A escrita movediça de Paulo Leminski em *Catatau*¹

Paulo Leminski's quick writing in Catatau

Keyla Freires da Silva

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará / Brasil

keylafreires@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4880-2849>

Martine Suzanne Kunz

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

martinekunz@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8970-5319>

Resumo: Em *Catatau* (1975), obra subintitulada pelo próprio autor como “romance-ideia”, Paulo Leminski vive a aventura da própria escrita e cria seu texto a partir da permeabilidade das palavras, das línguas, dos tempos e dos espaços, mostrando o escritor como locutor e o leitor como ouvinte de suas palavras-ímãs. Nesse sentido, o objetivo deste artigo consiste em verificar como esse percurso da escrita leminskiana em *Catatau* conflui para construção de uma escrita movediça, culminando numa reflexão acerca do fazer literário, traço recorrente na obra do autor. Destaca-se, então, o tecer da escrita de *Catatau* mediante o entrelaçar constante de aliterações, jogos tipográficos, parônimos, justaposições, trava-línguas, num ritmo próprio, como um turbilhão de linguagem. Para que se possa circular nesse redemoinho, buscou-se comparar a escrita do “romance-ideia” com alguns de seus textos poéticos e dialogar com ideias de Jacques Derrida (1973), Gilles Deleuze (1997), Anne-Marie Christin (2006), Márcia Arbex (2006), Arnaldo Antunes (2005) e Jorge Luis Borges (2011). Percebe-se que a escrita de Paulo Leminski está sempre no percalço da palavra, seguindo seus rastros, seja por meio do som ou da imagem. Em *Catatau*, a escrita é como um laboratório em que a linguagem é experimentada nos níveis sonoro, sintático e imagético sempre em busca de uma explosão de sentidos surpreendentes.

Palavras-chave: Paulo Leminski; *Catatau*; escrita; som; imagem;

Abstract: In *Catatau* (1975), a work subtitled by the author himself as a “novel idea”, Paulo Leminski lives the adventure of writing itself and creates his text from the permeability of words, languages, times and spaces, showing the writer as a speaker and the reader as a

¹ Este artigo constitui-se como um desdobramento de parte da tese de doutorado desenvolvida por um dos autores acerca da escrita, tanto poesia quanto prosa, de Paulo Leminski.

listener of his magnets words. In this sense, the purpose of this article is to verify how this path of Leminskian writing in *Catatau* converges to the construction of a quick writing, culminating in a reflection on literary practice, a recurring feature in the author's work. Then, the weaving of *Catatau's* writing stands out through the constant interweaving of alliterations, typographical games, paronyms, juxtapositions, tongue twisters, in a proper rhythm, like a whirlwind of language. In order to be able to circulate in this whirlwind, we sought to compare the writing of the "novel-idea" with some of its poetic texts, dialoguing with the ideas of Jacques Derrida (1973), Gilles Deleuze (1997), Anne-Marie Christin (2006) and Márcia Arbex (2006), Arnaldo Antunes (2005) and Jorge Luis Borges (2011). It is noticed that the writing of Paulo Leminski is always in the hitch of the word, following its tracks, either through sound or image. In *Catatau*, writing is like a laboratory where the language is experienced at sound, syntactic and imagery levels, always in search of an explosion of surprising meanings.

Keywords: Paulo Leminski; *Catatau*; writing; sound; image.

Entre a primeira e última linha do romance *Catatau*, de Paulo Leminski, escrita e fala parecem se fundir em uma amálgama que constitui o corpo do livro sem parágrafos, um bloco de palavras que se desdobram umas sobre as outras, caracterizando o que o título já prenuncia: um catatau de palavras. A palavra "catatau" não foi escolhida sem propósito, pois possui muitos significados, cuja maioria poderia adjetivar o primeiro romance de Leminski. Dentre os sinônimos, segundo o dicionário Houaiss (2009), catatau pode ser um "livro volumoso", uma "pancada", uma "porção de qualquer coisa", um "tijolo" ou uma "carta de baralho em jogo de truque" (HOUAISS; VILLAR, 2009). Leminski subintitula seu livro como um "romance-ideia", que "passou muito bem sem mapas" durante anos (seu processo de criação durou cerca de 8 anos), sentencia o autor em seu prefácio, além de deixar claro que não irá "ministrar clareiras para a inteligência deste catatau", e a dica que nos sobra dessa conclusão é: "virem-se". *Catatau* permaneceu sem clareiras até sua segunda edição, na qual o autor decidiu dar algumas "Descordenadas artesanais" e pôr uns "Quinze pontos nos iis" em forma de apêndices. Apesar dessas clareiras, tais notas não dão conta de explicar o romance (tarefa impossível), mas apontam alguns nortes para per(seguir) essa escrita-fala tão singular. *Catatau* traz a linguagem em sua forma experimental, em seu extremo; "não fornece pistas nem mapas, entrega o leitor à selva das palavras, dos conceitos, da mistura admirável de idiomas" (RIBEIRO, 2013, p. 224). "O Catatau não é romance nem ensaio. Texto conceitual e poético, além ou aquém de gêneros. Rede de signos" (RISÉRIO, 2013, p. 230). "Catatau é um texto comprido e grosso... É um porre verbal" (COSTA, 2013, p. 233). Haroldo de Campos caracteriza-o como "compacto, complexo, às vezes tautológico livro-limite de Leminski";

é “uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado” (CAMPOS, 2013, p. 238).

A escrita experimental de *Catatau* desliza por vários aspectos da linguagem: sintático, sonoro e imagético. Além disso, história, tempo e espaço são tão movediços quanto a linguagem, o que resulta numa experiência de leitura surpreendente e, por vezes, frustrante, já que o sentido do texto leminskiano nesse romance não se tece a partir da lógica, seja ela linguística ou teleológica.

Um fio de narrativa permeia algumas partes do romance-ideia: o filósofo René Descartes, pai da lógica do pensamento científico da Era Moderna, numa “hipótese-fantasia” (LEMINSKI, 2013a p. 211), juntamente com Maurício de Nassau e a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, está em meio às terras do Novo Mundo. Munido de uma luneta e sob efeito de “ervas de negros”, ou, em outras muitas palavras, “riamba, pamba, gingongó, chibata, jererê, monofa, charula, ou pango” (LEMINSKI, 2013a, p. 17), Renatus Cartesius, nome latino do filósofo-personagem, espera seu amigo Articzewski enquanto admira o ambiente ao seu redor: “Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (LEMINSKI, 2013a, p. 15).

Os dicionários *Houaiss* (2009) e *Aurélio* (2010) citam alguns desses nomes – riamba, jererê, pango – como sinônimos da *cannabis sativa*, a maconha. O efeito dos “fumos de ervas” desencadeia pensamentos – ou dispensamentos –, sobre tudo que está ao seu redor e em sua mente, desestabilizando, assim, vários conceitos pautados na razão. Esse imenso e, aparentemente, irracional Mundo Novo, revés da então civilização europeia, não segue a lógica cartesiana, uma vez que tudo nessa terra existe de maneira diferente: a razão e o pensar são desalojados, não apenas pelo efeito entorpecente da erva, mas pelo modo como todo esse mundo se constitui. Prova disso é o fato de haver vários nomes para uma única coisa, reflexo da multiplicidade de falas, costumes e gentes desse lugar estonteante. Essa inquietude da personagem quanto à pluralidade da linguagem e de todos os elementos do ambiente ao seu redor se estende por todo o romance-ideia por meio do arranjo linguístico do texto. Tudo em “Brasília” parece não ter definição segura, “conforme as incertezas da fala destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta” (LEMINSKI, 2013a, p. 17). A partir daí até a chegada de Articzewski, os devaneios do viajante dão forma ao corpo do romance

seguindo a linha da desrazão, tanto na linguagem quanto no pensamento, numa escrita ébria que desafia os tinos da compreensão: “Bêbado, quem me compreenderá?” (LEMINSKI, 2013a, p. 208).

Nesse viés, a escrita de *Catatau* assemelha-se bastante à oralidade por conta da constante presença de coloquialismos, ditos populares, frases feitas e sequências semelhantes a trava-línguas. Entretanto, esses traços não aparecem em forma de citação no romance, mas fazem parte da sua tessitura enquanto texto, uma vez que em *Catatau* o autor não preza pela elaboração de um enredo com ideias encadeadas com o objetivo de formar um todo coeso e significativo. O texto se constrói a partir de si mesmo: os sentidos e significados surgem de acordo com as possibilidades que as palavras oferecem. A escrita de *Catatau* nos faz tropeçar na leitura e em cada palavra ou frase que se segue. Cada expressão parece um abismo por vir, no qual nos deixamos cair. Aqui, interessa-nos analisar como se dá esse processo. O romance-ideia de Leminski é uma fermentação de ideias que explodem em forma de frases sem conectores lógicos e com palavras cujos significados deslizam uns sobre os outros arrastados pelo som das palavras que contaminam umas às outras. Como numa boneca russa, cada palavra dá origem a outra que estava contida sonoramente na anterior, e, a partir daí, pelo gancho sonoro, elas se espalham formando frases que dão continuidade ao texto, o que proporciona relações semânticas possíveis e, muitas vezes, desestabilizantes, inesperadas:

Faça-se conforme o seu bel parecer, ó decadente em cada dente, descendente desde todo o sempre! Se volatilizam e nem um véu de veludo volúvel se sensibilisca. Os brutos, o bruto, a besta, o bicho e o homem de barro, corpo é corpo, fico só no toco, o coto do tronco, o coco, o coice, o coito, o couro, o cóccix, o cu. Animália, gentalha, alimária, genitália. (LEMINSKI, 2013a, p. 26)

No trecho acima, há o jogo sonoro entre os sons [d] e [t] que se repetem nas palavras “decadente”, “dente”, “descendente”, “desde” e “todo”, o que culmina no jogo semântico entre as palavras decadente, dente e descendente, nas quais a palavra “dente” está contida graficamente nas outras duas. Os sons [v] e [l] também servem como um ímã para as palavras da frase seguinte do trecho em “volatiliza”, “véu”, “veludo” e “volúvel”. O neologismo em “sensibilisca” é feito a partir da fusão das palavras “sensibiliza” e “belisca”, em que o autor aproveita a semelhança sonora entre essas duas palavras e as mescla. Constrói-se, então uma relação de sentido, já que sensibilizar é tornar algo sensível, diz respeito ao ato

de sentir, característica do sentido humano do tato. A carga semântica de “belisca” também está ligada ao tato, e ainda lembra a expressão popular “me belisca pra ver se estou acordado”. Em “sensibilisca” a fusão de duas palavras e todo o potencial de significados que elas oferecem promovem um movimento de sentidos. O texto continua se formando por palavras-ímãs: os sons de [b] em “bruto”, “besta”, “bicho” e “barro” se repetem. Essa sequência de palavras também constrói uma linha semântica que vai desde os “brutos” até o “homem” feito de barro, resgatando a referência bíblica da criação do ser humano. A repetição de som [b] nessa sequência de palavras sugere uma evolução que vai do bicho até o homem, porém, ao mencionar que o homem é de barro, o ciclo se fecha novamente, pois se está falando do homem enquanto matéria que, nesse caso, embora haja o resgate do mito bíblico, é semelhante ao animal bruto. Em seguida, é o som [k] de “corpo” que se repete, e o [t] de “tronco”, resgatando o gancho semântico deixado por “homem de barro”, ou seja, a composição do corpo do homem. Partindo daí, temos “corpo”, “toco”, “tronco”, “coco”, “coice”, “coito” e “cu”, palavra que deixa o gancho para a sequência sonora seguinte: palavras sonoramente semelhantes a “genitália”. O processo de composição do texto segue essa valsa entre som e sentido, na qual um puxa o outro, e assim a escrita de *Catatau* se desenrola, volumosa e densa, na qual o leitor persegue os sentidos enquanto tropeça nas palavras.

A escrita de *Catatau* se desenvolve numa perseguição pelas palavras-ímãs, mas o gosto por fazer jogo com os sons e sentidos das palavras é um traço típico da escrita leminskiana presente também em seus poemas. No haicai seguinte, por exemplo, percebemos o mesmo processo descrito em *Catatau*:

entro e saio

dentro

é só ensaio (LEMINSKI, 2013b, p. 88)

Nesse poema, um paralelo pode ser assinalado entre palavras que estão graficamente contidas em outras, como “entro”/“dentro” e “saio”/“ensaio”, contribuindo para a composição de sentido do poema. Dessa forma, o som na poesia de Leminski desempenha um papel que vai além da rima: no primeiro verso, temos uma ideia de inquietude, instabilidade, movimento; nos versos seguintes, podemos ver o que se passa por “dentro”: no interior “é só ensaio”, nada definitivo, nada acabado, assim como no primeiro verso. A palavra “dentro” serve como ponto fixo entre os dois

pratos de uma balança que oscila. As palavras-ímãs também compõem o poema seguinte:

você me alice
eu todo me aliciasse
asas
todas se alassem
sobre águas cor de alface
ali
sim
eu me aliviasse (LEMINSKI, 2013b, p. 55)

Nesse poema de *Caprichos e relaxos* (1983), notamos uma palavra que puxa outras. “alice” é transformada em verbo e está em harmonia com o verbo final do verso seguinte, “aliciasse”, palavra que comporta sonoramente a primeira. Em todo o poema há a repetição dos sons presentes em “alice”, [a], [l], [s], não só em palavras contidas em outras, mas em palavras diferentes: “alassem”, “alface”, “ali”, “sim” e “aliviasse”.

Como pudemos perceber, esse procedimento de contaminação das palavras pelo som umas das outras é algo que aparece não apenas em *Catatau*, mas também nos poemas de Paulo Leminski, configurando-se como traço recorrente de sua escrita. A esse processo, Elizabeth Leite (2012, p. 54) chama de jogo da “falsa etimologia”, e afirma que “Leminski rompe os limites dos vocábulos e faz os fonemas deslizarem na frase para produzir uma escrita ‘audiovisual’, de pura sinestesia, em que sons e tons movem-se e se misturam”, o que leva a pesquisadora à conclusão de que “o que o poeta nos revela, afinal, é seu fascínio pelo movimento incessante da linguagem”.

A ideia de escrita “audiovisual” aliada ao movimento incessante de sua linguagem nos incita a aproximar Leminski do multiartista Arnaldo Antunes, compositor, cantor, poeta e artista plástico, explorador do diálogo entre as diversas áreas de sua atuação, viajante da fluidez e do movimento entre poesia e artes visuais, criador de palavras que se desdobram, fragmentadas e navegáveis. “O outro que há em mim, é você” diria Leminski a Antunes, leitor de sua poesia.² [Arnaldo Antunes surge abruptamente]

² Referência ao “booktrailer” lançado pela Companhia das Letras do livro *Toda poesia* (2013), de Leminski, no qual Arnaldo Antunes empresta sua voz à poesia do escritor curitibano (ARNALDO [...], 2013).

O poema visual “Agá” reproduzido a seguir mostra esse diálogo entre os poetas:

Figura 1: Poema h

(ANTUNES, 2005, p. 10-11)

No poema acima, há um jogo de palavras, tanto do ponto de vista da sua junção, quanto da grafia. As palavras do poema estão justapostas, ligadas pelo termo “quase” que aparece num degradê até o fim do poema, numa representação da mudez da letra “h” que dá título ao texto. Enquanto notamos no poema de Leminski um desalojar das sílabas das palavras para formar outras, em Antunes há a junção de todas elas para dar o aspecto dúbio da palavra que é som e silêncio, a palavra poética. O “quase” do poema nos mostra como a poesia, cujo pilar é a palavra, consegue atar esses dois extremos.

A sonoridade da língua aparece em *Catatau* explorada de outras maneiras, como por exemplo expressões semelhantes a trava-línguas e neologismos cujos sons se sobressaem ao sentido. No trecho a seguir é possível experimentar essa língua leminskiana:

A máquina da infelicidade trabalha celelecereremente. Pelo visto, tiro a base do porver. Pelo pensado, traço uma linha por baixo dum quadrado inscrito num triângulo isósceles, o equivalente a três cubos de um outro sisteminha que penso, de joguinhos humildes e subminúsculos, adminísculos pequeninhos, o diabrete no saquitel, microminimimequenihilmirim! Colossomausoleão! Rei é o leão, matem os outros! Cabeçorrabarroca de cahorralouca! Macacomecomam! (LEMINSKI, 2013a, p. 79)

Nesse trecho, a voz delirante de Cartesius ecoa neologismos com a finalidade de enfatizar ainda mais o sentido que carregam: o advérbio “celeleceremente” nos remete a essa máquina da infelicidade da qual fala o texto que trabalha de modo veloz, incessante e barulhento; o mesmo processo se dá nas palavras usadas para passar a ideia de pequenez exacerbada: aqui a construção desse sentido é progressiva, começa com “sisteminha” passa por “minúsculo”, “pequenininhos”, “diabrete” e “saquitel” até chegar a “microminimimequenhilmirim”, um neologismo composto dos prefixos micro- e mini-, as palavras latinas meque (me) e nihil (nada), além do sufixo de origem tupi “mirim”, que também significa pequeno. Depois disso, o sentido agora é de grandiosidade em “colossomausoleão”, palavra formada por “colosso”, algo imenso, e “mausoleão”, mistura inesperada de mausoléu com leão, substantivo comum, mas que termina com -ão, sufixo aumentativo. Esses neologismos com tons de exagero não se constituem apenas pela justaposição de palavras, mas pelos sons que elas carregam, pois ao pronunciá-las é que a ideia de pequenez ou de imensidão torna-se mais evidente, como ocorre no trecho acima. Por conta disso, para Santana e Galindo (2010), é possível ver em *Catatau* um encontro sutil entre Guimarães Rosa e James Joyce, conclusão baseada nas declarações do próprio Leminski sobre isso: “O *Catatau* é um momento pós-rosiano. Pós-rosiano e pós-joyciano. Quer dizer, essas duas filiações são transparentes no *Catatau*” (LEMINSKI apud SANTANA; GALINDO, 2010, p. 81).

Outro aspecto importante da escrita leminskiana em *Catatau* é como expressões e ditos populares se incorporam à fala ébria de Renatus Cartesius. Sendo assim, é possível reconhecer alguns ditos populares, não em sua forma já conhecida, mas deslocados de seus usos corriqueiros e ressignificados, muitas vezes a partir do que sua própria sonoridade sugere. Dessa maneira, “A cavalo não se olha o dente do donatário, que dói!” (LEMINSKI, 2013a, p. 48) remete ao dito “cavalo dado não se olha os dentes”, mas subvertendo seu sentido: não se olha o dente do cavalo, mas de quem o dá. Tal subversão de sentidos se dá por meio da repetição do som [d] nas palavras em sequência: dente, do, donatário e dói. Já em “Amor com amor se paga, que sai mais barato. Vão os anéis e fiquem os dedos, fuçando o nariz, cutucando a mesma tecla, unha na ferida” (LEMINSKI, 2013a, p. 48) e em “Como diz o outro, os outros é que digam” (LEMINSKI, 2013a, p. 63), Leminski traz o dito e a expressão populares reconstruídos a partir de uma informação a mais, fato responsável por deslocar o sentido original a fim de criar outro, mais contundente e provocativo.

Cartesius parece ter incorporado o falar dos nativos da terra tropical que ora visita:

Deus só dá nozes para quem nogueira! A ralé 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. Duma nau em avante, – terra cega, quem tem ouvidos afinados na oitiva, cale-se! (LEMINSKI, 2013a, p. 48)

No trecho acima é possível notar uma reflexão da personagem acerca do falar do povo que ele mesmo incorporou, a “aptitude de fazer provérbios” e segue, por meio desses provérbios, subvertendo seus sentidos e tecendo seu discurso nada cartesiano.

Diante de um texto cuja escrita faz as palavras se desdobrarem umas sobre as outras, a leitura acaba por não ter a fluidez que um texto em prosa costuma proporcionar ao leitor. Essa escrita que faz as palavras quicarem em seus sons remete-nos à gaguez presente na escrita, conceito que Gilles Deleuze (1997) desenvolve quando analisa a escrita de autores, como Beckett e Melville. Segundo o filósofo, há escritores que criam uma língua estrangeira dentro de sua própria língua ao fazê-la gaguejar:

O que fazem [os grandes escritores] é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força do minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. No limite, ele toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que só a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma (DELEUZE, 1997, p. 124-125, grifos do autor).

A nosso ver, o filósofo descreveu, sem ter lido, a escrita de *Catatau*: completamente bifurcada, que não segue as normas da língua padrão, e o leitor aventura-se a aprender essa nova língua que o faz repensar as palavras e suas imprevisíveis associações de som e sentido. Cada nova sequência

de palavras-ímãs é como um leque que se abre de novas possibilidades de significados e sinestésias que acompanham os tropeços do leitor na busca da narrativa desse “romance-ideia”, num trabalho de leitura que se faz a cada página e se desfaz na seguinte.

Em *Catatau*, Leminski cria uma nova língua dentro da língua portuguesa e vai além: torna sua escrita espaço propício para a profusão de línguas estrangeiras propriamente ditas, uma vez que trechos em latim são recorrentes ao longo do seu bloco de escrita. Até holandês, em menor recorrência, passeia pelo português gago do texto. Desse modo, Leminski não faz gaguejar apenas a língua portuguesa, mas as línguas das quais tem conhecimento, como uma torre de babel literária:

Penso mas não compensa: a sibila me belisca, a pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra. Dédalos de espelho de Elísio, torre babéu, hortus urbis diaboli, furores de Thule, delícias de Menrod, curral do pasmo, cada bicho silencia e seleciona andamentos e paramentos. (LEMINSKI, 2013a, p. 16)

O recurso da imagem é traço importante na linguagem literária, principalmente por meio da metáfora. Entretanto, em *Catatau*, o uso da imagem a serviço da escrita se dá no plano literalmente visual quando consideramos a mancha tipográfica na página do livro, ou seja, o desenho que a tinta da impressão forma no todo da página. O romance é escrito de forma contínua, sem paragrafação visível, num só fluxo de frases que se seguem sem articuladores ou conectores lógicos da língua portuguesa. Essa continuidade da escrita nos mostra uma mancha tipográfica em um só bloco, um “tijolo”, tal qual um dos significados possíveis para o termo “catatau”, segundo o Houaiss, como afirmamos logo no início deste texto. Eis a imagem de apenas duas das páginas do livro:

Figura 3: Lente de aumento

esbugalham orelhas. Lógica perfeita, lágrimas portáteis. Há divinha?
 Ih, imagina! Afio a lente às pressas, deixo Praga às avestruzes, indo
 fazer misérias com as mil maravilhas desta papirossa. Confiro as
 horas. Meiodia sai mal tratante de um arcabúzio, mancando vinte
 cinco minutos para as seis. Formigas. Lente. FORMIGAS.
 Tamanha família, TAMANHO FAMÍLIA. Reinício, raciocínio.
 Me numismata de desgostoso. Preparusky! O touro glodita a
 transladiar o glugludista. São pelo bumbo. Salvo pelo gongo.
 Chicote, couro de asno do alembratejo. Lombo, homoplita da nação
 cassange. Preso por ter fugido. Preciso por ter ficado. Quantos
 cais este oceano permite? Excesso de bagagem? Omnia mecum
 porto. Flechas embandeirilham carroções em círculo: nenaz novas

(LEMINSKI, 2013a, p. 195)

Na figura 3, o autor faz um jogo de imagem tanto com o significado das palavras contidas no texto quanto com o desenho delas no todo da página. É possível ler o trecho “Formigas. Lente. FORMIGAS. Tamanho família, TAMANHO FAMÍLIA”, que nos faz visualizar uma cena quase cinematográfica, devido ao efeito de sequência proporcionado pelo ponto final entre as três primeiras palavras. A imagem provocada pela leitura é que Cartesius percebe formigas, faz uso das lentes com o objetivo de elucidar sua visão, e o resultado disso é o efeito visual proporcionado pela lente. Tal efeito transborda o sentido das palavras em direção a sua grafia em meio a todo o texto da página por meio da fonte em caixa alta.

A reflexão sobre a relação entre imagem e literatura data desde Horácio, mas ainda hoje não esgotou suas possibilidades depois de muitos anos de pesquisas de muitos estudiosos desse domínio. A pesquisadora Márcia Arbex (2006), em *Poéticas do visível*, traça um panorama dos estudos e pensadores da imagem relacionada à literatura mais importantes das últimas décadas, e conclui que embora haja muitas concepções diferentes acerca do assunto, as possibilidades de abordagem de tal temática não estão esgotadas. Arbex (2006) mostra como a poesia de Mallarmé (1897) em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* quebrou paradigmas e trouxe inquietações que ecoam até hoje tanto na poesia quanto na crítica literária ocidental:

Restituir a plenitude ativa da escrita, reintegrando sua parte visual e espacial é, de fato, o projeto de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poema que rompe em inúmeros pontos com a

tradição poética. Em seu prefácio, o poeta adverte o “leitor ingênuo” da novidade introduzida no poema: “um espaçamento da leitura”. Os espaços em branco assumem, com efeito, grande importância, como um “significante silêncio” envolvendo o texto, e têm por função destacar cada imagem poética: “o papel intervém a cada vez que uma imagem, por ela mesma, cessa ou surge, aceitando a sucessão de outras [...]” (ARBEX, 2006, p. 26).

O que é marcante na fala acima é o destaque dado à visão de Mallarmé quanto à importância dos espaços brancos na composição de um poema, o significado que carregam em contraste com a imagem das letras dispostas sobre a página. Dada a potência de significação dos espaços vazios nos poemas, percebemos que Leminski faz uso dessa falta como um significante sempre presente nos seus textos poéticos, os quais parecem flutuar sobre a página. Porém, ao refletirmos sobre a escrita de Leminski em *Catatau* percebemos que ocorre o movimento contrário ao que acontece em sua poesia: temos um bloco de escrita quase impenetrável cujos espaços vazios não existem. É essa ausência que comporta uma significação possível, a nosso ver, uma vez que o ininterrupto desenho tipográfico ao longo das páginas do livro se projeta na linguagem que compõe *Catatau*. Estamos diante de uma escrita visualmente densa, que comporta uma fala contínua e não lógica. A ausência de espaços vagos nas páginas de *Catatau* desenha esse tijolo construído como um turbilhão de palavras e frases amontoadas umas sobre as outras, constituindo uma “fala que fermenta” (LEMINSKI, 2013a, p. 17), numa tagarelice que teima em falar, em crescer, em ser excesso de linguagem.

A escrita de *Catatau* é paradoxalmente fala e silêncio: a leitura de cada frase silencia as que estão em redor, principalmente quando tomamos como exemplo o processo descrito logo acima na figura 3 que ocorre também a seguir:

Figura 4: Impossível não ver

de uma imagem vermelha: o ser, temperado por seus acidentes.
 Uma pequena montanha, uma taba, uma vastidão vazia: os
 arquétipos são as estruturas. Não vá por um erro, tirar-se o juízo
 é o caminho mais breve: palavras de súbito censuradas como se
 por violando leis inesquecíveis. Hominem hic nascet novum: hoje
 estou tão total que, se entrar numa ruim, termino. O que se passa
 entre uma fase e seu lapso, gargarismo neutro: passa-se o tempo,
 o espaço cessa, produzem-se os seres, os dez mil objetos cheios
 de coisas fazendo barulho e fazendo-me pensar — um barulhinho!
 Quase extinto, começo a contar meus nomes, enumerei os títulos,
 descontei o canto dos bichos, narrei a história das coisas: aqui
 se escamoteia. Num dia solar de Atenas, envolveu-se na magnífica
 ilusão de que a matéria — o mundo da vida, da morte e do
 nascimento — não é toda a realidade. Interessa salvar a existência
 humana das essências que lhe querem atribuir? É IMPOSSÍVEL
 QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI. Nisso, o monstro
 — qui verba torquet — nada behemothween! A trúcia prúcida
 os arrebores da normalândia, a dor nas minhas lombardias se

(LEMINSKI, 2013a, p. 101)

O nosso olho de leitor, ao se deparar com uma página plena de palavras é atraído rapidamente pelo componente destacado em caixa alta que deixa todo o seu redor opaco. Não estamos apenas lendo a frase “É IMPOSSÍVEL QUE NÃO ESTEJAM ME VENDENDO AQUI”, nós a estamos visualizando em destaque em meio a um bloco de escrita, pois um “objeto só se torna visível na medida em que torna cego o que o cerca”, como diria Anne-Marie Christin (2006). Segundo a estudiosa francesa, embora o sistema alfabético das civilizações ocidentais, em teoria, seja dissociado da iconicidade da imagem, esta, por sua vez “tem reinvestido o alfabeto sempre que possível, por caminhos diversos: ortografia, diagramação, etc.” (CHRISTIN, 2006, p. 72). O recurso da diagramação da letra para fundir texto escrito e imagem tipográfica também é uma marca do estilo leminskiano que aparece principalmente em sua poesia, por vezes de maneira sutil como no poema a seguir:

Figura 5: Poema Não discuto

não discuto
 com o destino

 o que pintar
 em assino

(LEMINSKI, 2013b, p. 94)

Tanto no poema quanto no texto de *Catatau* há a exploração da imagem tipográfica como recurso para transbordar o sentido do texto escrito, numa associação semântica entre o visível e o legível. No poema, o verso “eu assino” quando grafado de forma manuscrita não consiste apenas em uma mudança de fonte, mas contribui para a formação do sentido, reforçando o verso anterior, “o que pintar”. Além disso, reforça também o engajamento de quem assina com o próprio punho. O mesmo ocorre em *Catatau* quando o significado do que se lê nas figuras 3 e 4 é potencializado pela grafia da escrita em caixa alta.

Em *Catatau*, há uma figura que está presente durante todo o percurso do texto: Occam. Segundo o próprio Leminski, no apêndice do romance, Occam é “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira. [...] O próprio espírito do texto” (LEMINSKI, 2013a, p. 212). O tal monstro aparece no texto de *Catatau* da seguinte maneira:

Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstrosim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde aconsegue isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me, aqui — o monstro. Occam está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom. Isto revela boa apresentação. (LEMINSKI, 2013a, p. 20)

A figura de Occam corresponde à de um monstro que também está inserido na voz de quem fala, uma vez que ele é “aquimonstro”. A junção das palavras “monstro” e “mim” sugere uma espécie de possessão: o monstro e o eu falante são agora um só, e o resultado desse entremear de entidades é uma perturbação do pensar. Occam, está presente na voz do nosso viajante, cuja razão, seu maior triunfo, é chacoalhada por ele, o monstro, e isso reflete nessa mesma voz, no texto que se faz: Occam vive e é o próprio texto. Em outro trecho é possível observar como o monstro age:

Occam occultus, Occam vultus, Occam, o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. Aonde vai com tanta pressa? Vou a toda Pérsia, vai depressa. Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta. A análise começa em casa, palavra. (LEMINSKI, 2013a, p. 22)

Se considerarmos Occam como o espírito do texto de Leminski, vemos que essa caracterização acima coincide com a escrita de *Catatau*: sinalização torcida; uma escrita nada óbvia, um pensar que não se faz presente, uma escrita que nasce a partir da palavra e não do pensamento. Temos, então, uma escrita movediça que perpassa o próprio código, as línguas, o tempo e os espaços. Percebemos, a partir de *Catatau*, que a escrita leminskiana não está a serviço de uma ideia, mas é um fermentar de palavras.

Ao nos depararmos com trechos, como aquele supracitado na obra leminskiana, que fazem reflexões acerca da escrita literária e de sua essência, seja como temática ou por meio de uma linguagem que se desdobra sobre si mesma, tendemos a reavivar na memória o universo labiríntico da Biblioteca de Babel, conto do argentino Jorge Luís Borges (1970), no qual o sentido e o pensar teleológico dão lugar à lógica da desrazão.

Sabe com quem está falando? Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constituí-me. Letras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios e me abeberei das noções das nações. Compulsei índices e consultei episódios [...]. 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, 2013a, p. 30)

Nesse trecho do livro de Leminski, vemos um ser nutrido desde a infância nos “compêndios”, em busca de “senso”. Vagou pelas bibliotecas e seus volumes, e a luz que viu foi aquela provocada pelos asteriscos. Tal ser parece ter visitado o universo de Borges (1970, p. 61) que consiste em uma Biblioteca, composta de “um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas”. Neste conto, ao comentar sobre um dos volumes da biblioteca infinita, o narrador nos parece estar falando de *Catatau*:

Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjectura decifrara: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros. Um, que meu pai viu em um hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha até a última. Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz “Oh, tempo tuas pirâmides”. Já se sabe: para uma linha razoável ou uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências (BORGES, 1970, p. 66).

Essa aproximação nos permite ver que nos dois textos há seres envoltos no universo da escrita, dos livros, um mundo que é constituído de “cacofonias, confusões verbais e de incoerências”, características marcantes da escrita de *Catatau*.

Catatau é um livro cercado de narrativas: tanto sobre a sua concepção, seu projeto de romance-ideia, quanto pelo paralelo que faz com eventos históricos. Entretanto, quando nos aventuramos na difícil tarefa de navegar nas páginas de *Catatau* é imprescindível ter a noção de que o leitor participa desse evento de maneira ativa e perspicaz, numa constante produção de sentidos possíveis e oscilantes e não significações fixas fora do texto. Aqui vale aludir ao que diz Derrida (1973) sobre o significante da escrita literária e seu “referente” fora dela no capítulo 2 da *Gramatologia*:

E a leitura deve, sempre, visar uma certa relação, despercebida pelo escritor, entre o que ele comanda e que ele não comanda, dos esquemas da língua de que faz uso. Esta relação não é uma certa repartição quantitativa de sombra e de luz, de fraqueza ou de força, mas uma estrutura significante que a leitura crítica deve produzir. [...] E, entretanto, a leitura não deve contentar-se em reduplicar o texto, não pode legitimamente transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.) ou em direção a um significado fora do texto cujo conteúdo poderia dar-se, teria podido dar-se fora da língua, isto é, no sentido que aqui damos a esta palavra, fora da escritura em geral (DERRIDA, 1973, p. 193-194).

A leitura do “romance-ideia” não pode prender-se nem às narrativas fora dele nem aos referentes históricos, pois essa escrita, a cada frase, cria possibilidades de universos de significados diferentes que não deixam o leitor repousar, pois o texto sempre se desdobra sobre si mesmo, seja por meio dos sons ou das imagens que dão esse incessante movimento de escrita e, conseqüentemente, de leitura.

Dessa maneira, os elementos da escrita de *Catatau* aqui analisados apontam para uma concepção de escrita literária que carrega os traços desse romance-ideia e que ecoa em outros textos leminskianos: uma escrita que se constrói em constante movimento. A desestabilização dos sentidos e, por conseguinte, a possibilidade de sempre multiplicá-los é um dos traços que nos leva a seguir essa linha de pensamento, pois ela está presente não só no nível da escrita, como vimos ao longo desta reflexão, mas ao fazer deslizar discursos já solidificados, como é o caso do personagem histórico presente no romance. O som e a imagem na escrita são outros fatores que

mostram como se compõe a escrita leminskiana, pois o autor os manuseia sempre em busca de fazer os sentidos vibrarem, deslocarem-se. Por fim, a figura de Occam, espírito subjacente ao texto, contribui ainda para esse desenho de escrita de Paulo Leminski em *Catatau*: um ser, uma entidade sem identidade fixa que percorre os meandros da frase e recusa o óbvio.

Catatau, enquanto escrita, faz jus, portanto, aos possíveis significados no início estabelecidos pelos dicionários, pois pode significar: a) “livro volumoso”, com uma densidade imensa de frases numa escrita contínua e impenetrável; b) uma “pancada”, pois sua leitura é capaz de causar tontura, faz tremer a língua; c) uma “porção de qualquer coisa”, é uma porção de muita coisa, de muitas ideias, de qualquer coisa que componha uma ideia; d) um “tijolo”, um bloco (quase) impenetrável de escrita; e) uma “carta de baralho em jogo de truque”, mais um truque leminskiano, uma brincadeira com a linguagem, a história, os espaços, as línguas e o tempo.

Referências

ANTUNES, A. *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M. (sel. e org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARNALDO Antunes lê Paulo Leminski (Booktrailer de “Toda poesia”). [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A3WUfe9Up4c&t=33s>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

CAMPOS, H. de. Uma leminskíada barrocodélica. In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CHRISTIN, A. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, M. (sel. e org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

COSTA, I. da. A literatura destronada (a literatura reconstruída). In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

DELEUZE, G. Gaguejou... In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coordenação de Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, 2009.

LEITE, E. R. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2012.

LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013a.

LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

RIBEIRO, L. G. Um Catatau: felizmente. In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

RISÉRIO, A. Catatau: artesanato. In: LEMINSKI, P. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SANTANA, I. J.; GALINDO, C. W. James Paulo Joyce Leminski. In: SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 6 de junho de 2021.