein**’ que no século V significa “propor um enigma”, é empregado por Platão tanto no sentido enigmático (numa passagem do *Carmide*, o verbo é conjugado explicitamente com o termo ‘enigma’, e diz-se ‘lançava à frente um enigma’), como no sentido dialético, atestando uma unidade de fundo entre as duas esferas: ora significa ainda ‘propor um enigma’, ora ‘propor uma pergunta dialética.’”. (COLLI, 1996, p. 67).

De fato, Parmênides procura o conhecimento *racional*, distanciando-se da “ilusão dos sentidos”. Com seu “racionalismo”, Parmênides negava os sentidos e julgava impossível qualquer transformação real dos objetos. Nada pode se transformar em algo diferente do que já é. Nietzsche, em seu estilo polêmico e teatralizante nos apresenta Parmênides como um personagem enfurecido que repele – tal qual Platão e, posteriormente, Descartes – os dados captados pelos sentidos:

[...] ao apartar abruptamente os sentidos e a aptidão de pensar abstrações, portanto a razão, como se fossem duas faculdades totalmente separadas, ele dilacerou o próprio intelecto e encorajou àquela separação totalmente errônea entre “espírito” e “corpo” que, particularmente, desde Platão, pesa como uma maldição sobre a filosofia. Todas as percepções dos sentidos, julga Parmênides, só nos dão a ilusões; e sua ilusão-mestra é justamente simularem que aquilo que não é também é e que mesmo o vir-a-ser também tem um ser. Toda aquela multiplicidade e colorido do mundo conhecido conforme a experiência, a mudança de suas qualidades, a ordenação de seu acima e abaixo, são implacavelmente postas de lado como mera aparência e ilusão [...] (NIETZSCHE, 1978, p. 38-39)

O pensamento de Parmênides está presente no *Catatau* na luta do personagem Cartésio em manter a estabilidade e fixidez de seu “Eu” racional. Mas devido à droga que o filósofo ingere e lhe provoca a desordem dos sentidos, qualquer tentativa de manter o pensamento racional centrado é frustrada. O resultado dessa luta de Cartésio por manter a unidade do “Eu” pode ser verificado pela repetição de temas específicos como, por exemplo, o da demora do tão esperado coronel Artiscewski:

Artyxewinsgh, demora para chegar não é desculpa para eternamente descancelar-se! (LEMINSKI, 2004, p. 172)

Ou então Parmênides pode surgir em filosofemas:

Quero durar; eu hei de haver. Eis-me sendo: sou-o. (LEMINSKI, p. 109)

Mim, o motor imóvel, o mestre em continuar vivo [...] (LEMINSKI, p. 231)

Ou ainda pode aparecer nominalmente em trocadilhos:

Onde ouvi-lo aqui, ó permanecêdes em geléia, ó partição do parmesão!
(LEMINSKI, p. 154)

Sem dúvida, é **Zenon de Eléia**, (495-430 a.C.), discípulo de Parmênides, quem merece a atenção maior de Paulo Leminski na construção do romance-ideia. Apontado como o “inventor da dialética”¹⁷, aqui entendida em seu sentido original e próprio de “arte real da discussão, de uma discussão real entre duas ou mais pessoas vivas, não excogitadas por uma invenção literária.” (COLLI, 1996, p.61). De acordo com o mesmo Colli, Platão subestimava Zenão apresentando-o como “socorredor” de Parmênides, sendo que a dialética teria servido a Zenão como meio de defesa contra os ataques dos adversários:

[...] uma imagem mais adequada de Zenão pode ser reconstruída somente através dos testemunhos, muito mais ricos e complexos, de Aristóteles: este expõe, tentando sem muito êxito refutá-las, as argumentações dialéticas de Zenão, não somente contra a multiplicidade, mas mesmo contra a unidade, e em geral sobre o tema do movimento e do espaço, portanto contra as condições do mundo sensível, reduzido à aparência. (COLLI, 1996, p.76).

Entre as suas defesas mais memoráveis destacam-se os paradoxos sobre a impossibilidade do movimento e a divisibilidade do tempo: os chamados **Paradoxo da Flecha e Aquiles e a Tartaruga**.

Com o paradoxo da flecha Zenão visou demonstrar a impossibilidade do movimento contra os defensores do devir. O argumento é o seguinte: “(1) Tudo o que ocupa um lugar precisamente igual ao seu próprio tamanho está em repouso”; (2) No presente, o que está em movimento ocupa um lugar precisamente igual ao seu próprio tamanho. Portanto, (3) no presente, o que está em movimento está em repouso. Ora, (4) o que está em movimento move-se sempre no presente. Logo, (5) o que está em movimento está sempre – durante o movimento – em repouso”. (KIRK apud SALVINO, 2000, p. 187).

¹⁷ “O jovem Aristóteles sustenta que Zenão foi o inventor da dialética. Todavia, se comparamos os testemunhos sobre Zenão com os fragmentos de Parmênides, seu mestre, parece inevitável admitir, já neste último, um mesmo domínio dialético dos conceitos mais abstratos, das categorias mais universais. Mas ao próprio Parmênides será talvez possível atribuir a invenção de uma bagagem teórica tão imponente, o uso dos chamados princípios aristotélicos da não-contradição e do terceiro excluído, a introdução de categorias que permanecem para sempre ligadas à linguagem filosófica, não apenas do ser e não-ser, mas provavelmente também da necessidade e da possibilidade? Seria mais natural pensar numa tradição dialética que remonte ainda mais além de Parmênides, que tenha origem justamente naquela idade arcaica da Grécia [...]” (COLLI, 1996, pp.62-63)

Já como o paradoxo de Aquiles e a Tartaruga, argumentava Zenão que mesmo sendo Aquiles (o herói da Guerra de Tróia), muito mais veloz do que a tartaruga; se, em uma corrida, a tartaruga saísse na sua frente, Aquiles jamais a alcançaria. Além de Lewis Carroll, também o escritor Jorge Luis Borges no ensaio “A perpétua corrida de Aquiles e da tartaruga”, oferece uma descrição desse curioso paradoxo:

Aquiles, símbolo de rapidez, tem de alcançar a tartaruga, símbolo de morosidade. Aquiles corre dez vezes mais rápido que a tartaruga e lhe dá dez metros de vantagem. Aquiles corre esses dez metros, a tartaruga corre um; Aquiles corre esse metro, a tartaruga corre um décímetro; Aquiles corre esse décímetro, a tartaruga corre um centímetro; Aquiles corre esse centímetro, a tartaruga um milímetro; Aquiles corre esse milímetro, a tartaruga um décimo de milímetro, e assim infinitamente, de modo que Aquiles pode correr para sempre sem alcançá-la. (BORGES, 1998, p.261).

É possível fazer um esquema do método dialético praticado por Zenão: todo objeto sensível ou abstrato que se exprime em um juízo prova-se primeiramente *ser e não ser* ao mesmo tempo. Além disso, demonstra-se *possível e simultaneamente impossível*. Tal conclusão, obtida por intermédio de uma argumentação rigorosa, constitui em seu conjunto, o aniquilamento da realidade de qualquer objeto, e até mesmo sua pensabilidade.

É correto dizer que com essas argumentações Zenão desobedeceu a seu mestre Parmênides, e transgrediu sua proibição de evitar percorrer o caminho do “não é”. Porém, analisando o raciocínio de Zenão, vê-se que ele foi um “socorro” à visão de Parmênides. Zenão percebeu a fragilidade daquela proibição e percebeu que não era possível impedir o desenvolvimento da dialética e da razão, visto que elas descendiam precisamente da esfera do enigma e do agonismo. Para salvaguardar a matriz divina, Zenão radicalizou o impulso dialético (pois seria impossível demonstrar algo sem afirmar e negar, isto é, sem *contradição*) até atingir o nihilismo total.

Desse modo, Zenão procurou demonstrar a “ilusoriedade” do mundo à nossa volta para impor aos homens um novo olhar sobre as coisas que se nos oferecem aos sentidos, fazendo compreender que o mundo sensível, nossa própria vida, é simples aparência, um puro reflexo do mundo dos deuses. Curioso observar, entretanto, que o método de Zenão se assemelha ao de Heráclito, o qual se referia à natureza divina como uma enigmática alusão à contradição, ao absurdo, ao caráter instável e instantâneo de tudo o que se passa diante de nós. Sobre a perenidade da filosofia e dos paradoxos de Zenão de Eléia ensina Giorgio Colli:

Os pensadores que vieram muito mais tarde apresentaram tal juízo, considerando refutadas as afirmações de Zenão, mas na sua verdade isso não ocorreu sequer com o mais agudo de todos, Aristóteles. Se consideramos apenas as argumentações isoladas de Zenão, como as famosas “aporias” da dicotomia, da flecha, ou de Aquiles e a Tartaruga, isto é, aquela mínima parcela da obra dialética zenoniana que conhecemos, encontramos um surpreendente reconhecimento de Aristóteles, isto é, que tais “aporias” só podem ser superadas “por acidente”, ou seja, recorrendo-se ao que acontece. É evidente a fragilidade de tal refutação, diante de um problema que não se refere aos fatos, mas à razão. (COLLI, 1996, 78-79).

No *Catatau*, texto onde se evidenciam as qualidades do movimento (mudança) e da imobilidade (permanência), onde impera o jogo da metamorfose e da repetição inamovível de certas palavras e temas, Zenão e seus dois paradoxos exercem papel de relevo. Referências aparecem deslocadas e transformadas criativamente um pouco à maneira trocadilhesca de Lewis Carroll na conclusão de seu conto “O que a tartaruga disse a Aquiles”. Nesse texto, Carroll faz a tartaruga de Zenão sugerir a Aquiles que troque seu nome para “*Taught-us*” (“ensinou-nos”, expressão que, em inglês, soa parecido com a palavra “tortoise”, “tartaruga”, “cágado”); ao que herói, cansado, por sua vez sugere que a tartaruga adote para si o nome de “*A Kill-Ease*” (“alguém que mata calma e lentamente”, e cuja pronúncia soa como “Aquiles”)¹⁸. Citamos algumas referências a Zenão e aos seus paradoxos no corpo do *Catatau*:

Deu-lhe um golpe no calcanhar, mas como não contra Aquiles, para sofrer como os burros ferrados... (LEMINSKI, 2004, p. 21)

Senão é a flecha de Zenão, a que faz que vai mas não, não sei a quem acomenta esse germe de errar como um cometa! Isca Aquiles para pescar preguiça. Flecha não pode ter nenhum senão. (LEMINSKI, p. 49)

Bem se deram sempre sagita persa e calcanhar aquilino. (LEMINSKI, p. 60)

O queira tal quão o diz o velho Anaxímenes, – Zenão, Zenão, sem zênite se caçoa do nadir? Mas também não tanto? Nem por isso senão, Zenão, não! (LEMINSKI, p. 61)

A flecha atinge Aquiles decerto mas na máscara, o que é outro caso. O espelho reflete tanto a guerra com festa, não tendo estilo. (LEMINSKI, p.65)

Que flecha é aquela no calcanhar daquilo? (LEMINSKI, p. 65)

Zenão alveja a tartaruga com uma flecha fechada. (LEMINSKI, p. 96)

¹⁸ Cf. CARROLL, Lewis. “O que a tartaruga disse a Aquiles” in **Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou lá**. São Paulo : Summus Editorial, p. 251-254.

A flecha contra Aquiles acabou de cruzar a flecha de Zenão, perdida num carrosselcarretel de senões... (LEMINSKI, p. 100)

A flecha já está aqui, abriram o ovo: Zenão suicidou-se com a flecha antes que alguma tartaruga aventureira dela lançasse mão. Tartagrama! (LEMINSKI, p. 117)

Forma feita de vagar, a tartaruga guarda de memória o segredo da velocidade. (LEMINSKI, p. 128)

Bicho cochila e falam de mim, falar é sempre menos: a gargalhada de Zenão chega no alvo antes da flecha! (LEMINSKI, p. 139)

Percebe-se, por essas citações, como Leminski realiza um trabalho semelhante à condensação onírica ao associar idéias inusitadas ao nome de Zenão e aos paradoxos. Leminski cria sentenças que funcionam como aforismos paródicos, aumentando a carga de informação e radicalizando os significados até os limites da alogicidade. De fato, o *Catatau* parece ser regido por uma “razão poética” que permite novas relações que forcem nossa capacidade de racionar e de decifrar palavras, mas que nos lança em novas perspectivas de sentido.

Assim é que, nas citações acima, proliferam rearranjos de idéias, como o trocadilho “senão/zenão”, um “senão” à filosofia de Zenão e sua flecha – que, com sua trajetória, simboliza a própria idéia de transformação¹⁹. A flecha do paradoxo é então associada à flecha que acertou o calcanhar de Aquiles e o matou; e às flechas da Batalha das Termópilas na qual o comandante persa que mandou avisar o comandante Dieneces, que possuía tantas flechas que seus arqueiros poderiam encobrir o sol; ao que o espartano respondeu: “se os persas encobrirem o sol, combateremos à sombra.”; sem contar que a palavra “flecha” está relacionada ao colégio denominado “La Flèche” onde Descartes estudou. Ou então Leminski – num procedimento à la “Samba do Crioulo Doido” – mistura os dois paradoxos, reunindo a flecha e a tartaruga, Zenão e D. João VI, utilizando a famosa frase que se tornou lapidar entre nós: “Meu filho, põe a coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro lance mão dela!”. Em outra citação, Leminski descreve o movimento paradoxal da flecha valendo-se de uma expressão jocosa e popular, dizendo que a flecha “faz que vai, mas não vai”.

Um exemplo do labor verbal de Leminski é a palavra aglutinada “Carrosselcarretel”, que enfatiza o movimento circular; ou ainda a palavra-valise

¹⁹ Cf. SALVINO, 2000, p.202.

“Tartagrama”, que pode significar “figura/letra de tarta (ruga)”, e uma alusão ao “Tetragramaton” da Kabbalah, isto é, às quatro letras hebraicas que formam o sagrado e impronunciável nome de Yahveh. É Ronald Bogue, comentador norte-americano da obra de Gilles Deleuze, quem nos ajuda a comparar o nível de inventividade lingüística e filosófica atingida pelo autor do romance-idéia:

Indeed, Deleuze indicates that language, far from imposing a necessary constraint on thought, can serve a positive function in the creation of meaning and exploration of problems. [...] Similarly, language has in its abundant vocabulary, a “most positive syntactic and semantic power” (DR 159) that allows a word to function as an aleatory point and create divergent and proliferating series of terms. Novelists like Joyce, Robbe-Grillet, Klossowski, Roussel, and Gombrowicz use this linguistic power to explicate worlds of difference via paradoxical elements which traverse multiple linguistic series... (BOGUE, 1989, p. 78-79)²⁰

É imbuído desse poder criador da linguagem a serviço da instauração de mundos diferentes que Leminski encena o embate entre Descartes (associado à filosofia do Ser, da permanência e estabilidade) e as construções paradoxais e “bibliopatológicas” do personagem-texto Occam (associado à filosofia do devir, da metamorfose, da mutação). Nessa perspectiva suscitada pela reflexão poética sobre a filosofia pré-socrática, com ênfase nos pensamentos de Heráclito, Parmênides e Zenão de Eléia, o romance-idéia adquire contornos dialéticos profundos onde podemos entrever a busca incessante de um equilíbrio de opostos. Assim, o *Catatau* pode ser encarado como um amálgama entre metamorfose (devir) e o “Puro Existir” (Ser) – como sugere Leminski em sua leitura da filosofia eleata. (1994, p.67-68). Fruto da busca da complementaridade dos opostos, do equilíbrio dinâmico entre movência e estabilidade, deve ser nesse sentido que se justifica a afirmação de Leminski segundo a qual “O *Catatau* “é um livro de uma exatidão absoluta”: [...] A estrutura dele é absolutamente perfeita. É como um cristal, um diamante.” (1988, p.21).

²⁰ “De fato, Deleuze indica que a linguagem, longe de impor uma coação ao pensamento, pode servir como uma função positiva a criação de sentido e exploração de problemas. [...] Do mesmo modo, a linguagem tem na sua abundância de vocabulário, “o poder sintático e semântico mais positivo” (*Différence et Répétition*, p.159) que permite que a palavra funcione como um ponto aleatório e crie séries de termos divergentes e proliferantes. Romancistas como Joyce, Robbe-Grillet, Klossowski, Roussel, e Gombrowicz usam este poder lingüístico para explicar os mundos de diferença via elementos paradoxais os quais atravessam múltiplas séries lingüísticas.” (tradução nossa).

3.3 O CATATAU E O PENSAMENTO ORIENTAL

Paulo Leminski era conhecedor do pensamento oriental. Além de judoca, notório estudioso da língua e da poesia japonesas, sendo autor não apenas de haikais, inclusive, de uma interessante biografia sobre *Matsuó Bashô* (1983) ex-samurai, monge Zen, o maior poeta do Japão. É nesse breve volume que Leminski ensina sobre a forma poética do haikai (“haiku”), as idéias do Zen-budismo e sobre a teoria do ideograma. Entre tantas considerações fecundas, Leminski nos fala, por exemplo, das características da língua do sol nascente:

O gênio da língua japonesa era bem diferente do chinês. Não só sujeito, predicado e objeto eram, até um grau, indistinguíveis, e a pontuação inexistente, mas até o perfil das palavras era borrado. Em japonês não existem artigos nem plural. Blyth arremata: “na vida, sujeito e predicado não estão fixados, nem causa nem efeito [...] coisas não começam com letra maiúscula e terminam com ponto final. [...] Nessa língua, talvez, Descartes não conseguiria dizer: “penso, logo, existo”. Nela, não existe articulação causa ou consecutiva desse rigor, pensado em latim.” (LEMINSKI, 1983, p.33-34).

Vale dizer que muito antes da publicação de *Bashô* essas reflexões já estavam presentes no processo do *Catatau*. Leminski exhibe sua erudição e conhecimentos orientais adquiridos nas leituras das “transcrições” e da ensaística de Haroldo de Campos, divulgador entre nós do ensaio *The chinese written character as a medium for poetry* de Ernest Fenollosa publicado por Ezra Pound; bem como, mediante a leitura de clássicos como *Haiku*, quatro volumes de poesia, estética e Zen-budismo do sinólogo inglês R. H. Blyth (que influenciou nomes como John Cage e Jack Kerouac); e de *Japanese Literature* do scholar Donald Keene; conforme credita o próprio Leminski na bibliografia de seu *Matsuó Bashô* (1983, p.102). Por conseqüência, não é surpresa nos deparamos com alusões à língua e ao pensamento oriental nas páginas do romance-idéia:

Barato é satori, biritamonogatari! (LEMINSKI, 2003, p.90)

Katamenokata no monônio gatari, de kono, mono no oko mo kodomo condômino, De Re Nipônica, VII 33. inj. Judus. (p.120)

Noseastonto, nin-yo! Yingpnotize-o! (p.261)

Leminski se reporta aqui ao “satôri”, isto é, à “iluminação” Zen-budista, uma visão intuitiva fulminante que resulta da experiência da anulação das contradições lógicas através da meditação e da compreensão de “Koans” (espécies de parábolas paradoxais). Com esse espírito Leminski cria palavras engraçadas como aquela em que junta uma gíria brasileira a uma palavra japonesa: “biritamonogatari” – “birita” (bebida alcoólica) + “monogatari” (conto, história, narrativa). O resultado é uma “palavra-valise” (“portmanteau-word”) que quer dizer: “contos-da-bebida”. Leminski cria ainda a palavra “Yingnotize-o”, em que alude a um dos pólos que compõem o “T’ ai Chi” (“princípio primordial”) da filosofia taoísta chinesa, imagem constituída pelos opostos complementares (não contraditórios) “Ying-Yang”. O trocadilho se dá pela substituição da palavra grega “hipnos” (sono) pela polaridade “ying” que em seu sentido original significa “o sombrio”, “o escuro”, em oposição a “yang”, o “luminoso”. (WILHELM, p.9)

Por sua vez, no “Plano do Catatau” – o roteiro das idéias mestras que nortearam a redação do romance-idéia – confirma-se o projeto do autor de incluir idéias e conceitos da cultura oriental para compor a arquitetura da narrativa da “hipótese-fantasia” de Descartes no Brasil. Citamos:

[...] 29. O Satori (iluminação) do Catatau – de linguagem.

[...] 35. portmantôs: kakekotobas [...]

[...] 41. Na Pérsia, o Mestre dança a Guerra (judô, karatê, etc)

[...] 46. Tales cai no poço, previsto pela lavadeira: o sapo de Bashô.

[...] 123. KKKTB. Manifestação textual. Forma mentis do ktt.

[...] Tao = via & virtude. [...]
(LEMINSKI, 2003, p.358-368)

Importante esclarecer aqui que “o sapo de Bashô” se refere ao conhecido haikai do mestre: “Furu ike ya/kawazu tobikomuz/mizu no oto” (“velha lagoa/ o sapo salta/ o som da água”). Aqui é fundamental salientar que muitos haikais “viajam” nas frases, verdadeiros versos longos do *Catatau* como, por exemplo: “Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam exames.”; “Boas novas, estrelas várias desesclarilham, vem vindo aqui.”; “Só um riso é maior que um sorriso, só a gargalhada ri da risada, bandeiras despregadas de rir e de vento.” (LEMINSKI apud SALVINO, 2000, p. 98-99).

Além disso, a abreviatura “KKKTB” refere-se ao recurso formal da poesia japonesa denominado “kakekotoba” o qual o autor afirma ser nada menos do que a “*formamentis*” do *Catatau* (“kt”). Aprofundando a referência, vemos que Leminski retirou as informações sobre o recurso do “kakekotoba” de *Japanese Literature* de Donald Keene, como ele próprio menciona no mesmo *Matsuó Bashô*:

O “kakekotoba” não é, exatamente, um trocadilho, no sentido ocidental do termo, um daqueles magníficos “puns” de James Joyce, inspirados nos “port-manteau words”, as “palavras-valise” de Lewis Carroll. É a passagem de uma palavra por dentro da outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade. Keene explica muito bem: “O limitado número de sons possíveis na língua japonesa deu lugar, inevitavelmente, a muitos homônimos e há inúmeras palavras que contêm outras ou partes das palavras completamente distintas. Por exemplo, a palavra ‘shiranámi’, que significa ‘ondas brancas’, poderia sugerir a um japonês a palavra ‘shiránu’, que quer dizer ‘desconhecido’ ou ‘námida’ que quer dizer ‘lágrima’”. Keene conclui: “a função do ‘kakekotoba’ consiste em ligar duas idéias diferentes mediante um giro ou desvio do seu significado próprio.” E “o kakekotoba mostra um traço característico da língua japonesa: a compressão de muitas idéias num espaço reduzido, por meio, geralmente, de jogos de palavras que produzem uma dilatação dos harmônicos da palavra.” (LEMINSKI, 1983, p. 39)

Além de alimentar a invenção verbal do romance-idéia desenvolvendo uma linguagem de rara poesia (o *Catatau* é verdadeiro laboratório de possibilidades semânticas e sonoras em língua portuguesa), Leminski buscou carrear elementos do pensamento oriental que pudessem embasar sua estratégia de desarticular a lógica aristotélica, já que o autor pretendia tratar no *Catatau*, da inviabilidade da filosofia cartesiana e do pensamento racional. A sabedoria Zen-budista, com sua atitude “antiintelectualista e aberta para a fruição instantânea da vida, gozada em sua absoluta descontinuidade” (SALVINO, 2000, p.125), surge então como forma alternativa de conhecimento da realidade. Sobre o budismo Zen esclarece Erich Fromm:

O Zen colima o conhecimento da própria natureza da pessoa. Busca o “conhece-te a ti mesmo”. Mas esse não é o conhecimento “científico” do psicólogo moderno, o conhecimento do intelecto conhecedor, que se conhece como objeto; no Zen, o conhecimento de si mesmo é o conhecimento não intelectual, não alheado, a experiência plena em que conhecedor e conhecido se tornam um só. Como disse Suzuki: “A idéia básica do Zen é entrar em contato com a atividade interior do próprio ser, e fazê-lo da maneira mais direta possível, sem recorrer a nada que seja externo ou acrescentado.” (FROMM, p. 137-138)

Juntamente com a meditação (“zazen”), um dos instrumentos eficazes para libertar o praticante das constrições da mente racional é o chamado “Koan”, espécies de parábolas ou enigmas que visam suspender as idéias de sujeito, predicado, objeto, bem como a idéia de terceiro excluído. Os Koans devem ocupar a mente do praticante por um longo tempo fazendo-a buscar uma solução para a questão proposta pelo “Koan”. Enquanto o praticante busca, sua mente se torna mais visível. Uma vez que o praticante se torne consciente de sua própria mente como uma forma independente, o ensinamento do “koan” se realiza. (apud SUZUKI, p. 55-70). Paulo Leminski, em *Matsuó Bashô*, relata dois instrutivos “Koans”:

Po-chang tinha tantos alunos que se viu obrigado a abrir outro mosteiro, Para achar alguém apto a ser mestre na nova casa, juntou seus monges e colocou um cântaro na frente deles, dizendo:

– Sem o chamarem de cântaro, me digam o que é isso.

– Você não pode chamá-lo um pedaço de lenha, disse o monge principal.

Nesta altura, o cozinheiro do mosteiro derrubou o cântaro com um ponta-pé e afastou-se.

Po-chang deu a direção do novo mosteiro ao cozinheiro.

[...]

Hui-ko procurou Bodhidharma, primeiro patriarca do zen chinês e lhe disse:

– Não tenho paz na minha mente. Pacifica minha mente.

– Traz tua mente à minha presença e eu a pacifico, responde Bodhidharma.

– Mas quando busco minha própria mente, não consigo encontrá-la, diz Hui-ko.

E Bodhidharma:

– Pronto! Pacifiquei tua mente.

(LEMINSKI, 1983, p. 72-73)

De fato, poder-se-ia comparar o *Catatau* a um extenso “Koan”. Não é outra a opinião de Salvino, para quem “é como se o *Catatau* fosse [...] um grande *koan* barroco que tentasse transmitir de um modo aberrante [...] uma espécie de iluminação.” (SALVINO, 2000, p.283). Seguindo a analogia, o *Catatau* seria uma parábola paradoxal que testa a linguagem e a lógica em seus limites, através da qual Leminski encena uma confrontação com a razão cartesiana, a fim de conduzir o leitor a uma espécie de “insight” que o libere dos laços mentais da lógica. Citamos o autor paranaense:

O *Catatau* procura captar, ao vivo, o processo da língua portuguesa operando. E mostrar como, no interior da lógica todopoderosa (sic), esconde-se uma inautenticidade: a lógica não é limpa, como pretende a Europa, desde Aristóteles. A lógica deles, aqui, é uma farsa, uma impostura. O *Catatau* quer lançar bases de lógica nova. (LEMINSKI, 1989, p. 211.)

Visando libertar-se da copulativa e da noção de causa e efeito, Leminski deixou a proposta lógica indelevelmente registrada no *Catatau*, escrevendo com seu humor peculiar:

O efeito se prostra aos pés da Causa e a adora, deusa boba que não olha a frente donde pisa, paçoca onde as salamandras engendram caraminholas que com elas mais se assembleiam! E o cu com as causas? (LEMINSKI, 2004, p.226).

A questão da “lógica nova” no romance-idéia também tem muito que ver com a teoria do ideograma chinês. É com Haroldo de Campos em seu *Ideograma – lógica, poesia, linguagem* que obtemos a análise mais percuciente sobre esse assunto. Campos informa que a teoria da escrita oriental se inicia, no ocidente, com o ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* (1919), de autoria do orientalista e educador norte-americano Ernest Fenollosa (1853-1908). A reflexão de Fenollosa sobre a escrita oriental teria se iniciado em 1897, no Japão, quando o norte-americano estudava poesia chinesa, compartilhando esse interesse com “a releitura intensiva da *Lógica* hegeliana.” (CAMPOS, 1986, p.12).

Segundo Ernest Fenollosa os ideogramas chineses, especialmente os primitivos, são desenhos estilizados de processos naturais que carregam “uma idéia verbal de ação”. Por exemplo: “O ideograma que significa ‘falar’ é uma boca de onde saem duas palavras e uma chama. O signo que significa ‘crescer com dificuldade’ é relva com uma raiz retorcida.”. E o sinólogo arremata com seu famoso conceito de ideograma: “Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. Por exemplo, o ideograma para ‘comensal’ mostra um homem e uma fogueira.” (FENOLLOSA, 1986, p.124).

A partir da publicação póstuma do ensaio de Fenollosa por Ezra Pound em 1919 e 1920, suas idéias estéticas começaram a influenciar autores e obras, como informou Haroldo de Campos:

[...] a introdução, em poesia, do método ideogrâmico de compor, preconizado por Ezra Pound e aplicado por este à estrutura de seus *Cantos* (com profundas repercussões na obra de outros escritores, entre os quais o Eliot de *The Waste Land*, de 1922; o William Carlos Williams dos curtos poemas “objetivistas” e do poema longo *Paterson*, 1946-1951; e o próprio Joyce, leitor atento do ensaio sobre o ideograma, como hoje o sabemos através das anotações para a “work in progress” [...] (CAMPOS, 1986, p.14.)

Como vimos, a teoria do ideograma foi empregada por grandes artistas do modernismo. Notadamente no caso de James Joyce as reflexões de Fenollosa foram importantes no processo de escrita de *Finnegans Wake* (“work in progress”), como sabemos, influência primária na forma e no conteúdo do *Catatau*. Mas uma das reflexões mais interessantes de Leminski sobre o ideograma foi a que estabeleceu uma comparação entre o **ideograma** (“kanji”) e a forma do **haikai**. Disse o autor do romance-ideia: “O ideograma de *Kawa*, “rio”, em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical), o esquema do haikai, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página.” (LEMINSKI, 1987, p.101).

O estudo de Fenollosa é essencialmente sobre poética, mas tem necessariamente desdobramentos filosóficos. O sinólogo pensou ter encontrado no “modelo chinês” uma instância viva e preservada da hipótese de Ralph Waldo Emerson em seu ensaio *The Poet* de que “a linguagem é poesia fóssil”, e o poeta, o primeiro “criador de linguagem”, cabendo a ele dar nome às coisas de acordo com a aparência ou essência dos objetos. Na visão transcendental de Emerson, o poeta é o criador de todas as palavras da língua. Daí, para Fenollosa, o caráter exemplar e vivificador do modelo oriental: “Nisso, o chinês mostra a sua supremacia. Sua etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação. [...] A linguagem poética é sempre vibrante das ressonâncias de sons harmônicos e de afinidades naturais; mas, no chinês, a visibilidade da metáfora tende a elevar tal qualidade ao ápice de sua força.” Isto porque, diz Fenollosa, a poesia faz conscientemente o que as raças primitivas faziam inconscientemente. A força etimológica e relacional da metáfora explode em novos arranjos poéticos. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 1986, p. 35).

Digno de nota no ensaio de Fenollosa é seu “antiaristotelismo”, o ataque ao que ele denomina de “tirania da lógica” tradicional. Fenollosa se reporta ao “modelo chinês” de escrita e gramática, porém não para convalidar a lógica ocidental praticada de Aristóteles até Descartes como uma “língua ideal”; mas o utiliza como argumento para demonstrar a

falência da lógica “repressora” ocidental. De acordo com a lição de Haroldo de Campos, levou tempo para que Fenollosa encontrasse um interlocutor a altura. Este interlocutor seria Jacques Derrida, que descortinou as implicações da “anti-lógica” de Fenollosa, e lhes deu repercussão. Porém, não mais no âmbito da poética, mas no da filosofia. (CAMPOS, 1986, p.77-78).

Na visão de Derrida o estudo de Fenollosa propõe o deslocamento das categorias fundadoras da língua e da gramática da *episteme*, em que o Ocidente se encontraria historicamente “clausurado”. Segundo Derrida, essa “clausura da *episteme*” ocidental se daria pela dominação das formas sintáticas e lexicológicas enraizadas na gramática grega, e para cujo “arrombamento” as teses fenollosianas “antiaristotélicas” sobre os caracteres chineses teriam oferecido uma contribuição antecipadora. (CAMPOS, 1986, p.85).

No mesmo ensaio Campos ainda discorre sobre a questão dialética suscitada pela teoria do ideograma. Ele explica que o tipo tradicional de proposição (sujeito-predicado-objeto) é ausente na lógica chinesa, assim como a idéia de substância, já que o pensamento chinês, por natureza, não é ontológico. E sugere:

Em lugar de uma “lógica de identidade”, o pensamento chinês responderia a uma “lógica da correlação” ou da “dualidade correlativa”, onde opostos não são excluídos, mas integrados numa inter-relação dinâmica, mutuamente complementar. [...] Ao “silogismo” ocidental, fundado na “lógica da identidade” e que dá forma à “questão da inferência”, o pensamento chinês prefere a “analogia”, é um “pensar analógico”. [...] Chang Tung-Sun designa essa *lógica outra* por “logic of analogy”, mostrando que a forma ocidental mais vizinha dela poderia ser encontrada na “dialética”. Com uma diferença fundamental, porém: enquanto a lógica chinesa seria uma “lógica da correlação” (não-sintética, portanto), a dialética, com o conflito de tese e antítese em vista de uma síntese, poderia ser chamada de “lógica da oposição”. Não é difícil compreender como o hegeliano Fenollosa, por um lado, e o marxista Eisentein, por outro, se sentiram, cada qual a seu modo, seduzidos por esse pensamento ideogramático naturalmente “correlacional”... (CAMPOS, 1986, p. 78-79)

Retomando a idéia de uma “*lógica outra*”, Campos nos diz que ela poderia ter um aspecto de uma “lógica oximoresca”, pois que a mesma admite a coexistência e a correlação dos opostos. Em decorrência disso a “teoria da metáfora” aristotélica²¹ acaba por minar o princípio da identidade da lógica do próprio Aristóteles porque a metáfora permite

²¹ “A metáfora é uma transposição [*epiphora*] do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia.” (ARISTÓTELES in *Poética*, Cap. XXI, p. 274).

vislumbrar a não-exclusão do diferente. De acordo com Campos, “a metáfora não é regida por uma lógica do ‘terceiro excluído’, mas é uma dissidência camuflada dessa lógica (que se exaspera nas fases maneiristas e barroquistas da literatura), na medida em que, mediante uma “relação de analogia” (*katá to análogon*), busca a similaridade no dissimilar, produzindo a diferença a contrapelo, sob as espécies do mesmo.” (CAMPOS, 1986, p. 79-80)

Vemos, pois, que a teoria do ideograma nos fornece dados para que possamos pensar a dialética interna do *Catatau* como produto de uma “lógica outra”, oriental, antiaristotélica, na qual as oposições se complementam sem se excluir (síntese na complementaridade).

3.4 O CATATAU E O PENSAMENTO CARTESIANO

Conforme assinalou Philippe Sabot em seu *Philosophie et Littérature*, Nietzsche, imbuído da idéia de que era um “filósofo-artista”, procurou criar um discurso a um só tempo conceitual e estético, filosófico e literário. Assim é que fez de seu *Assim falou Zaratustra* uma ficção deliberadamente mítica, profética e poética com o intuito de reconduzir a filosofia ocidental às suas fontes originárias, as quais vieram à luz por meio das fulgurações poéticas dos pensadores Pré-socráticos, em cujas obras há a inegável imbricação do *logos* e do *mythos*. (2002, p. 19).

Segundo Sabot, Jacques Derrida afirma que foi Nietzsche quem revelou essa natureza ambígua entre filosofia e literatura no seio de textos considerados tradicionalmente como filosóficos. A partilha entre o ficcional (o móvel principal da arte) e o verdadeiro (valor fundamental da ciência), que parecia garantir a separação entre textos filosóficos e textos literários, se encontra relativizada pela prática de um pensamento [“déconstruction”] que “joga” com os conceitos tradicionais da metafísica fazendo-os aparecer como ficcionais e metafóricos, pois que eles provêm da linguagem e de seu poder de figuração. Mas a inspiração da “desconstrução” de Derrida vem mesmo de Nietzsche que, em *Além do Bem e do Mal*:

É conveniente, entretanto, não se servir da “causa” e do “efeito” senão em termos de puros *conceitos*, ou seja, como ficções convencionais que servem para designar, para pôr-se de acordo, porém de modo algum para explicar alguma coisa. [...] Ninguém mais do que nós foi o inventor de tais ficções como: a causa, a sucessão, a reciprocidade, a relatividade, a necessidade, o número, a lei, a liberdade, a razão, o fim, e quando introduzimos falsamente nas “coisas” este mundo de símbolos inventados, quando o incorporamos às coisas como se lhes pertencesse “em si” mais uma vez, como sempre fizemos, criamos uma mitologia. (NIETZSCHE, p. 37).

Procurando demonstrar a comunicabilidade entre a filosofia e a literatura, Sabot fornece um exemplo que nos ajuda a entender melhor essa pertença do romance-ideia de Leminski. Diz o estudioso que, enquanto “fazer poético”, a escrita literária produz também uma experiência de pensamento original, e argumenta sobre o caso peculiar das *Meditações sobre a filosofia primeira*. A obra, além de estabelecer um novo sistema de saber e seus respectivos fundamentos metafísicos, é fruto da estratégia discursiva de Descartes. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que obedece a uma temporalidade específica (uma meditação por dia). Logo, conclui Philippe Sabot (2002, p. 5-12), é possível ler as *Meditações* como um romance de formação (*Bildungsroman*), no qual o sujeito faz a aprendizagem de si e do mundo passando por uma série de provas que formam as etapas filosoficamente orientadas de um aprendizado intelectual, tais como os capítulos de um romance ou as cenas sucessivas de um drama teatral.

Aqui se percebe toda a originalidade do exercício filosófico cartesiano, no qual a emergência de um conceito moderno de subjetividade é indissociável da prova da experiência vivida e da “mise en scène” discursiva. Verifica-se, pois, a importância do fator ficcional no discurso de Descartes. A propósito, é esclarecedor o que diz Pierre Guenancia sobre a obra do filósofo do *cogito ergo sum* (“Penso logo existo”):

Lembremos ainda que, quando Descartes quer falar do mundo, prefere imaginar um novo mundo; quando empreende a narração de sua vida, no *Discurso*, pede ao leitor que a considere como uma fábula; quando se propõe a estudar o fenômeno da luz, na *Dióptrica*, é a marcha do cego que ele toma como modelo, e quando se trata de explicar o corpo, usa o exemplo da máquina. Tais hipóteses ou artifícios permitem à explicação científica não julgar a natureza real das coisas, sua essência ou seu sentido. (GUENANCIA, 1991, p. 33).

De fato, as imagens fazem parte dos domínios da literatura e da filosofia. Se acompanharmos esse “romance de formação” que são as *Meditações* veremos que Descartes efetivamente se vale de argumentos de caráter ficcional para cunhar seu método racional para atingir a verdade, como por exemplo, os argumentos do Louco, do Sonho, do Deus Enganador e do Gênio Maligno, os quais foram transformados e retrabalhados por Leminski por causa de suas evidentes potencialidades ficcional e metafórica.

Diríamos que o Descartes de Leminski pode ser encarado como um **personagem conceitual**. Como aventamos no capítulo segundo da presente dissertação, o Cartésio leminskiano se assemelha muito ao personagem “Dottore di Bologna” da Comédia Italiana por seu discurso logorréico, absurdo e inteligível. Tratar-se-ia de um **Dottore Cartésio** a realizar – para horror do Descartes real – um monólogo pedante, chulo, contrito, sentencioso, *nonsense*, escolástico, cabotino: “Que quero? Aplausos porque existo?” (LEMINSKI, 2004, p.267). A relação com o teatro, repetimos, não é exorbitante. Paul Valéry (1975, p. 10-11), por sinal outro autor que trafegou entre a literatura e a filosofia, considerava que o *Discurso do Método* era um monólogo memorável de uma época que se seguiu aos monólogos de Montaigne nos *Ensaio*s, os quais serviram de fonte para que Shakespeare escrevesse os monólogos de *Hamlet*, o príncipe também trespassado pela dúvida algo parmenidiana do ser e do não-ser. Citamos o monólogo de Cartésio:

Incompossibilidade: posso ser eu se, e somente se, vir outro eu ser para mim o que para ele serei; posso ser com ele cf. a modalidade do estar que consiste em justapor seres pelo menos compatíveis quanto à tolerância de uma proximidade mútua; não posso ser o que quiserem, o que me desautoriza a pretender algo além de uma remota letra A, cotada à base do zero. (LEMINSKI, 2004, p. 150)

Que fariam se soubessem que o verdadeiro cartésimo se transfigurou e me encarregou de usurpar-lhe o lugar em nome de mim? Que diriam se vissem o que penso? Deveriam dizer coisas de estarrecer já que pensamentos não é para andarem lendo por aí na cabeça dos outros, só se eles não têm cabeça. (LEMINSKI, p. 194)

Especificamente sobre a noção de “personagem conceitual”, Deleuze e Guattari explicam em *O que é a Filosofia?* (Cf. 1992, p.51-109), que Sócrates é o personagem conceitual do platonismo; que Dioniso e Zaratustra são personagens conceituais de Nietzsche; e que mesmo Marx também tem no Capitalista e no Proletário seus personagens conceituais. Esses enunciadores de conceitos seriam, portanto, como que os heterônimos dos filósofos. No

caso de Descartes, curiosamente, Deleuze e Guattari dizem que seu personagem conceitual é o **Idiota**, isto é o profano, o privado ou o particular, por oposição ao técnico e ao sábio público escolástico. Descartes inclusive os cria em seu *A procura da verdade pela luz natural* nas figuras dos personagens Eudoxo (o idiota), Poliandro (o técnico) e Epistemon (sábio público).

Esse personagem conceitual cartesiano, segundo aventam os dois filósofos, pode ter surgido por causa da atmosfera cristã, contra a organização da igreja, em reação à ordem escolástica, mas, de qualquer forma, o “Idiota” que enuncia o *cogito* é:

[...] aquele que quer pensar por si mesmo, e é um personagem que pode mudar, tomar outro sentido. Mas também um Louco, uma espécie de louco, pensador cataléptico ou “múmia” que descobre, no pensamento, uma impotência para pensar. Ou então um grande maníaco, um delirante, que procura o que precede o pensamento, um Já-aí, mas no seio do próprio pensamento... (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 93-94)

Interessante notar o salto que o personagem conceitual cartesiano realizou da filosofia para a literatura. Ele reaparece em outro momento histórico, ainda num contexto cristão, porém na Rússia, na obra de Dostoievski. Tornando-se eslavo, o Idiota permanece pensador privado. Mas se o Idiota cartesiano queria evidências conquistadas por si mesmo, duvidando de tudo, mesmo que 3 mais 2 são 5, colocando em dúvida todas as verdades da Natureza; o Idiota dostoievskiano não quer evidências, não se resigna que 3 mais 2 são 5, ele quer o absurdo. O Idiota cartesiano queria chegar ao verdadeiro, mas o dostoievskiano quer fazer do absurdo a mais alta potência do pensamento, quer criar. O cartesiano não quer prestar contas senão à razão; já o dostoievskiano, fortemente inspirado em Jó e em Cristo²², quer que lhe prestem conta de cada vítima da história. O Idiota francês pretendia se dar conta, por seu próprio “Eu”, do que era compreensível ou não, razoável ou não, perdido ou salvo; já o russo quer que lhe devolvam o perdido, o incompreensível, o absurdo. Com visto, não se tratam de personagens conceituais semelhantes, mas não idênticos. Como dizem Deleuze e Guattari,

²² Essa apreciação de Deleuze e Guattari deve ser creditada a Nietzsche. No parágrafo 31 de *O Anticristo* (1895), o filósofo alemão diz a respeito de o *Idiota* de Dostoievski e sua relação com a figura de Cristo: “Esse mundo peculiar e doente em que os evangelhos nos introduzem – como o de um romance russo, no qual a escória da sociedade, as doenças nervosas e o idiotismo ‘infantil’ parecem ter um encontro – deve ter, em todo caso, *tornado mais grosseiro* o tipo: para entender alguma coisa dele, os primeiros apóstolos, em especial, traduziram para a sua própria crueza uma existência totalmente imersa em símbolos e incompreensibilidades – para eles o tipo só estava *presente* após ser moldado em formas conhecidas... O profeta, o Messias, o futuro juiz, o pregador de moral, o fazedor de milagres, João Batista – são ocasiões para desconhecer o tipo... [...] É de lamentar que Dostoievski não tenha vivido na proximidade desse interessantíssimo *décadent* – quero dizer, alguém que pudesse perceber o arrebatador encanto dessa mistura de sublime, enfermo e infantil. (2007, pp. 37-38 – itálicos do autor).

“um fio tênue une os dois idiotas, como se fosse necessário que o primeiro perdesse a razão [...] Descartes na Rússia tornou-se louco?” (1992, p. 84-85).

No mesmo sentido poderíamos considerar que o Idiota cartesiano realizou outro salto para o *Catatau* leminskiano e “procura o que precede o pensamento”. No Mundo Novo, transplantado para o exótico Brasil, o Idiota europeu tornou-se o estrangeiro **Delirante**: “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira.” (LEMINSKI, 2004, p.20). “Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico.” (LEMINSKI, p.269). Isto porque o Dottore Cartésio, preguiçosamente refestelado no zoológico e horto de Nassau, além de não conseguir aplicar sua lógica francesa, branca e cristã, também fuma a maconha (*Cannabis sativa*) que o coronel polonês Artiscewski lhe ministrou:

Na boca da espera, Articzewski demora como se o parisse, possesso desta erva de negros que me ministrou, – riamba, pemba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaults, gês e negros minas, segundo Marcgravf. Aspirar estes fumos de ervas, encher peitos nos hálitos deste mato, a essência, cabeça quieta, ofício de ofídio. (LEMINSKI, 2004, p. 17)

Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? (LEMINSKI, p. 269)

Segundo os toxicólogos, o transe da maconha é muito semelhante ao do haxixe, e é interessante constatar como Leminski, no texto do monólogo de seu personagem conceitual, repercute os sintomas dessa espécie de delírio. De acordo com a opinião de Walter Benjamin, deve-se ao Baudelaire de *Paraísos Artificiais* a melhor descrição dos efeitos “rapsódicos” do haxixe:

Primeiro uma certa hilariedade extravagante e irresistível apodera-se de vós. As palavras mais vulgares, as idéias mais simples ganham uma fisionomia excêntrica e nova. [...] Acontece algumas vezes que pessoas absolutamente incapazes de jogos de palavras improvisam enfiadas intermináveis de trocadilhos, de associações de idéias absolutamente improváveis, e feitos para desorientar os mais hábeis nesta arte extravagante. Ao fim de alguns minutos, as relações de idéias tornam-se de tal maneira vagas, os fios que ligam as concepções são tão tênues, que só os vossos cúmplices, os vossos correligionários podem entender-vos. [...] As gargalhadas, as enormidades incompreensíveis, os jogos de palavras inextrincáveis, os gestos barrocos continuam. [...] As alucinações começam. Os objetos exteriores tomam aparências monstruosas. Revelam a vós sob formas desconhecidas até então. Depois deformam-se, transformam-se, e finalmente entram no vosso ser, ou sois vós que entrais neles. [...] A eternidade de idéias vos arrebatam; arrastar-vos-á durante um minuto no seu turbilhão vivo, e esse minuto será outra eternidade. As proporções do tempo e do ser são desarmonizadoras pela multidão inúmera e pela intensidade das sensações e das idéias. Vivem-se várias vidas humanas no espaço de uma hora. (BAUDELAIRE, 1995, p.361-363).

[...] a alucinação é de gênero bastardo, e extrai a sua razão de ser do espetáculo exterior; o espírito não é mais do que um espelho onde o meio ambiente se reflete transformado de uma maneira excessiva. (BAUDELAIRE, p. 387)

[...] mas a palavra *rapsódico*, que define tão bem uma sucessão de pensamentos sugerida e comandada pelo mundo exterior e pelo acaso das circunstâncias, é de uma verdade mais verdadeira e mais terrível no caso do haxixe. Aqui o raciocínio não é mais do que um destroço à mercê de todas as correntes, e a sucessão de pensamentos é *infinitamente mais* acelerada e *rapsódica*. (BAUDELAIRE, p. 389)

Com efeito, a descrição de Baudelaire lembra em muito os procedimentos composicionais do *Catatau* no que diz respeito à proliferação “barroca” de trocadilhos e jogos de palavras, na concepção temporal em turbilhão, nas aparências monstruosas dos objetos exteriores (no *Catatau*, a fauna brasileira), e na sucessão velocíssima e desconexa dos pensamentos “rapsódicos” do delirante Descartes de Leminski, incapaz de manter qualquer idéia clara e distinta, nem muito menos de chegar a alguma proposição verdadeira sobre o que seja essa “infernai” *Terra Brasilis*. O personagem conceitual Idiota cartesiano transmutado no Dottore Cartésio monologa um anti-discurso paradoxal e nada metódico, pois, como explica Remo Bodei em seu *Lógica do Delírio*, “no curso do delírio, verdade e certeza não coexistem. [...] Quanto mais o sujeito se afasta do núcleo da verdade, mais a convicção do falso se fortalece.” (2003, p.59).

Assim é que, em comparação com o Idiota cartesiano, o delirante Dottore Cartésio não só dúvida das verdades da Natureza, como também está incrédulo diante do que

vê no trópico: “Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe?” (BODEI, 2003, p.21). Se o Idiota cartesiano original queria chegar ao verdadeiro, o Delirante não consegue desenredar-se da potência do falso e do ininteligível: “Tudoquanto tiver havido não haverá mistersentidomistério.” (BODEI, p. 249). Se o Idiota cartesiano somente presta contas à razão, o Delirante leminskiano inviabiliza a razão: “Sou louco, logo sou.” (BODEI, p. 255). O cartesiano pretendia compreender tudo por seu próprio “Eu”, já o Delirante constata a não-fixidez de seu “Eu”: “Eu assumo várias formas [...] arranjam um outro eu mesmo que eu não dou mais para ser o próprio.” (BODEI, p. 23). Diferente de seu modelo, o Delirante Descartes de Paulo Leminski é o personagem conceitual que enuncia um *cogito* desassossegado, cheio de inquietação e incerteza: “Um mal-estar tomou conta do meu ser, um mal-entendido contra o bom senso...” (BODEI, p. 118).

Mas, se cogitamos da presença de um dado personagem conceitual, devemos, ao mesmo tempo, pressupor a existência de um **plano de imanência**. Deleuze e Guattari definem o que seja a sua idéia de imanência afirmando que o plano de imanência é basicamente “a imagem do pensamento”, a imagem “do que significa pensar, fazer uso do pensamento.” (1992, p. 53). Citamos as páginas de *O que é a filosofia?*:

Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado como pré-filosófico. Ele está pressuposto, não da maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não-conceitual. [...] Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios poucos confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção do horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito. Mesmo Descartes tem seu sonho. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 57-59).

Sabendo que o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro (1992, p.89), é de se verificar que esses meios poucos confessáveis, pouco racionais, da ordem da embriaguez têm muito que ver com transe canábico e com os olhos vermelhos de nosso Dottore Cartésio. Esse caudaloso discurso do *Catatau*, a um só tempo monológico e dialógico, aponta para o fato de que o romance-idéia seja um vasto plano de imanência, e que dele possamos extrair uma singular imagem do pensamento. Ou seja, o discurso do *Catatau* também fornece uma imagem do que seja pensar.

Se Deleuze e Guattari dizem que o *cogito* de René Descartes pressupõe como imagem do pensamento/plano de imanência *Que todos saibam o que significa pensar e desejem o verdadeiro*; é de se conjecturar que, talvez, a imagem do pensamento de onde provém o *cogito* de Paulo Leminski seja formada pela visão daquilo que *precede o pensamento, o impensado que jaz no silêncio que antecede toda a palavra*, silêncio que, aliás, é a potência capaz de estancar o desassossego do *cogito* do Delirante. Essa imagem do pensamento até nem é tão estranha assim à interpretação da obra do Descartes real. Jacques Derrida evoca mesmo um “antes” do enunciado do *cogito*, uma experiência instantânea, um “despontar” anterior a qualquer frase. (Cf. 1996, p. 84). Citamos o romance-idéia:

Não querendo perturbar vossa senhoria, quero ficar de silêncio. O silêncio magno, o silêncio contra o latim. O silêncio bárbaro: marcos parcos, a marcha marca o passo. (LEMINSKI, 2004, p. 52)

Sou propenso ao silêncio: disciplina observationis, observatio disciplinarum. (LEMINSKI, p. 54.)

...não se pode falar do silêncio sob pena de quebra-lo. Assim não vale. (LEMINSKI, p. 55)

O naufrago de um falar sem fim, penúria cercada de tesouros ao longo dos arredores. [...] O que tenho a dizer: o que mais posso fazer, digamos assim. Naufraga a carne – a idéia comunica fabricando espírito, prisioneiro predileto da matéria! [...] Digo o que sei, e que sei é o que sinto, sinto muito: só sei o que posso dizerdizer e só dizer o que não posso calar. (LEMINSKI, p. 103)

Quem sabe o que diz – não sabe falar, quem sabe o que nos disse, e ninguém diz? (LEMINSKI, p. 115)

Sempre se consegue pôr o que tenha que ser assim em palavras que a gente trazia aqui dentro, que não se sabiam lá, isto é, hoje não me consigo fazer entender. (LEMINSKI, p. 125)

Se a partir de Descartes o *cogito* tornou possível tratar o plano da imanência como um campo da consciência, pode-se dizer que o *cogito* do Descartes de Leminski constitui um campo de inconsciência com sua respectiva produção delirante. Remo Bodei explica oportunamente que o delírio, em sua forma reconstrutora, não é uma simples falsidade, ausência de razão ou erro de juízo. O delírio é, paradoxalmente, “verdade supercompensada” que, por ter sido, durante muito tempo recalcada, combatida e ignorada, finalmente se solta como uma mola comprimida e se expande num transbordamento que

acaba por invadir áreas de sentido percebidas subjetivamente como contíguas. Tal análise nos remete à curiosa, e não menos jocosa descrição de um delírio por Charles Baudelaire:

[...] há temperamentos para os quais essa droga desenvolve apenas uma alegria ruidosa, uma jovialidade violenta que se assemelha à vertigem, danças, pateteadas, risos. Têm, por assim dizer, um haxixe todo material. São insuportáveis aos espiritualistas, que deles têm grande dó. A sua defeituosa personalidade aparece. Vi uma vez um magistrado respeitável, um homem digno, como dizem de si mesmas as pessoas de sociedade, um desses homens cuja gravidade artificial se impõe sempre, no momento em que haxixe o invadiu, lançar-se bruscamente num *cancan* dos mais indecentes. O monstro interior e verídico se revelava. O homem que julgava as ações dos seus semelhantes, esse *Togatus* aprendera o *cancan* às escondidas. (BAUDELAIRE, 1995, p. 364-365)

Salvo melhor juízo, quer nos parecer que o discurso do *Catatau* é como que um extravasamento ficcional de tudo o quanto foi recalcado pela mente de Descartes real promovido pela hipótese de que ele tenha sido submetido ao transe da *Cannabis* numa terra estrangeira. Durante essa verdadeira “ego-trip” do Dottore Cartésio argumentos originais colhidos às *Meditações* são parodiados e metamorfoseados, produzindo sentidos outros, ora conflitantes, ora absurdos, ora ininteligíveis, ora transformados em sentenças francamente poéticas. Não podemos deixar de considerar também a coerência entre o delírio ficcional de Cartésio e o delírio verídico de Descartes. Como é sabido, seu biógrafo Baillet, nos relata que Descartes devotou-se tanto à sua busca solitária por um método que acabou por estafar-se completamente até chegar ao que deveras procurava. Em estado de *delírio* ele teria experimentado um contentamento intenso e, na noite de 10 de novembro de 1619, teve três sonhos aos quais interpretou como confirmação de que tinha alcançado o apogeu de sua vida.²³

²³ O primeiro desses sonhos foi um pesadelo, no qual fantasmas horríveis apareceram e ele tentou afastá-los. Depois foi arrebatado por um forte vento e então atirado à parede de uma capela. Alguém o chamou pelo nome, e disse que se ele estava procura certa pessoa Descartes deveria lhe dar alguma coisa, uma espécie de melão que parecia ter vindo de um país estrangeiro. Essa pessoa estava cercada por outras. O vento violento amainou, e Descartes acordou, rezou para conjurar o sonho ruim, e dormiu. Logo começou o segundo sonho que consistiu basicamente de um estrondo de trovão, Descartes abriu os olhos e viu que seu quarto estava cheio de centelhas, mas sem saber se estava dormindo ou acordado. Após piscar os olhos várias vezes, as centelhas se foram e ele se sentiu aliviado e dormiu novamente. No terceiro e último sonho, ele notou um livro sobre a mesa, abriu e ficou satisfeito em ver que era uma enciclopédia ou dicionário, que achou que poderia ser útil. Ao mesmo tempo, descobriu um segundo livro, uma coleção de poemas intitulada *Corpus Poetarum*. Abrindo esse livro, seus olhos caíram sobre as palavras *Quod vita sectabor iter?* (Qual caminho quero seguir na vida?). Enquanto lia, um estranho entrou e lhe deu alguns versos que começam com as palavras *est et non* (“é” e “não é”). (Cf. GAUKROGER, 1995, p. 106-107).

Necessário salientar aqui que as *Meditações sobre a filosofia primeira* é a obra-prima de Descartes. Ela foi escrita em latim e publicada pela primeira vez em Paris em 1641, e é o principal intertexto do *Catatau*. Sumariamente, as “seis jornadas” das *Meditações* descrevem detalhadamente:

[...] a viagem de descoberta empreendida por um pensador isolado, em sua busca por bases seguras para a ciência. A DÚVIDA sistemática é utilizada para questionar todas as opiniões preconcebidas (Primeira Meditação), mas ao final chega-se a um ponto de certeza, com o conhecimento indubitável do meditador quanto à própria existência (Segunda Meditação; ver COGITO ERGO SUM). A Segunda Meditação prossegue examinando a natureza da “coisa pensante”, cuja existência foi demonstrada, além de sustentar que a mente é melhor conhecida do que o corpo. Na Terceira Meditação, o meditador apresenta a regra segundo a qual “tudo o que muito clara e distintamente percebemos é verdadeiro”; entretanto subsistem algumas dúvidas residuais quanto à confiabilidade da mente, que só são eliminadas quando o meditador reflete sobre a idéia de Deus que de fato existe, que é a fonte de toda a verdade (ver MARCA IMPRESSA, ARGUMENTO DA). A Quarta Meditação segue examinando a relação entre o intelecto e a vontade (ver JUÍZO) e revela uma fórmula para evitar o ERRO. Na Quinta Meditação, demonstra-se a natureza da matéria como EXTENSÃO, e há um segundo argumento para a existência de Deus, baseado na idéia de que a existência não pode estar separada da essência de um ser de suprema perfeição (ver ARGUMENTO ONTOLÓGICO). Finalmente, na Sexta Meditação, a existência do mundo externo é restabelecida, e Descartes parte para argumentar que a natureza da mente é por completo diferente da do corpo, de tal modo que MENTE e CORPO sejam substâncias inteiramente distintas; em que pese a esta conclusão, ele assinala também que a mente está “misturada” ou unida de forma íntima com o corpo (ver SER HUMANO). A Meditação encerra com uma explicação sobre como, apesar da benevolência de Deus, “sendo o homem uma combinação entre mente e corpo, sua natureza é tal que está fadada a enganá-lo de tempos em tempos”. (COTTINGHAM, 1995, p. 111-112).

Nessa obra Descartes almeja chegar à certeza racional e, para tanto, concebe vários argumentos. Entre tantos elementos retrabalhados por Leminski, dois deles em especial são fundamentais para o *Catatau*: o argumento do Sonho e o argumento do Gênio Maligno.

De fato, em sua busca por fundamentos novos e confiáveis, na qual a **dúvida** sistemática é utilizada para questionar todas as opiniões preconcebidas, Descartes aponta os sentidos humanos como causadores de erro. Assim é que o filósofo elabora o chamado **argumento do sonho**. Esse argumento parte da idéia de que existem marcas precisas que diferenciem a *vigília* do *sono*. Por essa razão, quaisquer proposições que o meditador enuncie sobre os objetos exteriores são vistas como suspeitas. Citamos as *Meditações*:

Todavia, devo aqui considerar que sou homem e, por conseguinte, que tenho o costume de dormir e de representar, em meus sonhos, as mesmas coisas, ou algumas vezes menos verossímeis, que esses insensatos em vigília. Quantas vezes ocorreu-me sonhar, durante a noite, que estava neste lugar, que estava vestido, que estava junto ao fogo, embora estivesse inteiramente nu dentro do meu leito? Parece-me agora que não é com olhos adormecidos que contemplo este papel; que esta cabeça que eu mexo não está dormente; que é com desígnio e propósito deliberado que estendo esta mão e que a sinto: o que ocorre no sono não parece ser tão claro nem tão distinto quanto tudo isso. Mas, pensando cuidadosamente nisso, lembro-me de ter sido muitas vezes enganado, quando dormia, por semelhantes ilusões. E, detendo-me neste pensamento, vejo tão manifestamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília do sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é quase capaz de me persuadir de que estou dormindo. (DESCARTES, 1979, p. 86)

O meditador Descartes acredita que está sentado diante do fogo, trajando um roupão de inverno, porém, se estiver dormindo nesse momento e sonhando com esses eventos, a crença neles serão falsa. Desenvolvendo o argumento Descartes chega à conclusão radical de que não apenas qualquer proposição a respeito do que pensamos experimentar pode ser falsa, como também pode ser que não exista mesmo qualquer objeto externo real. Esse nível muito mais extremo da dúvida que afirma que o pensamento de que a vida pode ser um sonho, levará Descartes a concluir que qualquer ciência (física, astronomia, medicina) que pretenda referir-se a objetos de fato existentes estará sujeita à dúvida, e que somente a matemática, que lida com as coisas mais simples e mais gerais, sem considerar se existem seus objetos na natureza ou não, pode ser confiável. Em decorrência do argumento do sonho, é que a crença no “mundo externo”, o universo material existente, que é para nós a causa de nossas percepções pelos sentidos, fica provisoriamente suspensa.

Aqui percebemos que, no *Catatau*, Leminski utiliza esse primeiro argumento como elemento estrutural de todo o discurso, mergulhando seu personagem conceitual numa instância onírica rapsódica e radical. Nesse sentido, o Dottore Cartésio jamais consegue se desvencilhar da dúvida, e jaz na incerteza por todo o romance-idéia sonhando um sonho infinitamente presente e com ares de pesadelo:

Um sonho dentro de um sonho dentro de um sonho dentro de um sonho dentro, e no fundo do sonho dos sonhos, o Senhor das Luzes e das Sombras, Lúçifer, rex somniorum! (LEMINSKI, p. 105)

De que lado do espelho estás? Sonho um eco. (LEMINSKI, p. 107)

A alma sai do sonho para o mundo, o mundo começa na alma. Mundo, sonhos e almas do outro mundo. (LEMINSKI, p. 108)

Monastérios guardam cabeças: cabeça de monge, crânio de poliglota, raça de perguntadores sonhando respostas. De dia a cabeça faz pergunta, acordada, a resposta vem de noite, nos sonhos, pressentimentos de ameaças, súbitos suores e calmas aparentes, estertores, o monge sendo devorado pelo seu sonho! (LEMINSKI, p. 114)

Povo algum tirou dos sonhos uma grande ciência, nem mesmos esses indus gimnosofistas que parece não terem passado a fazer algo nem al, uns milênios para cá, além de olhar na cara da alma: não se cria no calor, criar é buscar o calor. (LEMINSKI, p. 230)

Além de apresentar reflexões capazes de gerar dúvida, isto é, acerca da confiabilidade dos sentidos e sobre a possibilidade de estarmos sonhando (e não serem de fato verdadeiros os juízos que fazemos enquanto supostamente não estamos acordados); nas *Meditações* Descartes introduziu mais um elemento para abalar nossas crenças prévias: a trama do Gênio Maligno, uma entidade fictícia que tem o firme propósito de enganar sistematicamente o filósofo:

Suporei, pois, que há não um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte da verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me. Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender minha credulidade. (DESCARTES, 1979, p. 88)

O argumento ou imagem do **Gênio Maligno** representa a dúvida extrema ou “hiperbólica” levada a seu limite último. Sua aparição prepara o terreno para Descartes chegar a seu “ponto arquimediano” (COTTINGHAM, 1995, p.72) a certeza do meditador quanto a sua própria existência, que sobrevive a todos os esforços do Gênio para enganar de todas as maneiras possíveis. A função dessa entidade é um artifício psicológico cunhado por Descartes para impressionar a sua própria imaginação, a fim de levá-lo a tornar a dúvida mais a sério e inscrevê-la indelevelmente em sua memória. (Cf. DESCARTES, 1979, p.88).

Nas mãos de Leminski o Gênio Maligno transfigurou-se no personagem-texto **Occam**, o monstro corruptor de palavras, um “abantesma grafomaniaco” na expressão de Haroldo de Campos (1989), que assombra o delírio do Dottore Cartésio, criatura se voltando contra seu criador, causando a sua exasperação nos atos de intuir as coisas com a

necessária certeza. Leminski foi explícito nessa associação entre Gênio Maligno e Occam, afirmando, em comparação ilustrativa que “Occam é um monstro que habita as profundezas do *Loch Ness* do texto, um **princípio de incerteza e erro**, o “malin génie” da célebre teoria de René Descartes.” (LEMINSKI, 1989, p.208 – grifo nosso). Citamos algumas ocorrências nominais de Occam no romance-idéia:

Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripéricos onde aconsegue isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. (LEMINSKI, 2004, p. 22)

Algomonstro está oculto atrás do ato nulo. O fato? Occam. O mapa é este. (LEMINSKI, 2004, p. 23)

Occam occultus, Occam vultus, Occam, o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. [...] Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio aparece. Occam não pensa nada, se nada e falta. (LEMINSKI, p. 24.)

Isso é pensar? Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos de meu discernimento, é o xisgarix, um azogue (LEMINSKI, p. 32-33)

Occam, mero espírito, puro explícito, espião. Pequena pecúnia, calada calúnia, coluna. (LEMINSKI, p. 55)

Nesta estratagédia de despercício, que escapafede? Occam é lamentável. (LEMINSKI, p.59).

Occam, Occam, Occam, por que me abandonam? (LEMINSKI, p. 150)

Occam I o Outro a quem aprouve servir-se deste nome para engodar uns e nós... (LEMINSKI, p. 152)

Visto sob o ângulo esquerdo do travessão — Occam, um princípio de justiça, desabordem! Desordem, não esta grandeza! (LEMINSKI, p. 158)

Enganei um bobo numa casca de Occam. (LEMINSKI, p. 213)

Uma sentinela acaba de sentir Occam se espalhando pelas cloacas do templo... (LEMINSKI, p. 219)

No texto, o surgimento do nome “Occam” causa desordem, quebras de continuidade lógica e, em momentos críticos, chega a desencadear a proliferação de neologismos e palavras-valises que beiram a ininteligibilidade. O momento mais radical da irrupção do monstro nominalista em sua sanha por perturbar o texto, vem numa verdadeira

manobra de guerra, numa “tomada de assalto” das idéias claras e distintas, dos dualismos da razão forjados no consciente, na vigília de Descartes. Occam domina o território, as regiões da lógica, as regiões de inteligibilidade, as coordenadas das páginas do *Catatau*, fazendo o Dottore Cartésio monologar num “grammelot” delirante, texto-fala barroco, verdadeiro “enxame de consciência”²⁴. Novamente o *Catatau*:

Tomada da posição pelos homens do monstro, o 2º da Cavalaria Desmontada. [...] O catapultancro trancabronca as cobracabroeças: trocatróia por uma bombaocada para cadaunze. Aquilatacálculo. Olhego para ulmimbrividigo, quevedevo vendavândalo quebreca a obradobra, cobrabobásbaro. Nevervorosa, gotagotamorre. A togomorre baboborel. Tantalicodecomida trabalhanse? Egoipsogo arcarrâncaras no espedrelho. (LEMINSKI, 2004, p.246)

Com base nisso, é possível considerarmos que Occam, por sua vez, seja o personagem conceitual do Dottore Cartésio, e que suas irrupções demonstrem que ele está subindo à superfície do texto vindo do plano de imanência invertido do *cogito* do Descartes real. Assim, Occam enuncia filosofemas em forma jogos de palavras sugerindo que a imagem de seu pensamento é: *Não se sabe o que seja pensar, a verdade é ficção*. Occam, Gênio Maligno, por um excesso de sentido emprestado às palavras, traz a desordem, a incerteza, a obscuridade e o **erro** ao *Catatau* – lembremos aqui que o problema do erro tem enorme importância na metafísica cartesiana, assumindo relevância equivalente à do problema do mal para os teólogos. E Descartes deduz que a receita confiável para evitar o erro é limitar a vontade para que se estenda somente ao que o intelecto revela clara e distintamente, e a nada mais²⁵. Mas sobre o erro e sua relação com o plano de imanência, dizem Deleuze e Guattari:

O que pertence de direito ao pensamento, o que está retido como traço diagramático em si, rejeita outras determinações rivais (mesmo se estas estão destinadas a receber um conceito). Assim Descartes faz do erro o traço ou a direção que exprime, de direito, o negativo do pensamento. Não é o primeiro a fazê-lo, e podemos considerar o “erro” como um dos traços principais da imagem clássica do pensamento. Não se ignora, numa tal imagem, que há muitas outras coisas que ameaçam o pensar: a besteira, a amnésia, a afasia, o delírio, a loucura...; mas todas estas determinações serão consideradas como fatos, que não possuem senão um único efeito imanente de direito no pensamento, o erro, sempre o erro. O erro é movimento infinito que recolhe todo o negativo. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 72)

²⁴ *Catatau*, 2004, p. 82.

²⁵ Diz Descartes na Regra IV de *Regras para a direção do espírito* (1628-29): “O que eu entendo agora por método são regras certas e fáceis, pela observação exata das quais se terá a certeza de **nunca tomar um erro por uma verdade** e, sem gastar com ele inutilmente as forças do seu espírito...” (1996, p.19 – grifo nosso)

Como vimos, Leminski parece assumir esse “erro” que Descartes tenta excluir de seu plano de imanência que tem na verdade absoluta a sua imagem instrumentalizada pelas idéias claras e distintas: “É errando que se vai enredando...” (2004, p.149). Occam salta desse “negativo do pensamento” de Descartes e ganha estatuto de agente desestabilizador das certezas. É Salvino quem sintetiza, do ponto de vista literário, as três facetas básicas de Occam:

[...] é o inimigo presente no delírio de Cartésio, o perseguidor implacável que mora em sua imaginação; é o princípio que rege a natureza ao redor do filósofo enquanto personagem de um mundo ficcional, tornando suas formas estranhas e metamorfoseando-se a todo momento; finalmente, é o próprio conjunto de transgressões que se fazem texto e conformam o livro, gerando a incerteza e a multiplicidade de sentidos que residem em sua leitura. No primeiro caso, temos uma ficção (o delírio) dentro de uma ficção (o romance); no segundo, uma realidade (a não racionalizável natureza tropical) dentro da mesma ficção; e no terceiro, a realidade plena de um texto que é o próprio Occam. Assim, estranhamente, o princípio de erro que era ficcional em um tratado filosófico ganha um estatuto de realidade justamente em uma obra de ficção, tornando-se por vias tortas bem mais do que um mero artifício, como queria Descartes. (SALVINO, 2000, p. 152).

Levando-se em consideração o que vimos discutindo sobre o pensamento grego e oriental, e também importa analisar aqui o problema da dialética no pensamento cartesiano. De fato o embate entre dialética e o cartesianismo foi decisivo para estabelecimento da filosofia moderna. Como se sabe, a filosofia escolástica dominava as escolas e universidades até meados do século XVII. Ela é a filosofia “das escolas”, a “filosofia tradicional” ou “peripatética”, assim denominada por causa da hegemonia do pensamento de Aristóteles. Ademais, desde a Idade Média o escolaticismo imperava, sendo ele uma mistura complexa das doutrinas de Platão, Aristóteles e das exigências da teologia cristã de Santo Tomás de Aquino. Dentre os mais proeminentes dialéticos da escolástica destacou-se, especialmente, Nicolau de Cusa. Mario Ferreira dos Santos ensina sobre as características de sua filosofia:

[...] A dialética, que no decorrer da chamada Idade Média e do Renascimento, conhece seus momentos de fluxo e de refluxo, alcança em Nicolau de Cusa (1401-1464), uma das maiores figuras da filosofia, um plano inteiramente novo. Quatro são os degraus do conhecimento para Nicolau de Cusa: 1 - os sentidos e a imaginação captam apenas imagens indeterminadas e desprovidas de significação; 2 - a razão nada mais faz que distinguir essas imagens, uma das outras, e dar-lhes nomes; 3 - o intelecto se esforça em reunir os contrários separados, provenientes das distinções operadas pela razão — em unidades superiores, em noções gerais. Em face desses três, vemos que o conhecimento da realidade por meio de conceitos é imperfeito. A verdade é inalcançável, mas dela podemos nos aproximar, numa busca constante de conhecimento. Daí, concluir: 4 - que o conhecimento mais alto não pode ser obtido através de conceitos. É a “douta ignorância” (*docta ignorantia*) reconhecer esse limite do nosso conhecimento. (SANTOS, 1959, p. 103-104).

O jovem René Descartes, obviamente, foi educado na tradição escolástica, especialmente nas lições de Fonseca e Toletus, comentadores de Aristóteles, oriundos da prestigiosa Universidade de Coimbra. Como diz Graukoger, autor de uma biografia intelectual de Descartes, no colégio La Flèche René recebeu instrução formal não apenas em Matemática, gramática, retórica e teologia, como também na **dialética** ou silogística, disciplina em que se orientava os alunos na pesquisa científica através do manejo de argumentos apropriados. Mais do que uma teoria da inferência, a dialética ensinada pelos compêndios portugueses era uma mescla de moral cristã com “psicologia” e fornecia uma descrição de como o intelecto deveria funcionar. (1995, p. 53-59).

E Descartes não pouparia críticas à dialética. Ela, inclusive, seria um dos antigos edifícios filosóficos que seu método iria derrubar. Para o filósofo a dialética se confundia com um conjunto de procedimentos artificiais que conduziam ao erro, uma arte dos sofismas objeto de dupla acusação: de esterilidade, já que a conclusão de um silogismo não pode ultrapassar o alcance da premissa mais frágil; e de vacuidade, incoerência e mesmo falsidade, pois um silogismo, ainda que formalmente válido, pode levar a uma conclusão materialmente inexata.

Contra as falácias da vetusta filosofia, insurgiu-se Descartes oferecendo um novo método filosófico como guia para as mentes que pretendessem buscar a verdade. E ele propunha o exercício de duas operações intelectuais fundamentais: a *intuição* e a *dedução*. Contudo, seu método não ensinava estas operações, porque elas manifestavam-se no poder de julgar bem, de distinguir o verdadeiro do falso, o chamado bom senso ou razão, que o espírito possui por natureza. “A intuição é a apreensão direta, portanto, imediata, de uma verdade

compreendida de uma só vez, em sua totalidade e sem recurso a nenhum raciocínio obtido através de argumentos” (CHARBONNEAU, 1986, p.36). Já a dedução é o ato de concluir a partir de certas verdades tomadas como princípios, outras que lhe estão necessariamente ligadas; um encadeamento contínuo de intuições, e distingue-se da intuição pela sucessão e o movimento do pensamento que implica. (Cf. BESSAYDE, 1986, p.28) Mas é em seu *Regras para a direção do espírito* (Regra II) que Descartes opõe seu método à dialética:

...en notant qu’une doublé voie nous conduit à la connaissance des choses, savoir celle de l’expérience ou celle de la déduction. Il faut noter, en outre, que les expériences portant sur les choses sont souvent trompeuses, tandis que la déduction, ou l’opération pure par laquelle on infère une chose d’une autre, peut certes s’ometre quand on ne l’aperçoit pas, mais ne peut jamais être mal faite par l’entendement, même le moins raisonnable. Pour cela, bien peu utiles, me semble-t-il, sont les liens au moyen desquels les Dialecticiens pensent gouverner la raison humaine, quoique, je ne le nie pas, ils soient très appropriés à d’autres usages. En effet, toute erreur possible, je parle des hommes et non des animaux, ne provient jamais d’une mauvaise inférence, mais seulement de ce que l’on part de certaines expériences peu comprinses ou de ce que l’on porte des jugements à la légère et sans fondement. (DESCARTES, 1996, p. 8-9)²⁶

Segundo Gaukroger (1995, p.116), esses “laços” (“liens”) com os quais os dialéticos pretendiam regular a inferência seriam as regras erigidas pela silogística. A objeção de Descartes não significava que ele quisesse substituí-las por outras (e produzir novos “laços”), tanto que o filósofo ressaltou que aquelas regras eram úteis, mas para outros propósitos que não os dele. O que Descartes efetivamente rejeitava era o seu uso como regras de raciocínio, um arcabouço com o qual temos de estar familiarizados a fim de podermos raciocinar corretamente. Com seu método Descartes negava que os processos mentais precisam de comandos externos, que nosso pensamento necessite de regras para guiá-lo, como a dialética silogística escolástica nos pretendia fazer crer.

Deleuze e Guattari apontam senões semelhantes à dialética, acusando-a de ter reduzido a filosofia a uma discussão interminável. Segundo dizem, a dialética pretendeu encontrar uma discursividade propriamente filosófica, mas só pôde fazer isso encadeando opiniões (*doxa*) umas às outras. Sobre a dialética escolástica, comentam:

²⁶ “...há dois caminhos para chegar ao conhecimento das coisas, o da experiência e o da dedução. Deve-se notar, por outro lado, que enquanto nossas experiências das coisas são muitas vezes enganadoras, a dedução ou pura inferência de uma coisa da outra não pode nunca ser executada erradamente por um intelecto, mesmo o menos racional. Por isso, aqueles laços pelos quais os Dialéticos esperam regular a razão humana parecem-me ser de pouca utilidade aqui, embora eu não negue que elas sejam úteis para outros propósitos. Com efeito, todos os erros – falo de homens e não de animais – não provêm jamais de uma má inferência, mas somente de experiências pouco compreendidas ou julgamentos ligeiros e superficiais.” (tradução nossa).

“É sempre a mesma melancolia que se eleva das Questões disputadas e dos *Quodlibets* da Idade Média, em que se aprende o que cada doutor pensou, sem saber porque ele pensou (o Acontecimento), e que se encontra em muitas histórias da filosofia onde se passa em revista as soluções, sem jamais saber qual é o problema [...] já que o problema é somente decalcado das proposições que lhe servem de resposta. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.105)

No *Catatau* essa questão também se faz presente. O personagem conceitual Dottore Cartésio, isto é, o Descartes de Leminski, novamente volta à cena. Em seu longo delírio vemos emergir tudo quanto o Descartes real parece querer afastar de si e de seu método. Pelo uso inadvertido da *Cannabis* ocorre uma situação análoga à de *Dr. Jekyll and Mr. Hide* de Stevenson, e afloram as características escolásticas de “dottore” de Cartésio: sua condição de sábio público, e, sobretudo, a sua máscara carnavalesca de dialético escolástico. Parlapatão e sofismático, com seu latinório macarrônico o Dottore Cartésio vai desfiando a sua “*Philosophica Poranduba*”²⁷ embaralhando evidência, divisão e síntese com suas questões dilemáticas, silogísticas e *exempla*, numa verdadeira “filobazófia”²⁸:

Dois arqueiros estão face a face. Ao lado de cada um, um alvo. O arqueiro pode disparar no alvo ou no outro arqueiro. Se atirar no alvo e acertar na mosca, ganha mais morre porque o outro arqueiro atirará em você. Se flechar o arqueiro, mata-o, – mas perde!, – porque errou o alvo! (LEMINSKI, 2004, p. 89)

Um juriconsulto, um dia, fez o projeto do juiz perfeito chegando à conclusão que o juiz seria tanto mais perfeito quanto mais se assemelhasse ao réu, para conhecê-lo e puni-lo com justiça. Ora, ninguém mais semelhante ao réu que ele mesmo. Assim o juiz e o réu são a mesma pessoa, que se absolvem e fazem as pazes. (LEMINSKI, p. 97)

Sete mentirosos se aconteceram uma noite na taverna. O mais antigo no posto e no caneco disse que estava ali por acaso, pura ocasião: amanhã às mesmas horas estaria em casa debaixo das cobertas e por cima da patroa. O rival em frente pediu tempo para lembrar da última vez que ali estivera. O recém-chegado apostou uma coroa como não perdia as faculdades com dez vezes mais o que bebera. O novato observava atento a mesa, de braços nela para garantir o máximo de proximidade entre o observador e a coisa observada. O saltimbanco de feira virou um velhaco vizinho e piscou tão discretamente que apagou a lâmpada: na confusão que seguiu só uma verdade deu de incutir. Intrunc quaestio ipsa falsa est! (LEMINSKI, p. 220)

²⁷ LEMINSKI, 2004, p.258. Cf. **Poranduba**, s.f. História, notícia ou relato, especialmente quando se refere à história pátria. Novo Dicionário Melhoramentos, volume IV, N-R, 4. ed., p.390. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

²⁸ *Ibidem*, p. 81.

Sem dúvida, mesmo sendo um crítico da dialética silogística, Descartes não conseguiu isolá-la de todo de seu método. Acompanhando o que diz Deleuze, e instalados em vantajosa distância histórica, podemos considerar que o erro de Descartes foi acreditar que a *distinção* entre as partes trazia em seu seio a *separabilidade*. (Cf. 1991, p.16). Para fugir à obscuridade barroca, Descartes procurou a clareza e concebeu uma dialética de termos em polarização extrema, onde os contrários estão em permanente tensão e sem nenhuma possibilidade de conciliação: alma e corpo, sentidos e razão, verdade e mentira, certeza e erro, ordem e desordem. Em prol da clareza cartesiana os opostos são necessariamente irreconciliáveis. No *Catatau*, com seu discurso “promíscuo”, aglutinante e caótico, o delirante e desassossegado Descartes de Leminski parece redimir o seu duplo real.

3.5 O CATATAU E A DIALÉTICA HEGELIANA

Como vimos na primeira citação deste capítulo, José Miguel Wisnik afirmava que o romance-idéia *Catatau* traz conseqüências filosófico-literárias que colocariam Paulo Leminski entre os grandes intérpretes do Brasil. Para compreender a extensão de tal avaliação cotejamos a afirmação com uma outra, do mesmo Wisnik, concernente aos romances centrais de nossa literatura. De acordo com o professor, existiria em tais romances uma dialética recorrente, na qual as contradições não resultariam em superações ou sínteses, mas estas permaneceriam num estado de “**contradição insolúvel**”, com uma “junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição”. (WISNIK, 2004, p. 95-96).

Com efeito, observando o conteúdo do *Catatau* verificamos que a obra focaliza a figura de Descartes à espera de uma explicação sobre o que seja o Brasil. Essa explicação deverá ser dada pelo coronel Artiscewski, porém este chega somente na última linha do romance e embriagado; portanto, incapaz de explicar algo coerentemente ao filósofo, por sua vez drogado. Essa inconclusão essencial do romance-idéia coloca o leitor diante do seguinte dilema: *ou o Catatau não explica nada ou tudo está plenamente explicado no Catatau..*

Sob a ótica hegeliana é preciso reconhecer que no *Catatau* essa contradição não produz síntese. Não há superação que aponte para uma resposta. Sua contradição insolúvel é resultado de uma movência contínua que implica em séries de mutações, mas que,

paradoxalmente, se repõem praticamente inalteradas já que, ao não produzirem síntese, elas são incapazes de encaminhar transformações completas. (PASTA, 1999, p.63). Assim, comparativamente, tanto em *Grande Sertão: Veredas* quanto no *Catatau* a contradição insolúvel se manifestaria na tensão entre metamorfose e repetição. Por exemplo: A Cartésio ocorrem múltiplas idéias que incessantemente mudam, porém as mesmas questões sem resposta recorrem sempre: 1 – *O que é esse Brasil à minha volta (o objeto)?*; 2 – *Onde está Artiscewski, o explicador a quem espero continuamente (o outro)?* De fato, podemos dizer que Cartésio, tal qual Riobaldo, “muda, ou melhor, se altera continuamente, sem que, no entanto, isso lhe proporcione a acumulação de experiência que finalmente lhe permite explicá-lo.” (PASTA, 1999, p.63).

Nesse sentido, investidos da perspectiva hegeliana de Pasta Jr., poderíamos admitir que o romance-idéia *Catatau* poderia ser efetivamente elencado entre os romances centrais da literatura brasileira por encontrarmos em sua forma e conteúdo uma configuração dialética que demonstra a impossibilidade de síntese ou superação (*Aufhebung*); porém há diferenças importantes que precisam ser consideradas.

Para Pasta Jr. a “contradição insolúvel” ou “má infinidade” dos romances centrais decorreriam, de caso a caso, do fato de que a alteridade ou autonomia do “outro” seja ao mesmo tempo reconhecida e negada, pois isto é fruto de nossa formação secular na qual se perpetuou a infeliz contradição entre trabalho escravo e modernização capitalista. Essa contradição da sociedade, em que a autonomia do outro é pressuposta e inconcebível, constituir-se-ia para o estudioso no “imaginário paradoxal das relações intersubjetivas no Brasil”, e ele próprio arremata: “Estas são, naturalmente, matéria literária – em especial, matéria de romance – e as formas literárias brasileiras não cessam de atualizá-las, de um modo que a crítica, em geral, ainda está longe de acompanhar.” (1999, p.67).

Sem embargo do recurso à referencialidade sociológica da análise de Pasta Jr., de orientação marxista, cremos que o *Catatau* remeta a outro imaginário que não especificamente o da contradição capitalismo x escravismo. A cena colocada pelo romance-idéia de Leminski é antes a do europeu que tenta transplantar sua cultura e a sua história para o Brasil. Nesse sentido é útil cotejarmos o *Catatau* com a visão de Silviano Santiago em “Apesar de dependente, universal”, incluindo aqui a própria reflexão sobre Leminski enquanto intelectual que pensa seu país:

O intelectual brasileiro, no século XX, vive o drama de ter de recorrer a um discurso histórico [o europeu], que o explica mas que o destruiu, e a um discurso antropológico, que não mais o explica, mas que fala do seu ser enquanto destruição. Como diz em bela síntese Paulo Emílio Salles Gomes: “A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. Somos explicados e destruídos; somos constituídos, mas já não somos explicados. (SANTIAGO, 1982, p. 13-24)²⁹

Como se pode observar, a relação entre colonizador europeu e brasileiro colonizado, de implantação de uma cultura estranha à das populações locais (índios, negros), funda uma contradição entre “*não ser*” e ser “*outro*”. Contudo, desta vez, a contradição produz uma *síntese* apontada por Silviano Santiago – em parte decorrente das análises de Roberto Schwartz – qual seja, a de que a cultura do centro (metrópole, no caso, a Europa) é questionada pela periferia (a colônia, em específico, o Brasil). Diz-nos Santiago:

A verdade da universalidade colonizadora e etnocêntrica está na metrópole, não há dúvida; a verdade da universalidade diferencial, como estamos vendo com a ajuda da Antropologia, está nas culturas periféricas. Paradoxalmente. Nas culturas periféricas, aliás, os textos colonizados operam com brio a síntese enciclopédica da cultura, soma generosa em que o próprio ocupado é mero apêndice insignificante e complementar do movimento geral da civilização. Nas culturas periféricas, os textos descolonizados questionam, na própria fatura do produto, o seu estatuto e o estatuto do avanço cultural colonizador. (SANTIAGO, 1982, p.13-24)

Assim é que o *Catatau*, em sua característica de resenha enciclopédica, de exibição de erudição cultural europeia, mas ao mesmo tempo, um discurso que emprega, de forma carnavalesca, referenciais das vanguardas também europeias, seria uma síntese exemplar dessa contradição. O *Catatau* se constituiria como um construto paradoxal do século XX que passa em revista a cultura da metrópole do século XVII pela voz de um intelectual considerado (por Hegel) com pai da filosofia moderna. Além disso, é também um texto de vanguarda brasileira escrito por um autor descendente de poloneses que trata de um filósofo francês vindo a Pernambuco com os holandeses para estudar o Brasil, empreendimento este em que o ele fracassa. Esse fracasso é do europeu, enquanto o *Catatau* é o triunfo de um Brasil que escapa a qualquer catalogação lógica. Assim, se considerarmos o *Catatau* como romance de invenção, texto “impuro” que desvia da norma, concebido no âmbito da produção

²⁹ Também disponível em <www.pacc.ufrj.br/literaria/Apesar.html>. Consulta realizada em 25 de janeiro de 2009, 13h38min.

literária latino-americana, é válido o que diz Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza (5) estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2009).³⁰

Feitas essas observações, haveria, pois, uma “contradição insolúvel” no romance-ideia no que diz respeito ao dilema entre a *não explicação* e *explicação* do *Catatau*; mas, também, uma síntese (*Aufhebung*) que demonstra que o *Catatau* é uma superação da contradição entre colonizador e colonizado, entre as culturas do centro e da periferia. Com base nisso, e uma vez admitida essa ressalva, aí sim, poderemos concordar com a afirmação de José Miguel Wisnik de que Paulo Leminski, por sua intuição filosófico-literária, deve ser considerado “entre os grandes intérpretes do Brasil, como Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade e Guimarães Rosa.” (WISNIK apud LEMINSKI, 2004, p.400).

3.6 A Configuração Dialética do *Catatau*

“Dialética, apenas mais um dos dialetos da mente.”

– Paulo Leminski, *Catatau*, 2004, p.227.

De nossa parte, até para alimentar um salutar espírito de contradição, pensamos que a abordagem hegeliana da literatura brasileira, conquanto prestigiosa, não seja necessariamente a mais apropriada para dar conta da complexidade do romance ideia. Até porque se trata de uma visada filosófica *externa* aplicada à obra. Entendemos que, para uma leitura profunda do romance-ideia, devemos levar em consideração a orientação filosófica *interna* do *Catatau*, isto é, as concepções filosóficas efetivamente utilizadas por seu autor.

³⁰ Disponível na revista eletrônica Rizoma.net. Consulta em 25 de janeiro de 2009, às 14h31min.

Com efeito, verificamos que no *Catatau* Leminski entretece uma sutil constelação filosófica. Ele faz friccionarem as visões dialéticas que surgem em momentos e contextos diferentes num texto que é por princípio não-linear, simultaneístico e “acrônico”. Numa leitura intensiva do *Catatau* não se pode deixar de reconhecer que a dialética de Heráclito, de Zenão e Zen-budismo têm preponderância na construção formal e conteudística do romance, definido-a. Nesse sentido, a coerência filosófica de Leminski é exemplar. O que aproxima a filosofia de Heráclito (ainda tão perto do mito e do enigma da divindade) da do zen-budismo (com sua decisiva influência taoísta chinesa) é a percepção de que os contrários são complementares e não contraditórios; lembrando que tanto no pensamento de Heráclito como no do Zen não existe a distinção dos princípios lógicos de não-contradição³¹, nem o exercício do terceiro excluído³², e isso pode ensejar formulações de idéias e construções verbais paradoxais à luz da dialética silogística, bem como constituir óbice ao critério de *distinção* que está na base da filosofia cartesiana.

Leminski, conhecedor do Zen e praticante de judô, viu bem as semelhanças entre as dialéticas oriental e ocidental e as uniu no romance-idéia de forma inovadora encarando-as, por sua vez, como opostas e complementares. Assim, a partir delas, pôde endereçar sua crítica aos dualismos ou à dialética de oposições irreconciliáveis de Descartes. A respeito da pertinência dessa imbricação filosófica de devir heraclítico, koans zen, paradoxo grego e *nonsense* à la Carroll e Joyce, a qual faz Leminski em certo ponto do *Catatau* afirmar que “Satoris não são sorites” (2004, p.256), é significativa a reflexão de Gilles Deleuze em *Lógica do Sentido*:

O acontecimento é coextensivo ao devir e o devir, por sua vez, é coextensivo à linguagem; o paradoxo é, pois, essencialmente “sorite”, isto é, série de proposições interrogativas procedendo segundo o devir por adições e subtrações sucessivas. Tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Crisipo ensina: “se dizer alguma coisa esta coisa passa pela boca; ora, tu dizer *uma carroça*, logo uma carroça passa por tua boca”. Há aí um uso do paradoxo que só tem equivalente no budismo Zen de um lado, e do outro no *non-sense* inglês ou norte-americano. (DELEUZE, 1974, p. 9)

A nosso ver o *Catatau* resulta inequivocamente da união inovadora em nossas letras das filosofias heraclítica e taoísta, que determinam uma configuração **dialética antinomista**, centrada no **devir**, como a praticada por Nietzsche, também chamada de

³¹ “A” é “A” e não pode ser, ao mesmo tempo, “não-A”.

³² Ou “A” é “X” ou é “Y”. Não há uma terceira possibilidade.

dialética trágica. (Cf. SANTOS, 1959, p.160). Assim como acontece com os heróis das tragédias, Leminski afirma, de uma só vez, a contradição do *Catatau*: nele *nada pode ser explicado* e, ao mesmo tempo, *tudo já está explicado*. Não há síntese possível, apenas alternâncias entre as forças antagônicas. Como esclarece Mário Ferreira dos Santos:

“Essa antinomia não se resolve, e indica uma oscilação ou antagonismo susceptível apenas de equilíbrio dinâmico, mas tal não é conseguido por um terceiro termo, porque na natureza não há síntese, no sentido que pensam alguns marxistas. Os estímulos exteriores são percebidos pela consciência. Mas em toda percepção há uma escolha e uma modelação, assim toda percepção é "contradição" do percebido, e uma "contradição" de si mesma, pois é modelada, é modificada. Em todo conhecimento, há também desconhecimento. E assim como a filosofia pode construir uma teoria do conhecimento também poderá construir uma do desconhecimento.” (SANTOS, 1959, p. 164)

Porque “a filosofia é paradoxal por natureza”³³, pensamos que o romance-ideia poderia muito bem representar essa “filosofia do desconhecimento”, já que sua imagem do pensamento é de que verdade é ficção, e o conceito enunciado por seu personagem, o delirante Dottore Cartésio, espantado com o formidável Brasil, é “Sou louco, logo sou.”

De tantas mensagens de que o livro é pródigo, deixamos que fale a jucunda sabedoria do *Catatau*:

“O fim último da vida não ser a vitória, – o prazer ser!”³⁴

³³ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 105.

³⁴ LEMINSKI, 2004, p. 165.

CONCLUSÃO

Não é coisa fácil chegar a uma conclusão sobre o *Catatau*. Dada as incontáveis possibilidades de abordagem, o que se pode fazer na melhor das hipóteses é conquistar uma visão parcial do que Paulo Leminski quis dizer com a obra. Afinal, o autor levou longos oito anos lendo, refletindo, escrevendo aquela que seria considerada o seu melhor trabalho. E, de fato, observando a empreitada do *Catatau* com a distância de três décadas, é de se admirar o volume de conhecimento e a erudição exibidas pelo jovem escritor.

René Descartes em pleno Recife tentando pensar o Brasil é sem dúvida uma imagem das mais poderosas e instigantes de nossa literatura recente. A sofisticada linguagem de vanguarda com excedentes de exuberância poética e poder cognitivo também singularizaram o romance que, paradoxalmente, é pouquíssimo lido e, por conseguinte, escassamente discutido entre nós. Nossa dissertação tentou ser uma exceção à regra e buscou abordar a obra por um ângulo pouco analisado, ainda que absolutamente evidente: o de romance filosófico. Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de que o *Catatau* pode e deve figurar na galeria de romances filosóficos brasileiros como *Quincas Borba* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo. Podemos dizer que se em Machado há o pensamento de Schopenhauer; e em Rosa, o dos neoplatônicos; em Leminski sobressai o dos pré-socráticos, dos orientais e de René Descartes.

Nossa dificuldade não foi tanto traçar a origem da relação entre literatura e filosofia para referendar nossa perspectiva. A teoria do romance de Bakhtin nos mostrou claramente o quanto o *Catatau* tem de plasticidade romanesca por causa de seu cronotopo do caminho de formação do herói em busca da aquisição de conhecimento. Percebendo a origem do romance na filosofia escrita de Platão e, por sua vez, a origem de seus diálogos na dramaturgia da tragédia, pudemos enxergar que o *Catatau* é também encenação, é teatro mental formado pelo caudaloso monólogo do personagem Cartésio, a quem comparamos à máscara cômica do *Dottore di Bologna* da Comédia Italiana, por sua verborragia, sua erudição burlesca, sua imagem de sábio escolástico ridículo. Isso preparou o terreno para a sua reaparição no terceiro capítulo de nossa dissertação, chamando-o, para efeito de análise de “Dottore Cartésio”, o personagem conceitual de Leminski.

Árduo desafio foi encontrar uma conceituação satisfatória para “romance-*idéia*”, a expressão que Leminski conferiu como subtítulo do *Catatau*. Refizemos o trajeto desde a separação de seus termos: *romance* (gênero literário) + *idéia* (representação

filosófica). Então, tivemos de recorrer a Platão e a Aristóteles, depois a Deleuze, a Nietzsche e finalmente a Philippe Sabot para opinar que o conceito de romance-idéia possa ser resultado do *thaumazein*, do espanto filosófico, do ato de espreita do filósofo e do artista da palavra; enfim, o espaço ambíguo de convivência entre a literatura e a filosofia, disciplinas que têm em comum a ficcionalidade de teorias e enredos e, portanto, união possível entre *logos* e o *mythos*; o que, de certo modo, guarda coerência com a concepção do gênero romance filosófico conforme a visão dos Iluministas franceses.

Tendo discutido anteriormente os aspectos literários e conseguido conceituar romance-idéia, pudemos ato contínuo, discorrer sobre as componentes propriamente filosóficas do *Catatau*. Indicamos o respaldo da crítica de José Miguel Wisnik que afirmava a excelência filosófico-literária da obra de Leminski, inclusive como explicação da brasilidade. Porém, tal julgamento deveria vir sob a chancela da dialética de extração hegeliana e marxista, formulada por José Antonio Pasta Júnior, aliás, uma visão hegemônica em nossa crítica literária. Partimos, então, para a investigação das filosofias internas à obra, justamente aquelas que o autor quis empregar por sua conta e risco.

Após verificamos a extensão da implicação dos pensamentos grego, oriental e cartesiano no *Catatau*, passamos a considerar a pertinência da aplicação da dialética hegeliana à obra. Reconhecendo que se tratava de uma aplicação meramente externa dessa dialética que apontava para uma “contradição insolúvel” e sem síntese no *Catatau*, julgamos fosse ela um veredito impreciso, sobretudo quando ela partia para o “acidente” de justificar-se na conjuntura social brasileira do século XIX. Sendo o *Catatau* um construto do século XX que trata do século XVII, recorreremos à ensaística de Silviano Santiago (leitura providencialmente indicada pelo Dr. Luiz Carlos Simon em nossa qualificação), para sugerirmos reparos à visão de Wisnik e Pasta Jr., argumentando que – à luz daquela mesma dialética – o *Catatau* apresenta tematicamente uma “contradição insolúvel”, porém ele também revela superação e síntese formal enquanto obra “impura” produzida no contexto latino-americano.

Nossa contribuição na categorização do *Catatau* como romance filosófico foi considerá-lo como romance-idéia, e como tal, uma obra filosófico-literária em que Leminski fez animar pelas dialéticas de Heráclito, Zenão de Eléia e do Taoísmo, isto é, pensamentos que têm em comum uma dialética antinomista ou trágica, que afirma todas as contradições ao mesmo tempo sem buscar sínteses – daí por que a visão dialética hegeliana talvez falseie quando aplicada ao *Catatau*.

Nossa interpretação da obra residiu, em especial, nas lições de Deleuze e Guattari que nos ajudaram a descrever o fluxo do discurso do *Catatau* como uma representação do plano de imanência; a perceber no delirante Cartésio o personagem conceitual de Leminski e, em Occam (a encarnação do Gênio Maligno cartesiano), por sua vez personagem conceitual de Cartésio. Assim foi possível discorrer sobre esse *cogito* enlouquecido diante do diferente. Pudemos ver, em suma, que o romance-ideia de Leminski é uma obra francamente inovadora em nossas letras por sua concepção literária e filosófica. E que o discurso ferozmente anticartesiano de Paulo Leminski é um elogio à inteligência e ao Brasil.

REFERÊNCIAS

ACZEL, Amir D. **O Caderno Secreto de Descartes**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2005.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante; revisão cotejada de acordo com o texto latino por Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo : Edições Paulinas, 1984.

ALQUIÉ, Ferdinand. **A Filosofia de Descartes**. Tradução de M. Rodrigues Martins. Lisboa : Editorial Presença, 1986.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutório de Golfredo Telles Júnior. Rio de Janeiro : Ediouro, s/d.

ASSUNÇÃO, Ademir et alii. **A linha que nunca termina – pensando Paulo Leminski**. Organização de André Dick e Fabiano Calixto. Rio de Janeiro : Lamparina Editora, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fonte, 1988.

BAKHTIN, Makhail. **Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo. Unesp, 1993.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb Hucitec, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”. In: BARCA, Calderon de la. **A vida é sonho**. Tradução de Maria Manuela Couto Viana e António Manuel Couto Viana. Lisboa : Editorial Verbo, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos Artificiais**. Tradução de José Saramago. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Flávio Rangel. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Haxixe**. Tradução de Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo : Editora Brasiliense, 1984.

BERGERAC, Cyrano de. **Viagens aos Impérios do Sol e da Lua**. Tradução de José Maria Machado. São Paulo : Clube do Livro, 1955.

BERNARDES, Manuel. **Nova Floresta – século XVII**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1993.

BERRETTINI, Célia. **A Linguagem de Beckett**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1977.

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio sobre o Significado do Cômico**. Tradução de Guilherme de Castilho. Lisboa : Guimarães Editores, 1993.

BEYSSADE, Michelle. **Descartes**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1986.

BEZERRA, Paulo. “Nas sendas de Crime e Castigo” in **Crime e Castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo : Editora 34, 2001.

_____. **Bakhtin Contextualizado**. Disponível em:
<http://members.tripod.com/~lfilipe/Bakhtin.html>. Consulta em 15 de outubro 2008.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita – A Experiência Limite**. Tradução João Moura Jr. São Paulo : Editora Escuta, 2007.

BLYTH, R. H. **Haiku – Volume One: Eastern Culture**. Tokyo : The Hokuseido Press, 1981.

BODEI, Remo. **As Lógicas do Delírio – Razão, Afeto, Loucura**. Tradução de Letizia Zini Antunes. Bauru : Edusc, 2003.

BOGUE, Ronald. **Deleuze and Guattari**. London/New York : Routledge, 1989.

BONVICINO, Régis. “Com quantos paus se faz um Catatau” in LEMINSKI, Paulo. **Uma carta uma brasa através – cartas a Régis Bonvicino – 1976-1981**. São Paulo : Iluminuras, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. v. 1. São Paulo: Globo, 1998.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. “O jogo e o labirinto no Eutidemo”. in **Revista Filosófica Brasileira. Platão**. Vol. IV. n. 3. pp. 23-48. Departamento de Filosofia – UFRJ. Rio de Janeiro, dezembro, 1988.

BURGER, G. A. **Aventuras do Barão de Münchhausen**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Belo Horizonte : Villa Rica, 1990.

CAMPBELL, Joseph e ROBINSON, Henry Morton. “Introdução a um assunto estranho “in CAMPOS, Augusto e CAMPOS, Haroldo. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo : Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Augusto; Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo : Perspectiva, 1986.

_____; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta – Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo : Duas Cidades, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma leminskíada Barrocodélica” in **Folha de S. Paulo**, caderno Letras, p. G4, 2 de setembro de 1989. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio14.htm>>.

_____. **Galáxias**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.

_____. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **Signantia quasi coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador : Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)” in **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.8, USP, p. 67-89. São Paulo, 1970.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. Tradução de José Fernandes Dias. São Paulo : Cultrix, 1987.

CARROLL, Lewis e GARDNER, Martin. **The Annotated Alice**. London : Penguin Books, 1970.

_____. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou lá**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo : Summus Editorial.

CAVEL, Stanley. **Esta América Nova, ainda inabordável – Palestras a partir de Emerson e Wittgenstein**. Tradução de Heloisa Toller Gomes. São Paulo : Editora 34, 1997.

CHAMIE, Mário. “O Trópico Entrópico da Tropicália” in “**O Estado de São Paulo**”, em 4 de abril de 1968. Disponível em: sítio Tropicália/Visões brasileiras - <<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/index.php>>.

CHARBONNEAU, Paul-Eugène. **Curso de Filosofia – Lógica e metodologia**. São Paulo: EPU, 1986.

CHKLOVSKI, Viktor. “A Arte como procedimento” in **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. pp. 39-56. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

COLLI, Giorgio. **O Nascimento da Filosofia**. Campinas : Editora da Unicamp, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *Aristote - Le langage*. Paris: P.U.F., 1990.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CLAUSEWITZ, Carl Vom. **Da Guerra**. Tradução de Inês Busse. Lisboa : Publicações Europa-América.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo : Editora Cultrix, 1978.

COSSUTA, Frédéric. **Elementos para a leitura dos textos filosóficos**. Tradução de Angela de Noronha Begnami et alii. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DANTAS et alii. “Introdução”. In VASCONCELLOS, Jorge Ferreira. **Comédia Eufrosina**. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1918.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. London : Penguin Books, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1988.

_____. **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas : Papyrus, 1991.

_____; PARNET, Claire. **Dialogues**. Translated by Hugh Tomlinson and Bárbara Habberjam. New York : Columbia University Press, 1987.

_____. **O Abecedário Gilles Deleuze**. Disponível em:
<http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008 às 22h27min.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de António M. Magalhães. Porto : Rés Editorial.

_____. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Escritura e Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Khôra.** Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas : Papyrus Editora, 1995.

DESCARTES, René. **Les Passions de L’Ame.** Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.

_____. **Princípios da Filosofia.** Tradução de Alberto Ferreira. Lisboa : Guimarães Editores, 1989.

_____. **Descartes. Discurso do Método. Paixões da Alma. Meditações.** Coleção Os Pensadores. São Paulo : Editora Nova Cultural, 1999.

_____. **Meditationis de Prima Philosophia.** Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1978.

_____. **René Descartes – Discurso do Método; Meditações; Objeções e Respostas; As Paixões da Alma; Cartas.** Coleção Os pensadores. Introdução de Gilles-Gaston Granger; Prefácio e notas de Gerard Lebrun; Tradução de Jacó Guinsburg e Bento Prado Júnior. 2. ed. São Paulo : Abril Cultural, 1979.

_____. **Règles pour la direction de l’esprit.** Traduction et notes par J. Sirven. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

DIDEROT, Dénis. **Diderot – Carta sôbre os cegos para uso dos que vêem; Adição à carta precedente; O sobrinho de Rameau.** Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí e Jacó Ginsburg. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

DOGEN. **A Lua numa Gota de Orvalho.** Tradução de Sônia Régis. São Paulo : Siciliano, 1985.

ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama.** Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” in **Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem**, São Paulo : Cultrix, 1986, p. 115-162.

FOULCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philopicum**. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo, Editora Princípio, 1987.

_____. **As Palavras e as Coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard e Pécuchet**. Tradução de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. **As Tentações de Santo Antônio**. Tradução de Luís de Lima. São Paulo : Iluminuras, 2004.

FROMM, Erich. “Psicanálise e Zen-budismo” in **Zen-budismo e Psicanálise**. São Paulo : Cultrix, p. 92-162.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GAUKROGER, Stephen. **Descartes an intellectual biography**. Oxford, England: Clarendon Press/Oxford University Press, 1995.

GUENANCIA, Pierre. **Descartes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo : Atual Editora, 1987.

HEYWOOD, John. **The Proverbs and Epigrams – Reprinted from the original (1562) Edition**. New York, Burt Franklin, 1967.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Tradução de J.C. Ismael. 14. ed. São Paulo: Pensamento, 1997.

HESÍODO. **Teogonia – A origem dos deuses**. Estudo e tradução JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Os Trabalhos e os Dias.** Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo : Iluminuras, 1991.

HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher, Bach – Entrelaçamento de gênios brilhantes.** Tradução de José Viegas Filho. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo : Editora Cultrix, 1971.

JOLLES, André. **Formas Simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, 1976.

JULIEN, François. “Entrevista com François Julien” in **Cadernos de Filosofia Contemporânea.** Número 1. pp. 96-105. Rio de Janeiro – maio de 1999. Observação: Publicação do grupo de pesquisa em “Filosofia Francesa na segunda metade do século XX: Ontologia e Subjetividade” integrante do programa de Pós-Graduação em Filosofia e do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

LEBRUN, Gérard. **O Averso da Dialética – Hegel à luz de Nietzsche.** Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau.** 1a. edição. Curitiba: Editora Grafipar, 1975

_____. **Matsuó Bashô – A Lágrima do Peixe.** São Paulo : Brasiliense, 1983.

_____. **Anseios Crípticos.** Curitiba : Edições Criar, 1986.

_____. **Distraídos Venceremos.** São Paulo : Brasiliense, 1987.

_____. **Paulo Leminski.** Curitiba : Scientia et Labor, 1988

_____. **Catatau – um romance-idéia.** 2a. edição. Porto Alegre : Sulina, 1989.

_____. **Uma carta uma brasa através.** São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. **Descartes com Lentes.** Curitiba: Buquinista, 1993.

_____. **Metaformose**. São Paulo : Iluminuras, 1994.

_____. **Catatau – um romance-idéia**. 3a. edição. Curitiba : Travessa dos Editores, 2004.

LEWIS, Geneviève Rodis. **Descartes – uma biografia**. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro/São Paulo : Editora Record, 1996.

KEENE, Donald. **Japanese Literature**. New York : Grove Press.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 1980.

MACHADO, Irene A. “A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin” in **Revista USP n. 5 - Dossiê Cidades** – Março, abril, maio, 1990. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/05/index.php>>.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1990.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MATOS, Franklin. **O Filósofo e o Comediante – Ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 2001.

_____. **A Cadeia Secreta - Diderot e o romance filosófico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação**. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/romance_formacao.doc>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008, às 21h30min.

MELO, Francisco Manuel. **Trechos Escolhidos**. Porto : Editora Educação Nacional, 1940.

_____. **O Fidalgo Aprendiz**. Lisboa : Livraria Clássica Editora – A.M. Teixeira & Cia., 1943.

_____. **Tratado da Ciência Cabala.** Montevideo/Porto Alegre : QYAA, 1989.

_____. **Hospital das Letras – Apólogo Dialogal Quarto.** Rio de Janeiro : Editorial Bruguera.

MENDONÇA, Maurício A. “Catatau: um gabinete de raridades” in **Jornal OccaM.** Curitiba : Imprensa Oficial do Estado, 1996. Disponível em:
<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio9.htm>>.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges por Borges.** Tradução de Ernani Ssó. Porto Alegre : L&PM, 1987.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio.** Coleção Os Pensadores. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo : Abril Cultural, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas.** Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo : Abril Cultural, 1978.

_____. **Les Philosophes Préplatoniciens** – Texte établi à partir des manuscrits. Paris : Éditions de l'Éclat, 1994.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Crepúsculo dos Ídolos.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

_____. **Além do Bem e do Mal.** Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo : Hemus.

NIEUHOF, Joan. **Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil.** Tradução de Moacir N. Vasconcelos. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 1981.

NOVALIS. **Pólen.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo : Iluminuras, 1988.

NUNES, Benedito. “Literatura e Filosofia” in LIMA, Luiz Costa. **Teoria Literária em suas fontes. Vol 1.** p. 199-219. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.

OSHIMA, Hitoshi. **O Pensamento Japonês**. Tradução de Lenis G. de Almeida. São Paulo : Escuta, 1991.

PAGÈS, Frédéric. **Descartes e a Maconha – Por que partir para a Holanda?** Tradução de Bernard Marcel Crochet. Rio de Janeiro : Pazulin Editora, 1999.

PASTA Jr., José Antonio: “*O romance de Rosa – Temas do Grande Sertão e do Brasil*”, in *Novos Estudos – CEBRAP* n. 55. p. 61-70. São Paulo, novembro de 1999.

PERLOFF, Marjorie. **Wittgenstein’s Ladder – Poetic language and the strangeness of the ordinary**. Chicago : The University of Chicago Press, 1996.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo : Editora Cultrix, 1973.

_____. **A Arte da Poesia – ensaios escolhidos**. Tradução de heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo : Editora Cultrix, 1976.

PLATÃO. **Timeu. Crítias. O Segundo Alcibíades. Hípias Menor**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém : EDUFPA, 2001.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

_____. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo : Editora Ática, 1992.

RABELAIS, François. **Gargantua**. Tradução de Aristides Lobo. São Paulo : Editora Hucitec, 1986.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da Colonização – A representação do Índio de Caminha a Vieira**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1996.

RASPE, Erich Rudolph. **The Travels and Surprising Adventures of Baron Munchausen**. England : Dedalus, 1993.

REALE, Miguel. **A Filosofia na obra de Machado de Assis**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44a.pdf>>. Consulta realizada no dia 8 de novembro de 2008, às 21h45min.

RIBEIRO, Leo Gilson. “Um Catatau felizmente” in LEMINSKI, Paulo. **Catatau – um romance-Idéia**. 2a. edição. Porto Alegre : Sulina, 1989.

RISÉRIO, Antônio José. “Catatau, artesanato” in LEMINSKI, Paulo. **Catatau – um romance-Idéia**. 2a. edição. Porto Alegre : Sulina, 1989.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

REVERBEL, Olga. **Teatro – uma síntese em atos e cenas**. Porto Alegre : L& PM, 1987.

REVISTA FILOSÓFICA BRASILEIRA. **Platão**. Vol. IV. n. 3. Departamento de Filosofia – UFRJ, Rio de Janeiro, dezembro, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro : José Olympio, 1983.

ROSSET, Clément. **Lógica do Pior**. Tradução de Fernando J.F. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Tradução de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SABOT, Philippe. **Philosophie et Littérature**. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

SALVINO, Romulo Valle. **Catatau: Meditações da Incerteza**. São Paulo : Educ Fapesp, 2000.

SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal” in **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982, p. 13-24.

_____. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. Disponível em Rizoma.net: <www.rizoma.net/interna.php?id=199&secao=panamerica>. Consulta realiza em 10 de janeiro de 2009.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Lógica e Dialéctica**. 4a edição. São Paulo : Livraria e Editora Logos, 1959.

SARTRE, Jean Paul. **A Náusea**. Tradução de António Coimbra Martins. Lisboa : Biblioteca Europa-América, 1969.

SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabela e outras comédias da Commedia dell’arte**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo : Iluminuras, 2003.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. London : Clarendon Press, 1988.

SHIBLES, Warren. **Wittgenstein, Linguagem e Filosofia**. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo : Editora Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo : Iluminuras, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio do Tradutor.” In DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. São Paulo : Editora 34, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A Arte de Escrever**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre : L&PM, 2005.

SCHÜLLER, Donaldo. Diálogo do Espanto in **Revista Filosófica Brasileira. Platão**. Vol. IV. n.3. p. 153-167. Departamento de Filosofia – UFRJ. Rio de Janeiro, dezembro, 1988.

SCHWARTZ, Roberto. **Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”**. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1979.

_____. **Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** 4a. edição. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1992.

SPONVILLE, André Comte-. **Bom Dia, Angústia.** Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

SWIFT, Jonathan. **As Viagens de Gulliver.** Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo : Editora Nova Cultural, 1996.

STOLS, Eddy. “A Iconografia do Brasil nos Países Baixos do século XVI ao século XX” in **Revista USP n. 30.** pp.20-31, – Junho-julho-agosto, 1996.

SUZUKI, D.T “Conferência sobre Zen-budismo” in **Zen-budismo e Psicanálise.** São Paulo : Cultrix, p. 9-91.

SÜSSEKIND, Flora. **‘Galáxias’ e seqüência poética moderna.** Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind01.html>>. Consulta realizada em 8 de novembro de 2008, às 22h51min.

TRABATTONI, Franco. **Oralidade e escrita em Platão.** Tradução de Roberto Bolzani Filho et al. São Paulo/Ilhéus : Discurso Editorial/Editora da UESC, 2003.

VASCONCELLOS, Jorge Ferreira. **Comédia Eufrosina.** Lisboa : Imprensa Nacional de Lisboa, 1918.

VALÉRY, Paul. **O Pensamento vivo de Descartes.** São Paulo: Livraria Martins Editora e Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. **Variedades.** Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo : Iluminuras, 1991

VOLTAIRE. **Voltaire – Dicionário Filosófico.** Tradução de Bruno da Ponte e João Lopes Alves e Marilena Chauí. São Paulo : Nova Cultural, 1988.

_____. **Cândido ou o otimismo.** Tradução de Annie Cambé. Rio de Janeiro : Clássicos Econômicos Newton, 1994.

WILHELM, Richard. “Introdução” in **I Ching.** São Paulo : Cultrix, p. 3-13.

WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: o caso Pestana” in **Sem Receita Ensaios e Canções**. São Paulo : Publifolha, 2004.

_____. Apud KASPCHAK, C. “Descartes Maconheiro?: José Miguel Wisnik analisa *Catatau* e coloca Leminski entre os grandes” in LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba : Travessa dos Editores, 2004.