

A ORALIDADE NO ROMANCE *CATATAU* DE PAULO LEMINSKI

ORALITY IN PAULO LEMINSKI'S NOVEL *CATATAU*

Maurício Arruda Mendonça (UEL)¹

Resumo: O presente artigo é uma abordagem sucinta sobre as relações entre o romance experimental *Catatau* (1975) de Paulo Leminski e elementos de oralidade que o estruturam, valendo-se dos estudos de Mikhail Bakhtin e Walter Ong.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Paulo Leminski; Romance; Catatau; Oralidade.

Abstract: This article is a succinct approach on the experimental novel *Catatau* (1975) by Paulo Leminski and its orality elements, based on the theories of Mikhail Bakhtin and Walter Ong.

Keywords: Brazilian Literature; Paulo Leminski; Novel; Catatau; Orality.

Batavos não estão mais com a razão nestas zonas, casando conúbios danados com fêmeas toupinambaoults, praticam seu linguajar, que é como os sons dos estalos e zôos deste mundo. Duvido de Cristo em nhengatu.

– *Catatau*, 2004, p. 26-27.

O *Catatau* de Paulo Leminski é um das principais romances experimentais da década de 70. É um texto de vanguarda do século XX que trata de assuntos afeitos aos séculos XVI, XVII, XVIII e que se filia à tradição da literatura de viagem, das novelas satíricas e dos romances filosóficos, tais como *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, *Gulliver* de Swift, *Jacques, o fatalista* de Diderot ou *Robinson Crusoe* de Defoe, entre tantos outros.

Pode-se afirmar que o *Catatau* é uma fulgurante práxis das ideias modernistas defendidas por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropófago* (1928). Paulo Leminski concebeu um romance “nascido da invenção”, no qual satiriza o colonizador, um douto escolástico transportado para terras selvagens, que fala com aquela “erudição ostentosa” e vazia tipicamente tupiniquim apontada por Sérgio

¹ Maurício Arruda Mendonça é Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina e atualmente doutorando na mesma instituição.

Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. O *Catatau* é resultado de uma dialética antropofágica da visão do colonizado sobre o colonizador; e deste sobre o colonizado, cuja síntese no *Catatau* é a fala monológica do colonizador europeu vazada na linguagem emperiquitada do colonizado brasileiro.

A fábula do *Catatau* fala de uma insólita visita de René Descartes, o fundador da filosofia moderna, a Recife como integrante da comitiva do conde João Maurício de Nassau, durante o domínio holandês. Sentando debaixo de uma árvore do Jardim Botânico do palácio de Nassau, observando o mar, Descartes ou Cartésio, sofre com o calor e a umidade tropicais e tenta, em vão, aplicar sua análise racional ao Brasil, tendo numa das mãos uma luneta e, na outra, um cachimbo contendo maconha. Ao fumar a erva Cartésio vai se embriagando, se escandalizando e se indignando com os exemplares da fauna e da flora do Brasil e com os falares dos indígenas. Tudo para o filósofo é exótico, estranho, inclassificável, pois tudo que vê e ouve contradiz a lógica, a religião cristã e o bom-senso do europeu colonizador.

Enquanto delira e tem sua “bad-trip”, Cartésio espera impacientemente a chegada de um oficial do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o coronel polonês Artyczewski, a fim de que ele lhe explique aquele inabordável Brasil. 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 nas últimas linhas do romance, totalmente bêbado e, por conseguinte, incapaz de explicar qualquer coisa de forma clara e distinta ao filósofo já bastante intoxicado pela erva. Cartésio acaba por fracassar em compreender o Brasil que tanto o perturba, assim como o leitor acaba por fracassar em seu intento de compreender o que é dito na narrativa fragmentária, tortuosa, excessiva e absurda. Como sintetizou Leminski (1989, p. 208): “O *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor”. Cartésio, inebriado pela *cannabis*, está diante de uma realidade tropical do Brasil que não se enquadra no seu sistema filosófico. Afinal, “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, diria Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*.²

No *Catatau*, além de Cartésio e Artyczewski, há ainda o personagem Occam, homônimo do monge William of Ockham (1280-1349), filósofo nominalista medieval de cujo pensamento provém a expressão “navalha de Ockham”, princípio designado pela expressão

² Cf. <http://pt.scribd.com/doc/34159781/manifesto-antropofago-oswald-de-andrade>. Consulta feita em 11 de agosto de 2011 às 1hh16min.

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 quase mítico 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, aliás exuberante, proliferante, rizomático. Para Haroldo de Campos, Occam seria “um insaciável abantesma grafomaníaco, que reduz ao absurdo o discurso metódico no tacho fumegante do trópico.” (Folha de São Paulo, 1989). Leminski não deixou dúvidas quanto à sua singular personagem, afirmando ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira”. E 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” (LEMINSKI, 1989, p. 208). Assim, no decorrer do *Catatau* toda vez que surge o nome “Occam”, o texto sofre um “abalo sísmico”. As aparições de Occam trazem contextos perturbadores, ilógicos, de desarranjo verbal repleto de “palavras-valises” e termos “verbivocovisuais” como encarnações do “gênio maligno” que René Descartes a tanto custo quis afastar de seu pensamento, de seu solitário “eu” monologante das *Meditações sobre a primeira filosofia*.

Feito o resumo do enredo desse romance deveras complexo, pretendemos analisar a seguir, de maneira singela, as possíveis relações do *Catatau* com a oralidade. Trataremos de distinguir, numa visada dialética, o que podemos chamar de **oralidade adjacente** e **oralidade imanente** do *Catatau*. Para discernir o que seja essa oralidade adjacente, utilizaremos as teorias de Mikhail Bakhtin, buscando observar os elementos orais provenientes do gênero romance, da praça pública, notadamente através do teatro de rua, com destaque para a Comédia Italiana ou *Commedia Dell’Arte*, além da influência direta da *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, peça teatral do século XVI, inteiramente formada de provérbios e ditos populares portugueses, referências orais estas que constituem o *Catatau*. Em segundo lugar, analisaremos sucintamente a possibilidade de uma oralidade imanente à obra, apoiando-nos especialmente nas lições de Walter Ong, as quais nos auxiliarão na compreensão da forma do pensamento oral (noético) presente no monólogo do *Catatau*.

1. Da oralidade adjacente do *Catatau*

A existência da oralidade no *Catatau* é perfeitamente admissível se considerarmos de imediato o próprio gênero pelo qual ele se materializa, isto é, o romance. Segundo Mikhail Bakhtin (1993), o romance é um gênero inconcluso, em permanente *devoir* e essencialmente dialógico, sendo por isso constituído por um conjunto de estilos e discursos literários e não literários, aglutinados em uma multiplicidade de linguagens provenientes do tecido social, mormente da praça pública. Para o filólogo russo, o romance seria um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O próprio Leminski diria num breve texto explicativo publicado na segunda edição do *Catatau* intitulado *Quinze pontos nos iis*:

12. [...] O *Catatau* é um parque de locuções populares, idiotismos da língua portuguesa, estrangeirismos. Seu polilinguismo é o reflexo do polilinguismo do Brasil de então onde se praticavam as línguas mais desencontradas: o tupinambá da costa e centenas de idiomas gês/tapuias, dialetos afros, português, espanhol e, em Vrijburg, cosmopolita, holandês, alemão, francês, iídiche e até hebraico. (1989, p. 212)

Profundamente fiel ao gênero romance, Leminski incorpora o discurso do outro, parodia a linguagem falada e erudita dos séculos XVI, XVII e XVIII, vale-se livremente de provérbios, trocadilhos, citações em línguas estrangeiras, frases feitas, slogans, bordões de TV, piadas grosseiras, xingamentos, refrões populares e dos recursos mais sofisticados da vanguarda literária, tais como o “nonsense” e as “portmanteau-words” criados pelos ingleses Edward Lear (1812-1888) e Lewis Carroll (1832-1898) e utilizados fartamente pelo irlandês James Joyce (1882-1941) em seu *Finnegans Wake*.

O romance de *Catatau* contém ainda, paradoxalmente, rastros da própria formação do romance, como por exemplo, a forma de solilóquio, através da qual o “eu” do personagem Cartésio monologa ininterruptamente. Haroldo de Campos no ensaio *Sanscred latinized: the Wake in Brazil and hispanic América*, que trata justamente da influência do romance *Finnegans Wake* de Joyce na América Latina, afirma que o *Catatau*: “...is a wide-ranging monologue using Descartes (Renatus Cartesius) as a soliloquist.” (apud LEMINSKI, 1989, p. 215). O termo “solilóquio” foi originariamente utilizado por Santo Agostinho no seu *Liber Soliloquium*. O que caracteriza a *soliloquia* é ser como “conversas solitárias consigo mesmo” (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). Essa forte presença do espírito da oralidade da praça pública permanece no *Catatau*. Sua exequibilidade oral, e mesmo teatral, é evidente. O solilóquio existe tanto na literatura quanto no teatro e indica que o personagem está completamente só diante do público ou do leitor, conversando consigo próprio em voz alta. Nele o que se evidencia é a expressão verbal falada do que se passa no consciente do personagem.

A relação entre o *Catatau* e a oralidade dos espetáculos teatrais da praça pública se estreita mais ainda se tomarmos o lema de René Descartes em pessoa. Conforme consta da *Histoire des Philosophes*, de Vergez e Huisman, que Leminski inclui entre as epígrafes que abrem o *Catatau*, lê-se: “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).

Ora, o uso da máscara no teatro tem longa tradição. Basta-nos lembrar das máscaras dos personagens da *Commedia dell’Arte*, nas peças populares das companhias de atores profissionais italianos. No estudo de Bakhtin sobre Rabelais, nos séculos XVII e XVIII, a *Commedia dell’Arte* tinha relação direta com a oralidade da praça pública, com o grotesco e com o carnaval, de onde ela provém. Ela influenciaria não apenas autores teatrais, mas estaria 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).

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 *Commedia Dell’Arte*. Na prática desses cômicos profissionais as máscaras confeccionadas em couro e madeira expressavam o caráter específico de personagens-tipo, tais como Arlecchino, Pantalone e Capitano. Entre as máscaras havia a do personagem chamado **Dottore di Bologna** que representava a caricatura do intelectual da renascença e do barroco: o sábio público, o escolástico parlapatão, 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 “besteiro!” 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). Ficaré 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 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, no âmbito da oralidade teatral podemos fazer uma aproximação entre o *Catatau* e a *Commedia dell’Arte*. Diríamos que no *Catatau* René Descartes usa a máscara cômica de Cartésio e se expressa tal qual um verborrágico *Dottore* que desata a dizer coisas absurdas, recheadas de brocardos vazados em latim assaz duvidoso:

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

O vomitório de ditos eruditos garante boas doses de comicidade a esse solilóquio. Dentro da exequibilidade teatral do *Catatau*, poderíamos remeter essa logorreia de *Cartésio* ao “pnigos” – uma das técnicas vocais do teatro grego, que consistia num amplo período falado 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 “grammelot”, uma fala numa espécie de linguagem zombeteira, macarrônica e onomatopaica que apoiava os atores em suas pantomimas, e que incorporava palavras dos dialetos do italiano, 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 solilóquio do Cartésio de Leminski também pode ser encarada como um “grammelot”, com o detalhe de que Leminski incorpora a ele procedimentos estilísticos vanguardistas, a brasileiríssima fala malandra das ruas, a linguagem da mídia do século XX com suas “breaking news”, e até as línguas “exóticas” como o tupi-guarani:

Ah, jax? Qual é seu álbi? O elixir que se evapuma em foro? Isso é alívio? Quem diria meu alvídrio? Projeção tua além do teu possível, pundárica, tomérica? Gracinha... O entretendimento 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. (Ibidem, 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! (Ibidem, p. 44)

Visto por essa perspectiva, o personagem filósofo de Leminski, esse “Dottore Cartésio”, seria algo assim como 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 apontou Régis Bonvicino: “os provérbios de ralé³, 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 e anexins, 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

³ *Catatau* – “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.” (LEMINSKI, 2004, p. 59)

peça cômica, disse o relator da introdução da republicação histórica pela “Academia das Ciências de Lisboa”:

Inútil é acrescentar considerações sobre 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 alii apud VASCONCELLOS, 1918, p. VI)

É na *Eufrosina* que Paulo Leminski vai beber na fonte de ditos populares, aforismos, máximas moralizantes da língua portuguesa. Citamos o *Catatau*:

Cala o fanfarrão, fala o canzarrão. Por aquiles-del-raio-que-os-partitura, se bem o ouvi, melhor o faça, não há mais claridão para a algazarravia perdida na escuridade obsclara? Algures por achado, nenhures chamado, – dá para desconfiar: desconfie, melhor um cisco no rabisco do olho que um piscapisca desse petisco. Não tem quero ver nem pintado de genipapo pavoneando papos de tucano. Quando a noite estava entre o mais-prá-lá-do-que-pra-cá e o fica-aí-que-volto-já, era quando caça cão com gato quem não tem camaleão que é mato. (LEMINSKI, 2004, p. 27)

Compare-se o trecho do romance brasileiro 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 aqueuta 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 a locução proverbial encerra sempre uma metáfora, uma imagem de uma experiência arquivada pelo homem (1976, p. 143). Tal colocação pode ser aprofundada se considerarmos a lição de Walter Ong sobre o pensamento das culturas orais primárias, ou seja, aquelas que jamais tiveram contato com a escrita:

“Dividir para conquistar.” “Errar é humano, perdoar é divino”. “A tristeza é melhor do que o riso, porque quando o rosto está triste o coração se torna mais sábio” (Eclesiastes 7:3). “A videira aderente.” “O robusto carvalho.” “Expulsai a natureza e ela voltará a galope.” Fixas, muitas vezes ritmicamente equilibradas, expressões desse e de outros tipos podem ser ocasionalmente encontradas impressas; na realidade, podem ser “procuradas” em livros de adágios, mas nas culturais orais não eventuais, são constantes. Elas formam a substância do próprio pensamento. (1998, p. 45-46)

Ao eleger a inventividade do gênero romance e abeberar-se direta e indiretamente de elementos da praça pública do passado e do presente, do teatro de feira com suas máscaras e farsas, bem como da linguagem e dos falares cômicos e proverbiais, antropofagicamente amalgamados com as técnicas da vanguarda literária do século XX, Paulo Leminski infundiu marcas de oralidade no *Catatau* que o enriquecem e dão-lhe status de obra singularíssima no contexto brasileiro e latino americano.

2. Da oralidade imanente do *Catatau*

Em *O Nascimento da Tragédia* (1871), Nietzsche afirma que o diálogo platônico é “uma nova forma de arte”, um verdadeiro 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, retórica e poesia. Ele daria nascimento ao gênero romance que, como se disse, é inegavelmente gênero criado a partir da oralidade. A intuição de Nietzsche é corroborada pelo que diz Walter Ong. Em seu *Oralidade e Cultura Escrita*, Ong reafirma a matriz do debate e do raciocínio oral que informa a dialética e a retórica platônicas, as quais, posteriormente, viriam a ser estilizadas pelo advento da escrita, dando origem ao diálogo platônico e ao romance europeu.

A dinâmica agonística dos processos de pensamento e expressão orais foi fundamental para o desenvolvimento da cultura ocidental, e que ela foi

institucionalizada pela “arte” da retórica e pela dialética de Sócrates e de Platão a ela associadas, que forneceu à verbalização agonística oral uma base científica produzida com auxílio da escrita. (1998, p. 57)

Na Grécia, o diálogo platônico – uma das raízes do romance europeu – incorporou procedimentos orais do gênero épico e, principalmente, do dramático (tragédia), como também os discursos de oradores e da fala comum dos frequentadores da Ágora, muito embora Platão se esforçasse por realizar a superação da tradição oral grega pelo advento da técnica da escrita, como demonstrou Eric Havelock nos ensaios de seu livro *Prefácio a Platão* (1996), a propósito da *República*. A relação entre a escrita e a filosofia, entre a poesia e a oralidade não eram questões desconhecidas para Paulo Leminski, autor dotado de considerável erudição e, inclusive, compositor de canções populares. Importantes aqui as reflexões do autor que constam de seu ensaio *Quase ser é melhor que ser*:

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. 65-6).

Leminski possuía clara noção sobre a transição da cultura oral para a escrita no contexto da Grécia antiga. Assim, é lícito tentarmos reconhecer uma imanência do pensamento oral no *Catatau*, e como possíveis marcas da oralidade permanecem entranhadas nesse texto curioso sobre o filósofo do “cogito, ergo sum”, ainda que, à luz da lição de Havelock, a doutrina da psiquê autônoma de Platão e do eu interiorizado, resultasse na rejeição da cultura oral (1996, p. 216).

Para identificar essa *forma mentis* oral do *Catatau* é preciso considerar que ele é um monólogo verborrágico de complicada leitura e decifração por fugir totalmente do padrão da escrita clara e concisa. A sua prolixidade é excessiva e nele impera a **redundância**, não apenas de palavras, como também de raciocínios e informações as mais desconstruídas sobre fauna, flora, clima, geografia, grupos étnicos brasileiros, negócios da Companhia das Índias, argumentações filosóficas, científicas, religiosas, entre outras. Como explicou Leminski, “o

Catatau é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. [...] A informação máxima coincide com a redundância máxima.” (1989, p. 211). Ora, esse traço do *Catatau* coincide com as características do pensamento e da expressão fundadas na oralidade:

Uma vez que a redundância caracteriza o pensamento e a fala orais, ela é em um sentido profundo mais natural ao pensamento e à fala do que a linearidade parcimoniosa. O pensamento e a fala parcimoniosamente lineares ou analíticos constituem uma criação artificial, construída pela tecnologia da escrita. (ONG, 1998, p. 51)

A presença do “personagem semiótico” Occam – o “monstro” quase mítico que “habita” as dobras do texto do *Catatau* – exerce papel fundamental na imanência oral do romance de Leminski, porque, como dissemos acima, ele inverte a “Lei da Parcimônia” da escolástica nominalista. O resultado dessa inversão é a proliferação de mais redundâncias e polissemias na fala de Cartésio. Veja-se, por exemplo, um trecho do *Catatau* denominado “tomada da posição pelos homens do monstro”, no qual o “abantesma grafomaniaco” se manifesta em seu mais alto grau de radicalidade e inventividade:

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, acabaminhotauro. Prontopressa: atlastaruga bombocacho. Penetraprestes feitojunto esculhangongras espelhadândulo. Subismos sucumbismos, surucarimbos: panteraprima vulneravulna. Persafume, esculapitão em gulardanápolis – engenhomenhuma, oganhonenhum. (LEMINSKI, 2004, p. 247)

Outra nota evidente é a de que a narrativa do *Catatau* é **não-linear**. Seu enredo é extremamente rarefeito, com quase nada de ação e de acontecimentos, consistindo tão-somente na espera de Descartes por Artyczewski, a qual resulta inócua ao seu final. Podem-se identificar, entretanto, ao longo do monólogo, blocos de pequenas narrativas que se empilham ou se arranjam rapsodicamente, mas sem que constituam eventos capazes de formar um fio condutor para a trama geral do livro. No *Catatau* encontramos micro-narrativas como, por exemplo: “O procurado” (2004, p. 24); “O pastor impostor” (p. 32); “Eu sou René Descartes” (p. 34-8); “Os mestres” (p. 65-6); “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” (p. 192); “O verdadeiro cartésimo” (p.194); “Bibliopatologias” (p. 206-7); “Os sete mentirosos” (p. 220); e “Zagadka” (p. 262).

A propósito dessa ausência de linearidade de enredo, vejamos os argumentos de Walter Ong sobre o paralelismo sequencial nas narrativas orais:

Evidentemente, a narrativa trata da seqüência temporal de eventos e, assim, em toda narrativa existe algum tipo de enredo. Como resultado de uma seqüência de eventos, a situação no fim é subsequente ao que era no início. Não obstante, a memória, na medida em que guia o poeta oral, muitas vezes tem pouco a ver com a apresentação linear estrita de acontecimentos em seqüência temporal. O poeta se deterá na descrição do escudo do herói e perderá completamente o fio da narrativa. Na nossa cultura tipográfica e eletrônica, ficamos totalmente encantados com a correspondência exata entre a ordem linear de elementos no discurso e a ordem referencial, a ordem cronológica no mundo ao qual se refere o discurso. Agrada-nos que a seqüência em relatos verbais seja exatamente paralela ao que vivenciamos ou planejamos vivenciar. Hoje, quando a narrativa abandona ou distorce esse paralelismo, como *O ano passado em Marienbad* de Robbe-Grillet ou *O jogo de amarelinha* de Julio Cortazar, o efeito é claramente constrangedor: damos-nos conta da ausência do paralelismo normalmente esperado. A narrativa oral não está muito preocupada com o paralelismo sequencial exato entre a narrativa e a seqüência em referentes extranarrativos. Esse paralelismo se torna um objeto central apenas quando a mente interioriza a cultura letrada. (1998, p. 165-6).

No romance de Leminski encontramos ainda a **circularidade** de motivos que retornam à semelhança de temas musicais, os quais surgem metamorfoseados, camuflados por trocadilhos, provérbios burlescos ou em ousadas construções “verbivocovisuais”. Tais motivos estão ritmicamente disseminados por todo o *corpus* do monólogo. Alguns deles são: o delírio narcótico de Cartésio; o bestiário; a espera de Artyszewski; as remissões à filosofia de Heráclito e 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; as falcatruas na Companhia das Índias; a dúvida e a incerteza; o cogito; os mestres zen-budistas – entre outros temas que vão e vêm numa espécie de eterno retorno do diferente.

Novamente Walter Ong nos ajuda a estabelecer uma analogia entre a circularidade de motivos do *Catatau* e a técnica mnemônica das culturais orais:

Numa cultura oral primária, para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados (a assembléia, a refeição, o duelo, o “ajudante” do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação – ou em outra forma mnemônica. (ONG, 1998, p. 45.)

Em suma, podemos considerar que, pela fragmentação da narrativa, redundância verborrágica, não-linearidade do enredo, circularidade de motivos, o romance *Catatau* possui de fato uma oralidade imanente que o informa e o distingue. O pensamento oral rege a forma como o texto se constrói e se exterioriza, daí a coerência do *Catatau* ser uma longa e errática fala do personagem-filósofo Cartésio, também ele uma espécie parodística de aedo ou rapsodo ensandecido relatando seu delírio tropical.

De fato, nesse romance extraordinário, entre tantas camadas de significação que suscita, Paulo Leminski parece reencenar – em chave dialética antinonista ou trágica⁴ – o grande embate entre a cultura oral, “selvagem”, da narrativa artesanal, do “nós” tribal, do colonizado; e a cultura letrada, “civilizada”, da escrita instauradora da “eu” solipsista do colonizador; entre o triste trópico do pensador francês e a felicidade inventada pelo tupiniquim antes do descobrimento, como diria Oswald de Andrade; entre a cultura ameríndia que se miscigena e a cultura europeia que é canibalizada. Embate agonístico do crepúsculo das palavras que voam contra a aurora das palavras que jazem.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e “Manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976. Conferir também e <http://pt.scribd.com/doc/34159781/manifesto-antropofago-oswald-de-andrade>.

⁴ A dialética antinomista ou trágica praticada por Heráclito e Nietzsche é centrada na noção de *devenir*. Nela não há síntese possível, apenas alternâncias entre as forças antagonistas. Cf. SANTOS, 1959, p. 164.

BAKHTIN, Mikhail. **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.

BARNI, Roberta. “Introdução” in SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabela e outras comédias da Commedia dell’arte**. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo : Iluminuras, 2003.

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.

FERNANDES, Frederico. **A voz e sentido. Poesia oral em sincronia**. São Paulo : Editora Unesp, 2007.

HAVELOCK, Eric A. **Prefácio a Platão**. Tradução Enid Abreu Dobrânszky. Campinas : Papyrus, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Brasília : UnB, 1963, p. 70.

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

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

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

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

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

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

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita. A tecnologização da palavra**. Tradução Enid Abreu Dobrânszky. Campinas : Papyrus, 1998.

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.

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

TRABATTONI, Franco. **Oralidade e escrita em Platão.** Tradução de Roberto Bolzani Filho et alii. São Paulo/Ilhéus : Discurso Editorial/Editora da UESC, 2003.

VASCONCELLOS, Jorge Ferreira de. **Comédia Eufrosina.** Lisboa : Imprensa Nacional de Lisboa, 1918.