

Mauro Bartolomeu

**O Neologismo e a categoria do
“Novo” no *Catatau*, de Paulo
Leminski**

Araraquara, 2011

Mauro Bartolomeu

**O Neologismo e a categoria do “Novo” no
Catatau, de Paulo Leminski**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Faculdade de Ciências e Letras da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” (Unesp) para obtenção do
título de Mestre na área de Teoria e Crítica da
Poesia.**

Orientador: Adalberto Luis Vicente

**Banca examinadora: José Pedro Antunes e
Márcio Scheel**

Araraquara, 2011

SUMÁRIO

Introdução	5
Aspectos gráficos	7
O plano da expressão	11
O “romance-ideia”	12

Seção I

A categoria do “novo”	13
Teoria da vanguarda	17
O novo	27
Leminski vanguardista	31

Seção II

Tipologia do neologismo	36
Os neologismos no <i>Catatau</i>	53
Neologismos gráficos	55
Neologismos fonéticos e fonológicos	56
“Traducadilhos”	57
Neologismos por derivação	57
Redução e derivação regressiva	58
Neologismos por justaposição	59

Palavras-valise	60
Neologismos “por decomposição”	64
Neologismo sintático por conversão	64
Neologismos por composição sintagmática ou lexia complexa	66
Neologismo semântico	69
Neologismos quanto ao eixo temático	71

Seção III

Ego sum	74
Vrijburg	75
Ego-trip	76
Babel	79
O abismo das frases	82
Verbivocovisual	85
<i>Catatau e Tender Buttons</i>	88
À guisa de conclusão	98
Anexo – <i>Descartes com Lentes</i>	100
Bibliografia.	107

O NEOLOGISMO E A CATEGORIA DO “NOVO” NO *CATATAU*, DE PAULO LEMINSKI

INTRODUÇÃO

Sob o título polissêmico de *Catatau*, o poeta curitibano Paulo LEMINSKI (1944 – 1989) publicou, em 1975, sua obra mais radicalmente experimental, depois de quase uma década de trabalho. A ideia original lhe teria ocorrido em 1966, durante uma aula de história do Brasil, cujo tema era as Invasões Holandesas. Com a invasão de Olinda e Recife (1630 – 1654), o conde Maurício de Nassau (1604 – 1679) foi nomeado pela Companhia das Índias Ocidentais para administrar a conquista, o que lhe permitiu trazer para terras brasileiras sua comitiva de artistas e cientistas, que incluía nomes como Marcgravf, Wagener, Post, Golijath, Eckhout. Ora, René Descartes (1596 – 1650), que, seguindo o costume da época, latinizava seu nome para Renatus Cartesius, era fidalgo da guarda pessoal do príncipe Maurício de Orange-Nassau (1567 – 1625), primo e padrinho de Maurício de Nassau, de quem este recebeu o nome como homenagem. Da pergunta “e se Descartes tivesse vindo para o Brasil com Nassau?” surgiu o conto *Descartes com Lentes* (que reproduzimos em anexo), que viria a ser o cerne do seu romance de invenção, ou “romance-ideia”, como preferia Leminski. Trata-se da “história de uma espera”, como o próprio autor o descreve no seu posfácio “Quinze pontos nos iis” (LEMINSKI, 2010, p. 215). O protagonista é o narrador autodiegético Renatus Cartesius, duplo ficcional de René Descartes, tido como fundador da filosofia moderna, completamente perdido no horto do palácio do conde Maurício de Nassau, em Vrijburg, a Recife holandesa, e extasiado diante da exuberância da fauna e da flora locais, sem conseguir ordenar logicamente nem tampouco frear seu contínuo e delirante *fluxo de consciência*, após ter-lhe sido ministrada determinada “erva de negros” (*idem*, p. 17) que faz com que seu racionalismo, por assim dizer, vire fumaça. Ele espera ansiosamente por Arciszewiski, para que lhe explique o que está se passando. Em termos genetteanos, pode-se dizer que a diegese é tão ridiculamente simples que redundaria na inexistência de um *discurso narrativo* propriamente dito, o que poderia mesmo inviabilizar sua inclusão na categoria “romance”. Podemos até mesmo, a

despeito da sua extensão, aproximá-lo do poema em prosa, na medida em que o narrador autodiegético não se distancia muito de um eu-lírico mergulhado numa eterna *pausa* em que só subsiste seu fluxo de consciência. O que não deve causar espanto, pois “no monólogo interior... o narrador desaparece e a ‘voz’ da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem” (REIS e LOPES, 1988, p. 267). Ora, o *fluxo de consciência* (“*stream of consciousness*”), técnica que ganhou importância na literatura moderna especialmente a partir de Joyce e de Virgínia Woolf, que tiveram grande influência sobre Leminski, é geralmente considerado uma forma especial de monólogo interior caracterizada por saltos associativos ou rupturas abruptas na sintaxe e na pontuação (ainda que, de acordo com Carvalho (1981) possa haver fluxo de consciência sem monólogo interior propriamente dito (CARVALHO, 1981, p. 54). Para o autor, seria mais apropriado se falar, no caso do *Catatau*, em *monólogo interior livre*). A aproximação do texto ao poema em prosa, bem o sabemos, é problemática, e não pretendemos nos aprofundar nessa discussão no presente trabalho. Digamos apenas que o *Catatau* revoga as fronteiras entre poesia e prosa, tanto quanto o “livro-viagem” *Galáxias*, de Haroldo de Campos, sobre o qual o próprio autor afirmou que “a prosa (aparente) acabou sendo o método (ou a metáfora) da poesia (imanente). Vejo hoje que, num sentido último, as *Galáxias* constituem um poema, um poema longo, uma *gesta* da escritura” (CAMPOS, 1992, p. 271).

Essa instabilidade tipológica já evidencia um questionamento da definição tradicional de obra, tal como propõe Bürger (2008). A obra em questão é inegavelmente “não-orgânica”, uma vez que se compõe de uma sequência interminável de frases aparentemente soltas, ou que comparecem aleatoriamente, acompanhando a divagação incontrolável do protagonista, bem ao gosto surrealista, ainda que mantendo, no seu substrato, a coerência do argumento narrativo. O adjetivo *interminável* é propositado, pois, de fato, uma das características mais interessantes da obra em questão é sua possibilidade de ser indefinidamente ampliada, dada sua estrutura de *bricolage*. Afirmo Bürger que nesse tipo de texto as partes se “emancipam” do todo, o que implica que elas “carecem de necessidade” e, referindo-se a *Nadja*, de Breton, que não resultaria numa “transformação substancial” do texto, quer a *inserção* de novos acontecimentos do

mesmo tipo, quer a *exclusão* ou a *permutação* de alguns dos acontecimentos relatados (BÜRGER, 2008, p. 158). Tal afirmação pode ser igualmente aplicada ao *Catatau*, com a diferença de que aqui não se trata de *acontecimentos*, pelo menos não no sentido propriamente narrativo, mas de frases, unidades de pensamento, ou então “acontecimentos” estritamente linguísticos e poéticos. Segundo Benedito NUNES, essa técnica de *justaposição* ou de *montagem* é proveniente da estética do cubismo e “tem afinidades com a dinâmica espaço-temporal do cinema, saudado pelos nossos modernistas como o grande advento artístico do século” (NUNES, 1988, p. 11). A espera de Cartesius se estende até às linhas finais do romance, quando surge finalmente Arciszewski, porém embriagado, sem condições, portanto, de fornecer as explicações que o protagonista em vão esperou.

ASPECTOS GRÁFICOS

Publicada em edição própria e independente, pela Grafipar, em dezembro de 1975, em plena ditadura militar, a primeira edição do *Catatau* trazia na capa a reprodução de “cenas de luta na sala de uma tumba em Beni Hasan”, no Egito Antigo, datadas de 2.000 a.C. e de autoria de “um escravo anônimo”, encimadas pelo título em caixa alta e com uma tipografia de fantasia aparentemente elaborada com exclusividade para a obra, ressaltando a distribuição uniforme dos AAs no interior da palavra, como a sugerir um conjunto de *ocas* indígenas. O curioso caráter sequencial das cenas faz lembrar o das histórias em quadrinhos, e já antecipa de certo modo a técnica de montagem que será a base da construção do texto. A contracapa trazia a reprodução de uma “dupla sepultura descoberta em Grimaldi em 1895”, talvez para acentuar o caráter um tanto “arqueológico” do texto, encimada pelo nome do autor, com a mesma família tipográfica utilizada para o título, em corpo menor.

Outros detalhes gráficos relevantes da primeira edição no contexto da obra são o alinhamento do texto à esquerda, como também ocorre nas *Galáxias* de Haroldo de Campos, e o emprego de fonte bastonada (sem serifa) no corpo do texto. O alinhamento à esquerda, ao contrário do texto justificado, permite que as linhas apresentem extensão variável em função da quantidade de letras, mantendo constante o espaçamento entre

caracteres e deixando a margem direita serrilhada, lembrando o aspecto gráfico do texto versificado, o que, no caso de uma obra híbrida como o *Catatau*, adquire um significado especial. Curioso será observar, a esse respeito, que praticamente todos os poemas de Leminski a partir de *Distraídos Venceremos* (1985) deixaram de ser alinhados à esquerda e passaram a ser “serrilhados” de ambos os lados (mas não exatamente centralizados, e sim dispostos alternadamente em duas marcas de tabulação diferentes, o que poderíamos chamar de alinhamento “denteado”, para assim diferenciá-lo dos outros tipos de alinhamento gráfico até então empregados).

Diferentemente do que ocorreu com o alinhamento do texto, a família tipográfica utilizada na primeira edição não foi mantida nas edições posteriores. Nem sequer se continuou fazendo uso de famílias tipográficas bastonadas, o que nos parece ser quase um atentado contra a radicalidade de Leminski, haja vista a forte ligação da tipografia moderna com as fontes *sans-serif* e a preocupação de Leminski com o aspecto visual dos seus textos. Como se sabe, os primeiros tipos bastonados surgiram no século XIX e ganharam importância no *design* funcionalista moderno, profundamente influenciado pela fórmula do arquiteto estadunidense Louis Sullivan (1856 – 1924) segundo a qual “a forma segue a função” (“*form follows function*”). A família tipográfica empregada na primeira edição do *Catatau* foi, salvo engano, a *Univers*, desenhada por Adrian Frutiger (1928 -) em 1957, e conhecida, ao lado da famigerada *Helvetica*, de Max Miedinger (1910 – 1980), pela sua limpeza e legibilidade a longas distâncias. Ambas, *Univers* e *Helvetica*, foram desenvolvidas a partir da *Akzidenz-Grotesk*, criada em Berlim em 1896, e são consideradas verdadeiros símbolos do modernismo no *design* gráfico.

A segunda edição da obra prima de Leminski viria a lume só em 1989, pela Editora Sulinas, de Porto Alegre, trazendo o texto revisto pelo autor e contendo ainda algumas notas de rodapé, uma pequena fortuna crítica, além de dois textos inéditos à guisa de posfácio, evidenciando uma mudança de postura do autor, já que logo na epígrafe da primeira edição ele se negava “a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas.” E completava: “Virem-se”. A capa, dessa vez, trazia o clássico retrato de René Descartes por Frans Hals (1649), que já havia sido reproduzido em preto e branco no interior da primeira edição,

mas agora reticulada e surrealisticamente colorida. Descartes tem os cabelos verdes e o casaco rosa, e o quadro é salpicado de bolinhas e fitas multicoloridas, sugerindo confetes e serpentinas, fazendo referência, presumivelmente, à “carnavalização” operada pelo texto, e remetendo a uma estética tropicalista, psicodélica (ou “canábico-lisérgica”, para usar a expressão de Antônio Risério), ou ainda aos retratos em série de Andy Warhol.

A terceira edição, crítica e anotada, fruto do trabalho de uma equipe da PUC do Paraná, sob coordenação da Prof.^a Dr.^a Marta Moraes da Costa, veio a lume em 2004 e se esgotou tão rapidamente que a ela só tivemos acesso em versão digital. Além do texto, que tomou por base o da 2^a edição, e dos textos teóricos que a compunham, essa traz ainda uma fortuna crítica complementar, o plano geral da obra, encontrado entre os datiloscritos do autor, um glossário com uma pequena amostra dos neologismos utilizados na obra, além de uma biografia e uma iconografia de Leminski, razão pela qual se torna uma edição fundamental para o estudo da obra.

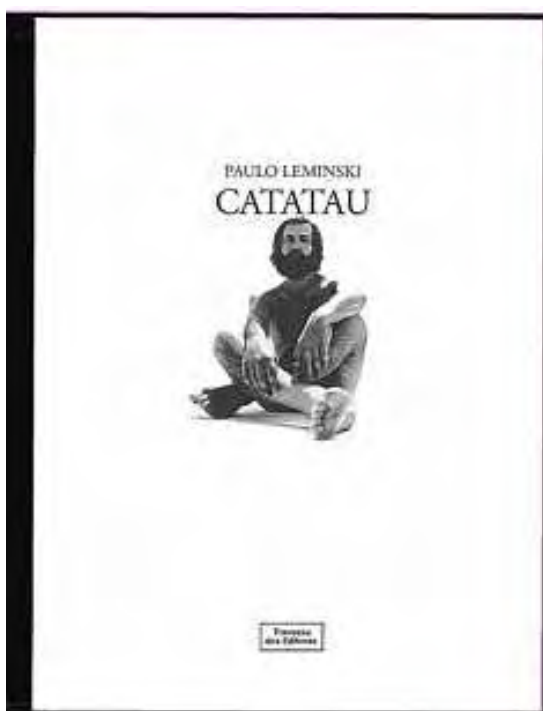
Finalmente, acaba de sair uma 4^a edição, dessa vez pela Iluminuras, em cujo apêndice consta, além dos dois textos de Leminski já mencionados, uma fortuna crítica bastante breve, mas com algum material até então inédito em livro. A capa, de Eder Cardoso, foi elaborada sobre a da primeira edição, da qual o que aparece é um detalhe, não mais em preto e branco, mas sobre fundo verde claro e lilás, provável diálogo com a capa da segunda edição. O título divide as duas seções de cores, em caracteres idênticos ao da primeira edição, mas em corpo maior, seguido do nome do autor e do logotipo da editora.



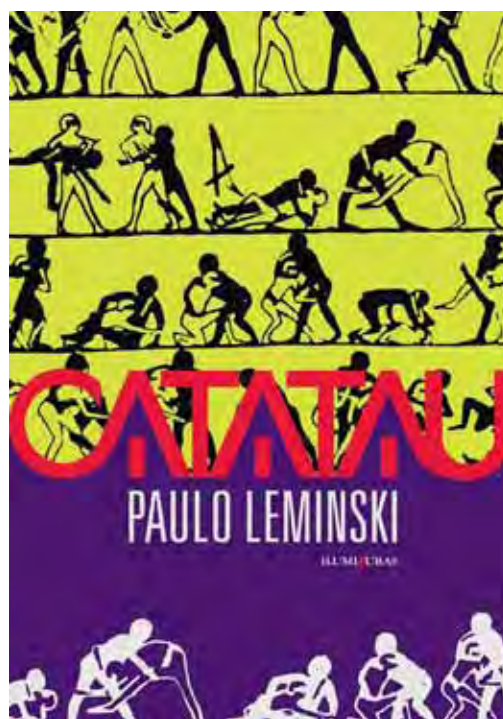
Capa da 1ª edição, 1975



Capa da 2ª edição, 1989



Capa da 3ª edição, 2004



Capa da 4ª edição, 2008

O PLANO DA EXPRESSÃO

Propomos uma leitura crítica desse “romance-ideia” partindo do plano da expressão, com especial destaque para os processos de criação lexical empregados pelo poeta, sem deixar de abordar outros aspectos igualmente relevantes como os trocadilhos e as subversões sintáticas e semânticas. Para tanto, discutiremos brevemente o significado da categoria do “novo” na arte moderna e de vanguarda, a fim de problematizar a importância que a neologia ganhou na literatura do século XX, e também a inserção de Leminski nesse cenário histórico. Em seguida, faremos a análise propriamente dita dos procedimentos referidos, para num terceiro momento arriscarmos uma interpretação mais ampla da obra, à guisa de conclusão.

Antônio Risério (LEMINSKI, 1999, p. 232) opina que quase nada “pintou depois das aventuras textuais de Guimarães Rosa”, e aponta, ao lado do *Catatau*, o “livro-viagem” *Galáxias*, de Haroldo de Campos, como raras exceções. Mas se, como diz Risério algumas linhas antes, “não encontramos no *Catatau* as barreiras eruditas que tornam quase impenetráveis os textos joycianos, exigindo verdadeiras provas de atletismo intelectual”, também não encontramos nele a mesma dificuldade presente em *Galáxias* e seus “jogos palavrapuxapalavra” que, para Leminski, “hoje não tem [sic] nada por ver...” (LEMINSKI, 1999, p. 113). Embora Leminski não se refira diretamente ao “livro-viagem” de Haroldo, mas sim aos concretistas em geral, o neologismo criado nesse comentário parece bastante apropriado para caracterizá-lo. Bastará ler as primeiras linhas do primeiro “canto galáctico”, como seu autor chama cada fragmento do livro, para flagrá-lo:

“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a

escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço (...)” (CAMPOS, 2011).

Nesse passo observamos que do verbo *começar*, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, derivam as palavras *começo* (substantivo) e *recomeço*, pertencentes ao mesmo campo semântico, mas também *meço*, *remeço* e *arremesso*, derivadas apenas por paronomásia (isto é, sem nenhuma relação semântica necessária com a palavra que motiva seu comparecimento no enunciado).

Leminski conclui seu comentário afirmando que “os concretos (décio, fora) nunca tiveram muitas coisas para dizer./ tiveram uma (O SIGNIFICANTE EXISTE!) e disseram-na muito bem. // it is over. so what?” (*idem*, p. 116). De fato, o *Catatau* não é nem de longe um mero exercício de estilo. Ainda que o escopo do presente trabalho seja o estudo do plano da expressão, em especial no que concerne à criação lexical, será inevitável exarar, ainda que perfunctoriamente, comentários acerca dos seus aspectos políticos e filosóficos, o que será feito no momento oportuno, quando a própria análise do texto no-lo exigir. Uma única observação faz-se necessária antes de mais nada, e ela diz respeito à forma romanesca da obra em questão.

O “ROMANCE-IDEIA”

A ruptura que o *Catatau* opera relativamente à estrutura romanesca tradicional já se insinua no neologismo “romance-ideia” empregado pelo autor para se referir à obra. O simples uso de um conceito inédito é sintomático de uma proposta de inovação dentro do gênero romance (já que para ser *romance-ideia* há que ser primeiramente *romance*). Não é claro, porém, a que se refere o substantivo *ideia* que aqui predica o termo *romance*. Mais de uma solução seria válida para o *Catatau*. Pode-se pensar, numa interpretação mais superficial, que a motivação do neologismo seja o fato de a narrativa se fundamentar sobre uma única ideia germinal, condensada no conto *Descartes com Lentes*, já que nenhum elemento propriamente diegético tenha sido acrescido na

passagem do conto para o romance. Também seria igualmente possível associar o termo *ideia* ao fio condutor do texto, ou seja, à sua arquitetura inteiramente calcada sobre um *monólogo interior* que sustenta o *fluxo de consciência* do personagem filósofo, já que, como aponta Leo Gilson Ribeiro, no *Catatau* “não há o que contar. Tudo acontece no nível da linguagem” (RIBEIRO, 2010, p. 225). Pensamos, porém, que por *romance-ideia* o autor tenha pretendido destacar a radicalidade do seu invento, uma “ficção. mas sem enredo. romance. sem personagens. realidade. com ideias apenas”, como diz em correspondência ao amigo Bonvicino (LEMINSKI, 1999, p. 148). Nesse sentido, o termo *romance-ideia* se aproximaria então do de *arte conceitual*, ainda que aqui não se trate necessariamente de uma relação de *subordinação* entre a ideia original e a sua realização, mas mais provavelmente de uma íntima *coordenação* entre as duas. O próprio poeta, ao teorizar sobre a obra e equacioná-la a partir da Teoria da Informação, depois de explicar que “a informação máxima coincide com a redundância máxima”, acrescenta que “o *Catatau* não diz isso. Ele é, exatamente, isso”, frase com que denota o caráter performático do texto, que não deixa de se vincular a uma ideia de base suficientemente forte para lhe servir de *leitmotiv* (LEMINSKI, 2010, p. 215). Tais seriam, portanto, a nosso ver, algumas das possíveis definições de *romance-ideia*, seja como romance caracterizado por uma estrutura narrativa mínima e no qual predominam “peripécias” puramente linguísticas, seja como romance “de invenção”, de caráter “conceitual” e “performático”.

SEÇÃO I

A CATEGORIA DO “NOVO”

Quando perguntado sobre por que tinha mudado o tango, Piazzolla respondeu: “porque um artista que não muda é um artista morto”. Com efeito, não parece exagero atribuir a todo artista alguma pretensão de inovação na arte que pratica, em maior ou menor grau. A disputa entre o novo e o antigo perpassa toda a história da arte: na Grécia antiga, berço da cultura ocidental, já se opunham Sófocles, representante máximo do modelo trágico na *Arte Poética* de Aristóteles, e Eurípedes, representante da “nova” tragédia, que se propunha a colocar em cena seu próprio tempo, em detrimento do repertório oferecido pela mitologia. E eles pertenceram à mesma geração, e disputaram nos concursos que aconteciam em Atenas em celebração de Dionísio! O problema do “novo” não é, pois, nem um pouco novo, constatação já feita por Jauss:

“quase ao longo de toda a história da literatura e da cultura grega e romana, desde a crítica alexandrina de Homero até o *Diálogo dos oradores* de Tácito, renova-se incessantemente a querela entre os ‘mais novos’, os defensores dessa pretensão, e dos defensores dos ‘antigos’, sendo superada sempre, em última instância, pela marcha da história” (JAUSS, 1996, p. 48).

E, tendo feita essa constatação, a pergunta que logo se impõe é qual é, afinal, a ligação especial da modernidade com o “novo”.

Baudelaire representa o marco inicial da literatura moderna, e sua proposta se coaduna com o étimo de *moderno* (do latim tardio *modernus*, de *modus*, calcado em *hodiernus*, de *hodie*, “hoje”, de acordo com Antônio Geraldo da Cunha, 1982, p. 526). De fato, assim como Eurípedes, Baudelaire traz para sua poesia os temas do seu próprio tempo, denunciando como “sinal de uma grande preguiça” que os pintores, mesmo “escolhendo temas de uma natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas”,

continuem preferindo “fantasiá-los” com trajes antigos, como se nada fosse digno na moda da época (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). O poeta acrescenta:

“A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época.” (*idem, ibidem*)

Até aí, Baudelaire enseja a *matéria* nova; em outras palavras, seu conceito de “novo” é voltado para o plano do conteúdo, mais que para o da expressão. Assim é que, como lembra Compagnon, “em pintura, Baudelaire sonha com um assunto moderno, associado a um fazer acadêmico” (COMPAGNON, 2010, p. 28). Prova disso, aliás, é que, por mais inusitado que seja o *tratamento* que ele dá aos temas, nunca rompeu totalmente com as formas clássicas em sua obra em verso. Certo que Baudelaire também será um dos fundadores do *poema em prosa*, invenção formal que deixará marcas profundas na literatura posterior, ainda que Cohen (1974) não tenha logrado atribuir a essa forma poética sua devida importância:

“Quem de nós, escreveu Baudelaire, já não sonhou, em certos dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo nem rima, suficientemente flexível e nervosa para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?’ Essa ambição, Baudelaire realizou-a escrevendo seus ‘pequenos poemas em prosa’. Não obstante, quem há de negar que o grande Baudelaire é o das *Flores do Mal*?” (COHEN, 1974, p. 46)

E mais adiante, ao apontar a divergência que a regularidade do verso representa em relação à prosa, afirma acreditar “que o verso *propriamente dito* é o verso regular” (*Op. cit.*, p. 64, grifo nosso). A análise que Cohen faz do verso tradicional e sua definição como *antiprosa* (p. 45), *antifrase* (p. 61) ou *antinorma* (p. 73) nos parece bastante coerente. O que o obrigou a encarar com ressalvas o poema em prosa, assim

como o verso livre, foi justamente não ter podido abarcar com o seu método as pressões do *novo*, que pediam uma *divergência* não só em relação à prosa, mas *também* em relação ao verso tradicional. Trata-se, a nosso ver, de uma quebra da expectativa, por si só suficiente para instaurar o fato poético. Ocorre apenas que sua análise foge ao método estrito de Cohen, pois exige que extrapolemos o aspecto formal do objeto, a fim de avaliar sua relação com o “horizonte de expectativa” do seu receptor “ideal”.

Seria por pura ingenuidade que Baudelaire (1996, p. 18) tenha afirmado que “a criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre *inebriada*” e que “o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites”? Não seria, certamente, maior ingenuidade que a do próprio Eclesiastes ao afirmar, provavelmente no terceiro século antes da Era cristã, que “não há nada de novo sob o sol” (Ecl 1, 9). A análise científica, porém, se pretende encontrar o “novo” onde quer que ele esteja, não deve se deixar seduzir nem pelo ilusionismo do inebriamento, nem pelo simplismo do tédio.

Seja como for, mesmo a inovação formal promovida por Baudelaire ainda não constitui fato inteiramente inédito na história da arte, que inúmeras vezes renovou seus princípios de composição, e nem mesmo na história do pensamento estético, já que a própria formulação clássica de Vincent de Lérins, *non nova sed nove* (COMPAGNON, *Op. cit.*, p. 19), isto é, “não o novo, mas de maneira nova” já valorizava uma ideia de novidade ligada ao plano da expressão. Hugo Friedrich (1991) também lembra que “desde Baudelaire, ‘surpresa’ transformou-se num termo técnico da poética moderna, como já o fora um dia na literatura barroca” (FRIEDRICH, 1991, p. 152, grifo nosso). Mas ainda assim a presença do *novo* é inegável, pois continua o autor, citando Valéry, segundo o qual “um estudo sobre a arte moderna teria de mostrar ao leitor como, desde há mais de meio século, a cada cinco anos se descobre uma nova solução para o problema do choque” (*idem, ibidem*). É precisamente o *efeito de choque* que será tomado como elemento central da arte (ou antiarte) das vanguardas históricas. Ora, o choque exige a *surpresa*, fenômeno que só ocorre na presença do novo, o que demonstra seu caráter inevitavelmente histórico e explica a impossibilidade de se enquadrar o fenômeno em esquemas estritamente formalistas.

Vanguarda, do francês *avant-garde*, é, como sabemos, termo de origem militar, que designava o batalhão que ocupa a linha de frente numa batalha. O termo migrou para a o terreno artístico (por um fenômeno que, veremos na segunda seção, denominamos *neologia diafásica*), passando a designar aqueles artistas que se colocam à frente do seu tempo, que trazem para a arte elementos inovadores, mas sempre de maneira combativa, engajada política e socialmente.

Quem melhor avalia as vanguardas europeias do início do século XX é o alemão Peter Bürger, em sua *Teoria da Vanguarda*, resultado do seu trabalho anterior, *O Surrealismo Francês* (ANTUNES, 2001). Na *Teoria da Vanguarda*, o principal objetivo de Bürger é elaborar uma opção teórico-metodológica na qual a vanguarda assuma um papel central para a compreensão da história da arte, e não apenas que esta última nos mostre como se chegou até aquela. A tese do autor é de que “só a vanguarda torna reconhecíveis, em sua generalidade, determinadas categorias gerais da obra de arte, e de que, conseqüentemente, a partir da vanguarda podem ser compreendidos os estágios precedentes do desenvolvimento do fenômeno da arte na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2008, p. 51). Isso não se dá porque tais categorias atinjam seu pleno desenvolvimento na arte vanguardista; ao contrário, categorias como a organicidade ou a autonomia são justamente negadas nela.

A primeira tradução da *Teoria da Vanguarda* para a língua portuguesa só veio a lume em 1993, quase vinte anos após sua publicação, e a primeira tradução brasileira, pelas mãos do professor José Pedro Antunes, apenas em 2008. Talvez esse anacronismo reflita o do próprio texto, uma vez que Bürger se debruça sobre o que designa como “movimentos históricos de vanguarda”, tal seja os movimentos artísticos das duas primeiras décadas do século, em especial o dadaísmo, sem dúvida o mais radical deles. Embora suas reflexões sejam fundamentais para a compreensão da arte do século XX, Bürger manifesta uma visão bastante negativa das “neovanguardas”, os movimentos estéticos europeus dos anos 50 e 60. Referindo-se aos *ready-mades* de Marcel Duchamp, Bürger afirma:

“É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. (...) Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. (...) O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta” (*Op. cit.*, p. 110).

Partindo de autores da Escola de Frankfurt como Adorno e Walter Benjamin, Bürger questiona a validade do conceito de *autonomia* para explicar convenientemente as manifestações vanguardistas. Essa autonomia, que encontraria seu ápice no *esteticismo* do fim do século XIX, expresso em sua divisa da “arte pela arte”, teria sido o principal alvo dos ataques dos artistas de vanguarda. Assim se expressa o autor:

“com os movimentos históricos de vanguarda, o subsistema social arte entra no estágio de autocrítica. O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2008, p. 57).

A autonomia da arte é reconhecida como uma categoria da sociedade burguesa que “permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital” (*Op. cit.*, p. 100). Já a arte de vanguarda é definida como um “ataque ao status da arte na sociedade burguesa”. Nela, não se nega simplesmente um estilo ou uma

escola predecessora, mas sim a *instituição arte*, como o autor designa as “condições contextuais” que regulam o trato com determinado tipo de obra numa determinada sociedade (*idem*, p. 39), ou, em outras palavras, a própria arte enquanto *instituição autônoma*, isto é, “descolada da práxis vital das pessoas” (*idem*, p. 105).

Outro aspecto relevante da *Teoria da Vanguarda* é a proposição de uma *historicização* da teoria literária. Tal historicização não deve ser entendida como “expressão de um *Zeitgeist*”, ou seja, a compreensão dos fatos sociais a partir do horizonte mental da época em que se estão inseridos, tampouco como mera incorporação de “fragmentos de teorias do passado”, no sentido de uma superação hegeliana, mas sim “a visão da conexão entre o desdobramento do objeto e o desdobramento das categorias de uma ciência” (*idem*, p. 46). Como explica Bürger,

“a conexão apontada por Marx no exemplo da categoria do trabalho – entre o conhecimento da validade geral de uma categoria e o desenvolvimento historicamente real do âmbito almejado por essa categoria – vale também para as objetivações artísticas. Também aqui, o pleno desenvolvimento dos elementos constituintes de um campo é condição para a possibilidade de um conhecimento adequado do objeto. No entanto, esse pleno desenvolvimento do fenômeno somente é alcançado na sociedade burguesa com o esteticismo, ao qual os movimentos históricos de vanguarda contrapõem a sua resposta” (*idem*, p. 49).

“A intenção dos vanguardistas”, nos diz o autor, “pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à práxis vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana” (*idem*, p. 77). Daí o desprezo dos artistas de vanguarda pelo próprio conceito de “obra”, o que justifica a proposta do autor que seja melhor se falar em “manifestação vanguardista” em vez de “obra vanguardista”. O que não significa, porém, que os vanguardistas não tenham produzido

nenhuma obra; tal categoria, na verdade, “não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada” (*idem*, p. 108). De fato, como mostra Bürger, “é de forma negativa que os movimentos de vanguarda se relacionam com a categoria de obra de arte”. Nos *ready-mades* de Duchamp, por exemplo, “o próprio ato da provocação assume o lugar da obra” (*idem*, p. 119). E é a fim de equacionar as obras de arte propriamente ditas, levadas a cabo no seio das vanguardas europeias do início do século, que o crítico alemão propõe o conceito de “obra não-orgânica”, retomando o conceito benjaminiano de *alegoria*. “Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não-orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor” (*idem*, p. 118). Em outras palavras, a estrutura tradicional da obra é rompida pela emancipação das partes em relação ao todo, o que se expressa formalmente numa maior fragmentação dos seus elementos constituintes. Dessa maneira, a obra assim fragmentada exige, da parte do receptor, um gesto de recomposição substancialmente distinto do que é exigido pela obra tradicional, na qual as partes se subordinam ao todo e concorrem para o mesmo efeito geral. É o que nos explica o crítico:

“Assim como é distinta a postura frente ao material, a constituição da obra também o é. O clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. Mesmo ao restringir o recorte exibido da realidade à reprodução de uma fugaz disposição de ânimo, ele persegue tal intenção. O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção de atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos” (*idem*, p. 144).

A obra vanguardista rejeita o “realismo” lukacsiano da arte burguesa, que consiste na imitação da natureza. Contra esse realismo, cujo modelo, para Lukács, é Honoré de Balzac, se rebela o “teatro épico” criado após a Revolução Russa, e cujo maior expoente foi Brecht. Entre as características desse teatro pode-se elencar a relativa independência das cenas, em oposição ao teatro dramático, em que cada cena existe em função da cena subsequente, e o “efeito V” (*Verfremdungseffekt*), isto é, o efeito de distanciamento ou de estranhamento. Diz Bürger:

“O que Lukács designa como o ‘encobrimento’ não é senão a produção da aparência de natureza. A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra ‘montada’ aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte” (*idem*, pp. 146-147).

A antinomia entre obra orgânica e obra de vanguarda constitui, como lembra Bürger, o fundamento das teorias de Lukács e de Adorno, sendo que o que os diferencia é uma questão propriamente axiológica:

“Enquanto Lukács se apoia na obra de arte orgânica (na sua terminologia: realista) como norma estética e, a partir desta, rejeita as obras de arte vanguardistas como decadentes, Adorno eleva a obra vanguardista (não-orgânica) a uma norma, ainda que

apenas histórica, e, a partir daí, condena todos os esforços por uma arte realista na atualidade, no sentido de Lukács, como um retrocesso estético” (*idem*, p. 166).

A obra de arte não-orgânica, pelo fato mesmo de ser não-orgânica, exige que se investiguem as “contradições entre as camadas individuais da obra” para, só a partir daí, “inferir o sentido do todo” (*idem*, p. 162). Há nesse processo, como se pode inferir, uma convergência dos métodos hermenêuticos e formalistas, que caminhariam, segundo o autor, para uma síntese, no sentido hegeliano da palavra (*idem*, p. 161).

O ponto mais controverso da *Teoria da Vanguarda* parece ser a postura depreciativa que assume diante das chamadas neovanguardas europeias (já que o autor não chega sequer a mencionar as americanas). Nelas, os mais ousados gestos vanguardistas teriam se transformado em meros produtos de consumo fácil, absorvidos pelo modelo de produção capitalista. O objetivo dos artistas de vanguarda era a “superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma”, papel que o autor atribui à “literatura de entretenimento e a estética da mercadoria” (*idem*, p. 113). Para o autor, o que as neovanguardas fizeram foi conferir o status de obra de arte aos procedimentos de choque das vanguardas, de maneira que a reutilização de tais procedimentos não pode mais ter o mesmo significado que teve originalmente. Assim “a neovanguarda, que torna a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido.” (*idem*, p. 128). Ela “institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. Isto é verdade, independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista” (*idem*, p. 123). Ora, a análise parece conduzir a uma aporia, pois não restariam alternativas para a arte depois do movimento dadá.

Mas o próprio Bürger se questiona sobre as possibilidades da arte pós-vanguardista. Assim o autor conclui o segundo capítulo da obra em questão:

“Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis” (*idem*, p. 114).

E, quando afirma que “uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda” e nem “ignorar que há muito a arte já tenha entrado numa fase pós-vanguardista” (*idem*, p. 120), tem o cuidado de acrescentar que “isso não deve ser tomado como ‘traição’ aos objetivos dos movimentos de vanguarda (...), mas como resultado de um processo histórico” que o autor caracteriza como de reconhecimento da arte enquanto instituição dissociada da práxis vital (*idem, ibidem*). E mais adiante:

“Na sociedade burguesa, toda arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda deve ter diante de si este fato, podendo resignar-se com o status de autonomia ou promover manifestações para romper com ele, mas não pode simplesmente – sem renunciar à pretensão de verdade da arte – negar o status de autonomia e supor a possibilidade de efeito imediato” (*idem*, pp. 120-122).

Como esclarece o professor José Pedro Antunes:

“A questão do engajamento é o reflexo da própria autocompreensão da arte no nosso tempo, arte que se entende como instituição, uma entre as outras instituições sociais, e que por isso pressupõe o abandono de qualquer ilusão de efeito imediato em nome de uma reflexão possível sobre a própria realidade em transformação. De nada adianta dizer que a arte é em si mesma revolucionária. A arte é um lugar onde se pode desenvolver reflexões iluminadoras para a prática social revolucionária” (ANTUNES, 1989, p. 10).

Bürger discorda de Walter Benjamin quanto ao papel das técnicas de reprodução industrial na produção artística. A indústria cultural apenas produz uma arte de consumo de massa, em que a tecnologia praticamente não é aplicada na elaboração de obras de qualidade mais elevada, mas quase que exclusivamente na sua divulgação (e distribuição, poderíamos acrescentar). As “técnicas industriais de produção”, diz o autor, “não se mostraram ‘explosivas’, dando-se antes uma inteira sujeição dos conteúdos da obra aos interesses de lucro” (BÜRGER, 2008, p. 71). Porém, assim como Brecht, Bürger não nega as possibilidades revolucionárias abertas pelos novos meios técnicos; apenas deixa claro que elas não são mais que possibilidades, dependentes, portanto, do modo de utilização por parte do artista. O mérito do ensaio de Benjamin, para Bürger, não é a tese de que as técnicas de reprodução sejam responsáveis pela destruição da arte aurática, tese que seria “pseudomaterialista”, mas sim o estabelecimento de duas verdades fundamentais: a de que “as obras de arte simplesmente não produzem efeito por si mesmas, de que seu efeito é, antes, decisivamente determinado pela instituição dentro da qual as obras funcionam” e a de que “os modos de produção devem ser histórica e sociologicamente fundamentados: o aurático, por exemplo, ao indivíduo burguês” (*idem*, p. 72).

O posicionamento simplificador e maniqueísta de Bürger relativamente às neovanguardas não deve ser aceito sem alguma desconfiança. Ao associar a

neovanguarda à cultura de massa (ou talvez ao que Umberto ECO (2000, p. 80 e ss.) tratará sob a denominação de *midcult*) o autor corre o risco de se deixar arrastar pelo comportamento irracional do mercado e concluir aprioristicamente que tudo o que agrada ao público é, *ipso facto*, produto espúrio da indústria cultural. Essa questão, como demonstra Eco, é muito mais complexa do que pretende o “apocalíptico” Bürger, e não nos cabe debatê-la no âmbito do presente trabalho. Se, porém, o que ele denuncia na arte posterior aos movimentos históricos de vanguarda for um retorno à arte autônoma, será preciso contrapor o fato de que a arte nunca terá deixado de ser autônoma, o que ele mesmo aponta ao se referir ao “fracasso da intenção vanguardista” (BÜRGER, 2008, p. 110). E se sua intenção é denunciar o fato de que a autonomia da arte a impossibilita de funcionar como um catalisador da revolução, isso também vale igualmente para a arte de vanguarda. A única característica que distinguiria vanguarda e neovanguarda passaria a ser, desse modo, a situação histórica da primeira, que teria permitido aos vanguardistas “a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social”, para usar a expressão de Celso FAVARETTO (1992, p. 20). Leminski não se ilude quanto a isso: “cedo me dei conta que poesia não altera porra nenhuma do real histórico” (LEMINSKI, 1999, p. 196).

Outra crítica que se pode dirigir ao crítico alemão é quanto ao sentido restrito que o termo *neovanguarda* tem para ele. De fato, embora Bürger faça considerações pretensamente de validade universal, ele se reporta, ao longo do texto, exclusivamente aos movimentos europeus dos anos 60 e 70. Nem sequer chega a mencionar a arte norte-americana, e certamente desconhecia nossa vanguarda tupiniquim, na pessoa, por exemplo, de Hélio Oiticica, cuja produção, em especial os *Parangolés*, os *Penetráveis* e as *Manifestações Ambientais*, ultrapassa, tanto quanto a de Duchamp, o conceito tradicional de “obra”. De qualquer modo, o que não se pode ter dúvida é que os questionamentos e os conceitos articulados por Bürger são fundamentais para se pensar a arte a partir do século XX. Como diz Iumna Maria Simon, na orelha do livro,

“Desde o tempo do modernismo, o nosso equivalente vanguardista busca a superação do desenvolvimento, a modernização e a atualização cultural: *esta é a sua fusão arte-vida*. A experimentação formal possui aí um sentido nacional e,

quase diria, civilizatório, *antecipando com otimismo processos técnicos e sociais que não se cumpriram na vida prática*. Tudo isso compõe uma feição engajada e construtiva de outro tipo. Até onde já pude verificar, as categorias centrais do livro de Bürger ajudam também a decifrar um fenômeno brasileiro como o das vanguardas poéticas dos anos 1950 (poesia concreta e derivados), que condensam num só impulso esteticismo, vanguarda, *engagement* e neovanguarda” (BÜRGER, 2008).

Com efeito, se é verdade que as categorias fundamentais propostas por Bürger para a compreensão das obras de arte vanguardistas continuam plenamente válidas para se pensar toda manifestação artística posterior, tanto mais o será para as obras daqueles artistas que ainda se pretendem de vanguarda, como veremos ser o caso de Leminski.

O NOVO

Na passagem da *Teoria da Vanguarda* em que se debruça sobre o conceito de *novo* na *Teoria Estética* de Adorno, Bürger (2008, pp. 124-132) distingue quatro conceituações do *novo* na arte. O primeiro corresponde a uma variação dentro dos limites de um gênero, cujo exemplo citado é o “novo *Lied*” do trovador cortesão (*Minnesänger*), o que equivaleria a uma novidade *temática*. O segundo se refere a um “esquema de desenvolvimento que faz da guinada repentina do enredo... uma característica do gênero” (*Op. cit.*, p. 126). O exemplo é a tragicomédia francesa, com suas peripécias que visam surpreender o espectador. O terceiro tipo de *novo* é aquele que “os formalistas russos... queriam alçar à lei de desenvolvimento da literatura: a renovação dos procedimentos literários dentro de uma dada série literária. O procedimento ‘automatizado’, isto é, não mais percebido como forma... é substituído por um novo procedimento capaz de fazê-lo até ele próprio tornar-se igualmente ‘automatizado’ e ter de ser substituído” (*idem, ibidem*). Este último conceito, portanto,

está intimamente vinculado ao *plano da expressão*. Nenhuma dessas definições se aplicaria, segundo Bürger, ao conceito que Adorno usa para caracterizar o modernismo. Na *Teoria Estética*, o *novo* não se refere a uma “continuidade do desenvolvimento”, mas sim à “ruptura de uma tradição” (*idem, ibidem*), ruptura essa “historicamente única” (*idem*, p. 127). Não se trata mais de negar “os procedimentos artísticos e princípios estilísticos até então possuidores de validade, mas toda a tradição da arte” (*idem, ibidem*).

É a falta de especificidade do conceito de *novo* em Adorno o que leva Bürger a julgá-lo impróprio ou ao menos insuficiente para caracterizar as vanguardas históricas. Pelo fato mesmo de o filósofo da Escola de Frankfurt não ter logrado perceber essa falta de especificidade, viu-se obrigado a associá-la à sociedade de consumo, como duplicação precisamente daquilo que define tal sociedade: a *obsolescência* dos seus produtos (a fim de seduzir o comprador, a indústria tem de apresentar seus produtos de forma constantemente nova, mas essa inovação é, via de regra, apenas aparente; em outras palavras, muda-se a forma, mas o conteúdo é essencialmente o mesmo). Adorno interpreta essa acomodação que enxerga na arte moderna como sendo sua própria forma de resistência, mas Bürger discorda dessa leitura, que não passa, para ele, de um “volteio dialético” (*Op. cit.*, p. 128) que permite vislumbrar a antítese no interior da própria tese. Segundo ele, “a reprodução de cem latas Campbell só inclui resistência contra a sociedade para quem nelas queira ver tal resistência” (*idem, ibidem*). Pensamos, porém, que a interpretação de Adorno é uma espécie de “redução do desvio”, para usar a terminologia de Cohen (1974, p. 163), de maneira que temos forçosamente de reconhecer que a obra de Warhol instaura um “desvio”, o que já não é pouco. Em outras palavras, Bürger desconsidera que a transformação da arte em mercadoria produzida em série, levada a cabo por Warhol, por mais ambígua que possa ser sua mensagem, não pode ser ingênua. E, afinal, se nada mais se pode ler na arte de Warhol a não ser apenas o esvaziamento do sentido, no quê, precisamente, o próprio dadaísmo se diferenciaria dela, além da precedência histórica?

De qualquer modo, se o conceito adorniano de *novo* é insuficiente para caracterizar as vanguardas, seria por isso impróprio também para caracterizar a tradição moderna como um todo? Compagnon (*Op. cit.*, pp. 66-67) legitima essa visão. Mas

afirmar que uma condição não é suficiente não equivale a afirmar que não seja *necessária*. É certo que todo artista é tributário do *novo*, na exata medida em que se recusa a ser mera cópia de modelos, assim como o é toda escola artística, ao menos em seus primórdios, na medida em que postula o esgotamento da escola que a precede. O diferencial das vanguardas históricas foi ter intentado romper com a história da arte como um todo. É o que justifica que Bürger lhe atribua um conceito bastante específico de *novo*, que não seria atribuível a nenhuma escola artística de qualquer outro período da história. Ora, tal rompimento é acima de tudo um ato *político*, e não especificamente estético, donde resulta que, fazendo uma abstração desse aspecto, a estética vanguardista também revela alguma continuidade, perceptível enquanto “intensidade” da ruptura. E é isso precisamente que permite a construção de uma “narrativa” teleológica da arte, como a que Compagnon deprecia em Eco, chamando-a de “caricatura” (Compagnon, op.cit., p. 123-124). Eco propõe que “a vanguarda destrói o passado”; na pintura, por exemplo, primeiro “desfigurando-o”, e, logo mais, abolindo a própria figuratividade, chegando por fim “à tela branca, à tela lacerada, à tela incendiada”, enfim, ao silêncio. O mesmo movimento se repetiria nas outras manifestações artísticas.

“Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais longe, porque já produziu uma metalinguagem que fala dos seus textos impossíveis (a arte conceitual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em fazer compreender que o passado, não podendo ser destruído, uma vez que sua destruição leva ao silêncio, deve ser ironicamente revisitado, de maneira não inocente” (ECO, Umberto. *Appostille au “Nom de la Rose”*. Paris: Librairie Générale Française, 1987. Citado por Compagnon, *Op. cit.*, p. 124).

Por mais “caricatural” que possa ser o historicismo genético de Eco, ele aponta para dois fatos incontestes: primeiro, que tanto a arte moderna quanto as vanguardas (que ele parece confundir, como bem aponta Compagnon) são marcadas por categorias negativas, tal como propõe Friedrich na sua *Estrutura da Lírica Moderna*; segundo, que

o pós-modernismo recupera as categorias positivas da arte anterior ao modernismo. Interessante notar, em apoio dessa tese, que a recuperação aparentemente indistinta de *toda* a história da arte pelo pós-modernismo corresponde perfeitamente, com sinal invertido, à rejeição da instituição arte como um todo, operada pelas vanguardas. A crítica que Bürger dirige a Adorno faz sentido precisamente porque um conceito muito amplo de “novo” redundaria em uma categoria negativa: ele designa apenas aquilo que *não é* como o que era, mas não diz precisamente o que *passou a ser*. Como diz Friedrich, “a vontade absoluta de renovação é capaz de exprimir-se programaticamente só como ruptura do antigo” (Friedrich, 1991, p. 151). Mas o próprio conceito de obra *não-orgânica* não sofrerá do mesmo vício? A rigor, a expressão só se define negativamente, por oposição à obra tradicional *orgânica*, porém isso não impede que adquira contornos mais nítidos quando Bürger desce ao plano da expressão, no qual se pode descrever o conceito em termos de *montagem* de elementos fragmentários. Isso ocorre ainda que o próprio conceito de *fragmentação* não deixe de ser uma categoria negativa (apenas perceptível por sua não-necessidade na ordem do discurso lógico e consequente, tanto quanto a agramaticalidade que Cohen usa para caracterizar o verso), porque se trata de fato detectável na *estrutura* da obra. Continuando a trilhar o caminho aberto por Bürger, pensamos ser possível restringir ainda mais a definição de *novo*, obtendo assim categorias ou subcategorias aplicáveis ao estudo das obras a partir do modernismo. Esquadrinhar e elencar essas categorias foge ao escopo do nosso trabalho. Propomos tão-somente uma investigação sobre o *neologismo*, entendido como apenas uma das muitas possíveis facetas da categoria do *novo*. Nunca será demais insistir que essa não é a única manifestação do *novo* no texto que nos serve de *corpus*, já que ele se manifesta igualmente na sua ruptura com a forma romanesca tradicional, bem como na revisão que opera da história e da cultura nacionais.

Um estudo comparativo certamente nos levaria a concluir que na literatura moderna o neologismo ganhou uma função de destaque, tendo atingido seu pico de produção na poesia concreta, se não precisamente em Leminski, seu herdeiro mais empenhado. Isso parece tão óbvio que o simples método intuitivo será suficiente para demonstrá-lo, não se fazendo necessário o rigor estatístico levado a cabo por Cohen. Nem sequer correremos o risco de sermos acusados de ilusão teleológica (crítica que Compagnon sagazmente dirige a Friedrich, mas que valeria igualmente para Cohen),

por mais óbvio que pudesse ser selecionar para comparação com obras pré-modernas autores como Joyce ou Stein, Oswald ou Drummond, Guimarães Rosa ou os irmãos Campos. Isso porque ainda que esses ícones da literatura moderna não fossem estatisticamente significantes, a simples ausência de grandes neologistas antes de Lewis Carroll já é, por si só, suficientemente significativa em comparação com o século XX. Em outros termos, parece evidente que a probabilidade de encontrar um neologismo abrindo ao acaso obras compostas a partir do modernismo é significativamente maior que fazendo o mesmo com obras “clássicas”. Daí que o neologismo aparece, finalmente, como uma categoria inegavelmente *positiva* aplicável ao estudo das obras literárias criadas desde o final do século XIX até nossos dias. Vale acrescentar que o reconhecimento da eleição de um elemento qualquer por sucessivas gerações de autores, e de um possível “desenvolvimento” histórico desse elemento não constitui um pensamento teleológico, pois não equivale a propor a pré-existência de alguma intencionalidade nessa “evolução”.

O neologismo literário, além disso, constitui, por oposição ao não-literário, um perfeito exemplo da definição de poesia dada por Valéry: “o novo que permanece novo”. De fato, ao contrário do neologismo comum, que é criado para atender a uma demanda e que tende, por isso, a se incorporar ao léxico dos falantes, o neologismo literário dificilmente extrapola o limite da própria obra em que é criado, de maneira que continua surpreendendo os novos leitores.

A aplicação desse instrumental teórico ao *Catatau* é plenamente justificada pelo fato de esse “romance-ideia” ter como principais processos de composição a *justaposição* de fragmentos sem uma coerência lógica, constituindo um verdadeiro modelo de obra “não-orgânica”, e a *criação lexical*.

A acepção bürgeriana de *vanguarda* não dá conta do significado mais amplo que o termo tem na história da arte, e não se identifica, certamente, com o que tem em Leminski, que insistentemente se autodenominava poeta de vanguarda. No texto “*Cenas de vanguarda explícita*”, publicado a 4 de dezembro de 1985 na Folha de São Paulo, em resposta a Philadelpho Menezes, o poeta curitibano é taxativo: “poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra ‘vanguarda’. Como artista, durante anos, vi nela a epítome da arte, quase o sinônimo redondo de poesia. O que não era ‘vanguarda’, para mim, a bem dizer, mal e mal existia” (LEMINSKI, 1999, p. 24). O significado que essa palavra tem para Leminski também é bastante claro: “era tudo aquilo, práticas, teorias, derivado da explosão da poesia concreta paulista, em meados dos anos 50, e vanguardas subsequentes” (*idem, ibidem*), ao que acrescenta mais adiante: “Hoje, sei. ‘Vanguarda’ é coisa que pode estar em toda parte. Augusto a descobre em Lupicínio Rodrigues. Haroldo em Li-Tai-Po, Itamar Assumpção em Adoniran Barbosa” (*idem*, p. 25).

Esse encontro de novidade e tradição, clássico e moderno, erudito e popular, que caracteriza o significado amplo de vanguarda em Leminski provém da articulação de concretismo e tropicalismo operada pelo poeta, no que ele chamou de “pororoca”:

“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” (LEMINSKI, 1999, pp. 206-207).

Leminski se dizia “mais concreto que os concretos”, porque “eles não começaram concretos, eu comecei” (LEMINSKI, 1999, pp. 208-209). Mas não é o rigor conceitual ou o intelectualismo rebuscado que interessam Leminski na poesia concreta paulista dos anos 50. No mesmo texto anteriormente citado, “*Cenas de vanguarda explícita*”, o poeta dizia ainda:

“Não imaginem que eu gostava era do lado racionalista daquela tendência. Que me perdoem os renê descartes e os le corbusier mas o que eu sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar” (LEMINSKI, 1999, p. 24).

Dessa maneira, Leminski rejeita precisamente o “cartesianismo” característico da retórica concretista, e no seu lugar coloca o tropicalismo, manifestação da contracultura na música popular brasileira. É essa dimensão tropicalista e contracultural do *Catatau* que lhe confere o caráter anárquico e aparentemente inconsequente que justificaria a afirmação de Leminski, em carta a Régis Bonvicino, de que “para o paladar weberniano-joãoGilbertesco de Augusto / o Catatau deve ter parecido bagunçado demais / irregular demais / entrópico demais” (*idem*, p. 44).

Dualismos e contradições à parte, o fato é que tanto a poesia concreta quanto o tropicalismo são manifestações artísticas de caráter vanguardista no cenário artístico nacional. O concretismo, alimentando-se em Mallarmé, em Joyce, na escrita ideográfica chinesa e em toda uma tradição da alta literatura universal, almejando tornar-se nossa primeira “poesia de exportação”, como pretendia Oswald de Andrade (ANDRADE, 1990, p. 42). O tropicalismo, por sua vez, intimamente ligado à contracultura, última grande utopia de transformação social radical, que teve talvez seu ápice no movimento estudantil francês de maio de 68, precisamente o momento refletido pela perspectiva histórica na qual Bürger se apoia para pensar sua *Teoria da Vanguarda*.

Dissemos anteriormente que as categorias fundamentais propostas por Bürger para a compreensão das obras de arte vanguardistas são aplicáveis a Leminski. Veremos ainda na análise do *Catatau* que ele apenas pode ser entendido sob o prisma do não-orgânico, do caótico e do fragmentário. Mas também o conceito de autonomia da obra de arte e o da superação da autonomia, pretendida pelos primeiros vanguardistas, são pertinentes aqui, pois Leminski compartilhava dos mesmos ideais:

“A REVOLUÇÃO É SEMPRE NO PLANO PRAGMÁTICO DA MENSAGEM // o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA/ alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas/ os equilíbrios de poder entre classe e classe nação e nação// este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele/ meramente” (LEMINSKI, p. 48).

Não apenas Leminski manifestou essa sua intenção de fundir sua poesia à práxis vital das pessoas comuns, como também propôs levar sua própria vida para sua poesia. Como costumava dizer, “para ser poeta tem que ser mais que poeta” (LEMINSKI, 1999, p. 52). E sugeria a Régis Bonvicino, como procedimento para não deixar secar a fonte de inspiração:

“v. tem que ser um monte de coisas mais/ senão daonde?/ v. vai acabar fazendo literatura de literatura/ v. tem que esculhambar mais/ pintar mais por fora das molduras/ EXISTENCIALMENTE// esculhambe-se vire-se altere dê alteração/ considere a possibilidade de ir pro japon/ rejeite o projeto de felicidade por a sociedade te propõe” (*idem, ibidem*).

Sintomático disso é a importância que tem para o poeta os poemas breves, “sacadas” epigramáticas, quase *insights* publicitários, bem como seu interesse pela música popular, que lhe parecia o meio ideal de levar sua poesia para o grande público. Em outra carta, dizia, já em 1976, ano de publicação do *Catatau*: “não quero mais escrever LIVROS/ não quero fazer carreira literária// acho que estamos depois da literatura/ não é preciso mais combatê-la/ o que nós estamos fazendo já não é ela” (*idem*, p. 33). O que Leminski chama de “literatura” tem o sentido restrito de arte oficial, institucionalizada, convencional, o que justifica que ela fosse combatida pelos poetas imbuídos do espírito vanguardista e da contracultura. E, mais uma vez, a rejeição de Leminski pelo convencional não incide apenas no plano literário, mas alcança também o âmbito da práxis vital, onde o poeta recusa o convencionalismo burguês: “não quero fazer carreira literária”. Como diz em outra carta, “não suporto bom mocismo” (*idem*, p. 91).

Ao mesmo tempo, revela sua inserção na chamada “pós-modernidade” que, ao ser criticado por Jacques Brand por se utilizar de técnicas publicitárias para promover o livro, respondeu lembrando o caráter de *produto* da obra de arte inserida na sociedade de consumo (VAZ, 2001, p. 176). O motivo da polêmica foi o cartaz de divulgação elaborado por sugestão de alguém da agência publicitária P.A.Z., onde Leminski por essa época trabalhava. A imagem criada para esse fim pelo fotógrafo Dico Kremer, e que viria a se tornar, mais tarde, a capa da terceira edição, mostra um Leminski nu, barbudo e cabeludo, sentado na posição de lótus, com as pernas cobrindo a genitália, sobre fundo infinito (VAZ, 2001, p. 171). Apesar disso, a obra permaneceu restrita a um pequeno grupo de leitores, em consonância com a proposta que o próprio autor expressou, talvez ironicamente, em seu *Minifesto* publicado originalmente no segundo número da revista *Qorpo Estranho* (1976), de “produzir para uma faixa especial (ou muito especial) de público. Produzir para produtores, por exemplo. Fazer poesia, por exemplo, pra uma faixa altamente especializada de consumidores. Para poetas, por exemplo” (LEMINSKI, 1999, p. 175).

Reconhecia, igualmente, que “talvez não haja mais tempo/ para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS/ como a poesia concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália

foi” (*idem*, p. 50), o que vem ao encontro da constatação de Bürger de que as provocações vanguardistas não podem ser repetidas “quando bem se entende” (sem admitir, contudo, que tal não possa se dar em momento algum, mas apenas, a rigor, que essa possibilidade está na dependência de fatores históricos). Se a chamada pós-modernidade representa, em todos os âmbitos, a perda das ilusões e o fim das utopias, nem por isso tem de o artista de se curvar às exigências da realidade prática no âmbito da sua produção artística. A Flaubert, que já apontava a necessidade de ser “muito ordenado e burguês na vida privada para poder ser louco e inventivo na vida criativa”, podemos responder que essa é precisamente a *única razão* para o artista ser “ordenado e burguês na vida privada”.

SEÇÃO II

TIPOLOGIA DO NEOLOGISMO

As criações lexicais podem ser classificadas em função de inúmeros critérios distintos, nem todos interessantes para o nosso propósito. Em primeiro lugar, como observa a professora Maria Aparecida, o conceito de neologismo é relativo, podendo ser analisado do ponto de vista diacrônico, diatópico, diastrático e diafásico (BARBOSA, 1998, p. 32). Do ponto de vista diacrônico, o que deve ser considerado neologismo num dado momento da língua não o será em outro, uma vez que ele tenha se integrado ao sistema linguístico, isto é, se desneologizado. Assim é que o termo *modernidade* em Baudelaire (1996) deve ser visto como uma criação lexical, embora presumivelmente já não fosse sentido como tal por nenhum leitor do século passado. Segundo a perspectiva diatópica, um neologismo pode ficar restrito a uma região geográfica, ou então um vocábulo regional pode migrar para outra região, sendo recebido como neologismo na região de destino. O mesmo pode ocorrer relativamente aos neologismos diastráticos: vocábulos já incorporados à norma de um dado estrato social pode migrar para outro como novidade lexical. Quanto ao neologismo diafásico, isto é, produzido dentro de uma dada área de conhecimento, afirma a professora que ocorre “algo comparável, embora mais complexo – em virtude do número de universos de discurso co-ocorrentes” (*idem*, p. 37). De fato, além da quantidade de áreas técnico-científicas e do universo de discurso político, econômico e até do coloquial, teremos de considerar os neologismos literários como exemplos de criação diafásica. Tal é o caso ainda quando não ocorra migração para outros discursos, já que esse é o caso mais típico do neologismo literário, e mesmo que ele permaneça um *hápax*, isto é, uma palavra que só conta com *uma única abonação* em todos os registros da língua, o que é o caso de praticamente todos os neologismos presentes no *Catatau*.

Os neologismos podem ainda ser classificados relativamente ao seu registo oral ou escrito, às suas classes gramaticais, à sua origem vernácula ou estrangeira, seus campos semânticos, seus processos de formação ou ainda podemos adotar uma classificação mais ampla em função dos níveis linguísticos. Acabamos de ver que os neologismos literários constituem, por definição, um fenómeno diafásico; mesmo quando se tratar do registo de um neologismo de outro tipo qualquer, passa automaticamente a ser *também* diafásico. Da mesma forma, em se tratando de um *corpus* literário não-oral, a classificação quanto ao registo oral ou escrito só pode dar positivo para o segundo, ainda quando fosse proveniente da oralidade.

Também com relação à classe gramatical, por mais interessante que possa ser uma comparação estatística entre diferentes autores, cremos que o método seja pouco produtivo, dado que é patente ser a classe nominal de longe a mais numerosa, pelo menos entre os neologismos não-literários. Isso decorre, em parte, da *neonímia* técnico-científica, mas principalmente do fato de o substantivo ser a mais aberta das categorias lexicais.

Já a origem vernácula ou estrangeira será interessante observar no *Catatau*, pois é patente a importância do convívio com diversos idiomas como motor da radicalidade da criação de neologismos. Tal é o caso de Joyce, por exemplo, o mesmo podendo-se afirmar em relação a Leminski, que, como se sabe, também se dedicou intensivamente ao estudo de diversos idiomas clássicos e modernos, vindo posteriormente a exercer intensa “atividade translática”, dando sempre preferência à prosa poética e criativa. No caso do *Catatau*, o glossário da terceira edição registra o uso do tupi, do latim, do japonês, do italiano, do holandês, do francês, do grego, do espanhol, do inglês e do alemão, sempre de forma deturpada de maneira a gerar “solecismos, neologismos, assonâncias, aglutinações e justaposições” (LEMINSKI, 2004, p. 313).

O mesmo se diga com relação aos campos semânticos. O romance-ideia de Leminski se estrutura em torno de alguns eixos temáticos, sejam por intersecção com os

que atravessam a obra de Descartes, como tópicos de metafísica, de lógica e de áreas científicas, como os que dizem respeito à história e à geografia antigas, à botânica e à zoologia tropical, entre outros. Se for possível relacionar os neologismos a tais eixos, isso pode constituir um dado valioso para a hermenêutica.

A classificação quanto aos processos de formação constitui sempre uma fonte de dados úteis tanto à hermenêutica quanto à estilística e aos estudos formalistas. Aliada à classificação por níveis linguísticos, é sem dúvida o método que permite atingir a maior minúcia. Porém essa taxonomia levanta alguns problemas linguísticos a nosso ver ainda não decisivamente resolvidos. Pretendemos, a seguir, discutir alguns deles.

Seguindo a taxonomia proposta por Louis Guilbert (1975), a professora Ieda Maria Alves (1990) classifica os neologismos em três grandes grupos: fonológicos, sintáticos e semânticos. Para ser enquadrado como fonológico, a exigência é de que o significante seja “*totalmente* inédito, isto é, tenha sido criado sem base em *nenhuma* palavra já existente” (Alves, 1990, p. 11, grifos nossos). O exemplo por excelência desse tipo de criação verbal são as onomatopeias, como a professora aponta. Não é o que ocorre, porém, nos exemplos que cita em seguida. Um deles é o verbo *bebemorar*, que “resulta da associação entre as bases verbais *comer* e *beber*” (*idem*, p. 12). Podemos descrever o processo da seguinte forma: o verbo *comemorar* é associado por paronomásia a *comer*, o qual é, por sua vez, associado a *beber*, por pertencerem ao mesmo campo semântico. Pela substituição de uma forma pela outra, chega-se ao neologismo *bebemorar*. Ora, temos aí um verbo inventado a partir de palavras preexistentes na língua, de tal maneira que a condição de ser “criado sem base em nenhuma palavra já existente” não é atendida. Outro exemplo apresentado no mesmo capítulo também apresenta problemas. Trata-se do substantivo *tchurma*, derivado de *turma*, “que recebe transformações ao nível do significante, o que não impede que o leitor a interprete adequadamente” (*idem, ibidem*). Ora, a ausência de entrave à adequada interpretação por parte do leitor se dá precisamente porque o significado nuclear do termo permanece o mesmo, o que a rigor descaracteriza a mudança enquanto fonológica, pois neste caso tratar-se-ia apenas de variação fonética, similar à que ocorre

com as diferentes pronúncias da palavra “tia” (com ou sem chimento da consoante). Seria, portanto, mais apropriado falar em neologismo fonético neste caso, sem prejuízo da classe do neologismo fonológico. O último exemplo apresentado pela professora tampouco se encaixa na sua definição: o substantivo *xou*, introduzido pela apresentadora de televisão Xuxa (*idem*, p. 13). Ora, não ocorre nenhum fenômeno fonológico e nem sequer fonético nesse aportuguesamento do substantivo inglês *show*, já que a própria pronúncia permanece invariável, mas apenas a adaptação gráfica (abonável pela norma ortográfica da língua portuguesa, a modelo de *xampu* e *xerife*, por exemplo). Assim considerado, o neologismo deveria ser classificado como *estrangeirismo* propriamente dito, isto é, como subclasse dos neologismos por empréstimo, caracterizada pela adaptação gráfica e/ou fonética da palavra ao sistema linguístico em que se insere, e em relação ao qual ela constitui um neologismo. Caso se leve em consideração, no entanto, que a citada apresentadora fazia frequentemente o uso do processo *fonético* de transformar *s* em *x*, a expressão “*xou da Xuxa*” passa a poder ser lida como “*sou da Xuxa*”, caso em que teríamos um neologismo apenas fonético, e ao mesmo tempo um trocadilho com o inglês *show*.

Outro problema pontual com que deparamos diz respeito à classificação dos neologismos formados pela *substantivação de prefixos* dentro da *derivação prefixal*, já que não se trata, absolutamente, do acréscimo de um prefixo a uma base, mas do mesmo fenômeno já tradicionalmente registrado como *redução* ou *braquissmia* (como ocorre em *foto* por *fotografia*, ou *moto* por *motocicleta* etc.). É precisamente o que ocorre nos exemplos citados pela autora: *supers* por *supermercados* e *vices* por *vice-prefeitos* (*idem*, p. 26). Ainda que supuséssemos a forma *super* (substantivada) como derivada diretamente do prefixo *super-* (e não do substantivo *supermercado*), o fenômeno ainda estaria mais próximo da *conversão* do que propriamente de uma *prefixação*. Embora, ao pé da letra, os afixos não pertençam a nenhuma classe gramatical, a hipotética assunção de uma delas por um prefixo deve ser tratada como um caso de conversão, ou “*derivação imprópria*”. Mas, haja vista que o que ocorre de fato não é uma simples “*substantivação do prefixo*”, mas sim uma redução de um substantivo anteriormente formado, não será necessário, até o surgimento de evidência em contrário, apelar para esse raciocínio. No segundo exemplo isso fica ainda mais claro, pois o uso

substantivado do prefixo *vices* no lugar de *vice-prefeitos* só pode ocorrer na presença (ou ao menos mediante a recuperabilidade) do substantivo *prefeito*. No exemplo citado pela autora, ele ocorre dentro do sintagma nominal “*alguns prefeitos e vices*”.

Na sequência, a professora inclui ainda numa subcategoria à parte os neologismos formados por “transferência de significados para prefixos”. Trata-se agora de prefixos que, algum tempo depois de terem sido antepostos a uma base pré-existente, passam a concorrer com ela. Os exemplos citados são: *hiper* por *hiperinflação*, *micro* por *microcomputador* e ‘*múltis*’ (entre aspas simples no exemplo) por *multinacionais*. Ora, a própria circunstância de terem tais prefixos primeiramente dado origem aos substantivos *hiperinflação*, *microcomputador* e *multinacionais* (estes sim neologismos por derivação prefixal), constitui a prova cabal de que se trata de uma redução de um substantivo, como a própria autora admite (*idem*, p. 27) e não da substantivação direta do prefixo. Certamente, nessa aplicação do princípio da economia linguística, o falante intuitivamente se orienta pelo prefixo para marcar o limite da redução, o que constitui, sem dúvida, uma curiosidade para os estudos linguísticos, mas que não altera a natureza do processo neológico em questão.

Não detectamos nenhuma incoerência relativamente à classe dos neologismos semânticos, mas analisemos com minúcia a definição de neologismo sintático. Afirma Alves que eles são assim denominados porque “a combinação de seus membros constituintes não está circunscrita *exclusivamente* ao âmbito lexical (junção de um afixo a uma base), mas *também* ao nível frásico: o acréscimo de sufixos *pode* alterar a classe gramatical da palavra-base; a *composição* tem caráter coordenativo e subordinativo; os integrantes da *composição* sintagmática e acronímica constituem componentes frásicos com o valor de uma unidade lexical” (*idem*, p. 14, grifos nossos). Estranha justificativa para a inexistência da classe dos neologismos *morfológicos*, já que admite ao mesmo tempo a possibilidade de a combinação se dar *também* no âmbito lexical, ainda que não se dê *exclusivamente* nele. Tampouco o acréscimo de sufixos altera *necessariamente* a classe gramatical da palavra base (ainda que, como a própria autora exemplifica em seguida, também a adição de *prefixos* o faça em alguns casos). Finalmente, as

afirmações referentes à composição não são necessariamente válidas para a derivação, outro processo extremamente produtivo de renovação do léxico, e que consiste, a nosso ver, no processo por excelência ligado ao nível morfológico. A própria autora acrescenta, nos capítulos 7 e 8 da obra citada, casos que não se enquadram na tipologia de Guilbert, nomeadamente a truncação, a palavra-valise, a reduplicação, a derivação regressiva e os neologismos por empréstimo (que subdivide em *étrangeirismos* e *decalques*). Ora, todos esses processos de criação lexical incidem diretamente no nível morfológico da língua, precisamente o nível mais produtivo em termos de inovação vocabular de qualquer sistema linguístico. Apenas os neologismos por empréstimo poderiam ser enquadrados no nível fonológico, se aceitarmos como inapelável a definição de neologismo fonológico como criação sem base em nenhuma palavra já existente *no idioma*, uma vez que o empréstimo faz aparecer um significante inteiramente novo dentro de um dado sistema linguístico. Seja como for, toda e qualquer derivação posterior que se utilize do radical desse neologismo será indubitavelmente um fenômeno morfológico. Curiosamente, o tratado de Guilbert sobre a criação lexical se divide em duas grandes partes, *La néologie* e *La dérivation*, como se a derivação constituísse algo essencialmente distinto dos processos de neologia. Esquemáticamente, seu sistema se pareceria com o que segue abaixo:

1. Neologia Fonológica (GUILBERT, 1975, p. 59)

1.1 Onomatopeia (*idem*, p. 60)

1.2 Criação *ex nihilo* (p. 61)

1.3 Criação fonológica complementar de uma outra forma de criação (p. 63)

1.3.1 Transformações morfo-fonológicas

1.3.1.1 Como epifenômeno decorrente da junção de elementos da língua

a) transformação consonantal (*caoutchouc* → *caoutchouter*)

b) transformação vocálica (*sexe* → *sexologie*)

1.3.1.2 Mudança de acentuação (como na abreviação *manifestation* → *manif*)

1.3.1.3 Leitura de sigla como sequência coalescente

1.3.1.4 Mutação gráfica (*filovan* < *file-au-vent*)

1.3.2 Manipulações fonológicas (trocadilhos?) (pp. 63-64)

2. Neologia Semântica (p. 64)

2.1 Mutação semântica (p. 69)

2.2 Neologia por conversão (p. 73)

2.2.1 substantivação de adjetivo (p. 74)

2.2.2 adjetivação de substantivo (p. 77)

2.2.3 substantivação de verbo (p. 78)

2.2.4 adverbialização de adjetivo (p. 78)

3. Neologia por empréstimo (p. 89)

3.1 xenismo (p. 92)

3.2 peregrinismo (p. 93)

4. Neologia Sintagmática (p. 101)

5. Derivação

O esquema desenvolvido pela professora Ieda Maria Alves, como vimos, deve incluir casos de que o de Guilbert não dá conta. Ela própria afirma que

“como as criações neológicas empregadas nos meios de comunicação de massa brasileiros são muito constantes e de variada natureza, tornou-se necessária a realização de algumas opções. Em razão dessa necessidade, há uma ênfase, intencional, aos *mecanismos neológicos que evidenciam mudanças de caráter morfológico* ainda não reconhecidas por gramáticos e lexicógrafos da língua portuguesa.” (ALVES, 1990, p. 9).

Seu desenho é aproximadamente o que segue:

1. neologismo fonológico

1.1 criação onomatopaica

1.2 recursos fonológicos (na verdade fonéticos e gráficos, como vimos)

2. neologismo sintático

2.1 derivação

2.1.1 prefixal

2.1.1.1 com mudança de classe gramatical (*idem*, p. 23)

2.1.1.2 substantivação de prefixos

2.1.1.3 transferência de significado para prefixos

a) oposição entre prefixos

b) prefixos e economia discursiva

2.1.2 sufixal

2.1.2.1 sufixos nominais

2.1.2.2 sufixos verbais

2.1.2.3 sufixos adverbiais

2.1.3 derivação parassintética

2.2 composição

2.2.1 subordinativa

2.2.2 coordenativa

2.2.3 satírica (como em *atriz-fetiche* ou *papamóvel*) (p. 46)

2.2.4 convergência entre derivação e composição (elemento substantivo em função determinante se repete tanto que adquire valor sufixal, como em *testemunha-chave*) (p. 48)

2.2.5 composição com bases não-autônomas

2.3 composição sintagmática

2.4 composição por siglas ou acronímica

2.4.1 derivados de siglas

3. conversão (derivação imprópria)

4. neologismos semânticos

5. outros processos

5.1 truncação

5.2 palavra-valise

5.3 reduplicação

5.4 derivação regressiva

6. neologismos formados por empréstimo

6.1 estrangeirismo

- 6.2 tradução do estrangeirismo
- 6.3 integração do neologismo por empréstimo
- 6.4 decalque

Uma outra classificação, exclusivamente *por processo*, interessa pela simplicidade e por admitir a incidência do processo de composição simultaneamente sobre os níveis morfológico e sintático. Trata-se da classificação proposta por Villalva (2000):

- 1. composição
 - 1.1 morfológicos
 - 1.2 morfossintáticos
- 2. derivação
 - 2.1 nominalização
 - 2.2 adjetivalização
 - 2.3 modificação

O próprio glossário adicionado em apêndice à edição crítica do *Catatau* apresenta uma pequena amostra procedimentos neológicos na obra, divididos simplesmente em:

- 1. Formação por composição
 - 1.1 justaposição
 - 1.2 aglutinação
- 2. Onomatopeia
- 3. Efeitos poéticos
- 4. Palavra-valise

De fato, a palavra-valise, criação de Lewis Carroll, parece reinar absoluta entre os processos utilizados por Leminski. Estimamos que se encontrem na obra algo entre 5 a 6 mil neologismos, dentre os quais pelo menos a metade pertence a essa categoria. No entanto, a definição de palavra-valise dada por Alves tem de ser revista. Diz a

professora que nesse processo “também se manifesta um tipo de redução” em que “duas bases são privadas de seus elementos para constituírem um novo item léxico: uma perde sua parte final e outra, sua parte inicial” (Alves, 1990, p. 69). A definição é muito rígida para dar conta das diabruras linguísticas de Leminski. Mesmo em casos em que parece se aplicar perfeitamente, como em *esganandaia* (LEMINSKI, 2010, p. 130), formada a partir de *esgan-ada* + *g-andaia*, o procedimento de Leminski vai além de simplesmente unir o início de uma base lexical ao final de outra. Bem observado, ele faz também com que partes “perdidas” no processo se reflitam em outros locais do neologismo (no caso, o *g* de *gandaia* já estava presente em *esgan-*, assim como o *-ada* de *esganada* está presente, ainda que modificada por uma consoante nasal, em *-andaia*). Claro que essa constatação não altera a essência do procedimento, mas limita suas possibilidades, aumentando, conseqüentemente, sua dificuldade. Assim, esse tipo de criação está para a palavra-valise como a rima rica está para a rima *tout court*. Que dizer então de uma palavra como *solispsita* (*idem*, p. 185)? Aparentemente, tudo o que temos é uma gralha tipográfica; o *Catatau*, no entanto, nos exige observar que essa *metátese* da letra *s* resulta numa palavra-valise em que se pode detectar, além do substantivo *solipsista* (e talvez do acusativo latino *solis*, “sol”, que Cícero (1970, p. 138), embora ironicamente, sugere pertencer ao mesmo radical de *solus*, “só, único”), parte do radical *psitac-* (do grego *psittakós*, “papagaio”), formador de cultismos como *psitáceo*, *psitacismo*, *psítaco* etc. Teremos de observar ainda, se quisermos esmiuçar os processos empregados por Leminski, a ocorrência de outra subversão da norma, já que até então o elemento *psitac(i/o)* era exclusivamente *antepositivo*, como informa Houaiss.

Mas essa não é nem de longe a maior ousadia do poeta. O fato mesmo de seus neologismos serem casos de *hápx* obriga frequentemente o leitor a investigar o contexto para tentar deduzir as possíveis ressonâncias inseridas sub-repticiamente por entre a aparente sopa de letrinhas. No caso de *quaxequases* (*idem*, p. 97), por exemplo, é fácil detectar o advérbio *quase* e o substantivo *xequê*, mas falta algo. Por que o poeta reduplica a sílaba *qua* no início da palavra? A associação com *kamikases* é possível, em decorrência da identidade métrica e do esquema rítmico entre as duas palavras (ambas são paroxítonas de quatro sílabas com subtônica na primeira sílaba). Mas por que razão o autor preferiu o processo de reduplicação a simplesmente adicionar a sílaba *mi*? Porque ela já era óbvia no contexto frasal: “*visagens de micagens, miravínculos se*

virando em quaxequases...” (*idem*, p. 89). Dessa maneira, a análise do neologismo leminskiano conduz para fora da própria palavra, exigindo uma visão do contexto sintático. Esse não é, porém, um procedimento de todo inédito: ocorre no chamado *spoonerismo*, ou a troca de fonemas entre palavras, como a transformação de “bola de gude” em “gula de bode”. O termo deriva de William Archibald Spooner (1844 – 1939), sacerdote inglês e diretor do New College, que ficou famoso por supostamente cometer lapsos que produziam frases absurdas e engraçadas. Dada sua natureza, observável no exemplo citado, propomos chamar o *spoonerismo* de **metátese interlexical**, uma vez que se trata do essencialmente do mesmo fenômeno que caracteriza a metátese, com a diferença de a metátese *tout court* é, por definição, um fenômeno *intralexical*, ao passo que o *spoonerismo* se dá entre duas ou mais palavras de um sintagma.

Entre os casos não facilmente acomodáveis nos esquemas de classificação apresentados encontra-se um cujo procedimento não atinge o nível fonético, mas sim o *gráfico*, como em “*mamas ampliam: MAMÕES*” (*idem*, p. 15). A simples classificação do neologismo como *semântico* não dá conta do procedimento propriamente *visual* a que o poeta submete sua criação. Trata-se de um processo de *iconização* do signo verbal, próprio da poesia concreta, que não acontece apenas no exemplo apontado, mas incide até mesmo em orações como “Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLO A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (LEMINSKI, 2010, p. 15), em que é a presença da *luneta*, naturalmente, o que motiva o emprego da caixa alta no restante do período, sugerindo o efeito óptico desse instrumento. No entanto continuaremos a considerar ocorrências como a apontada anteriormente como um caso especial de neologismo semântico, posto que o uso da caixa alta não é essencialmente necessário para a percepção do substantivo *mamões* como neologismo, dentro do contexto, mas sim sua relação com o substantivo *mamas*. Ora, o que justifica sua percepção como neologismo é precisamente a mudança semântica entre “fruto do mamoeiro” e “mama grande” (ainda que o nome da fruta já seja derivado de *mama*, segundo Antônio Geraldo da Cunha (1982, p. 493), “por se assemelhar essa fruta a um seio”). De fato, Leminski se utiliza outras vezes do mesmo procedimento gráfico, sem que isso resulte em sentido novo para a palavra, mas produza apenas um jogo visual: “*LAGARTIXAS se fazem*

crocodilo” (*idem*, p. 201) ou “*Formigas. Lente. FORMIGAS. Tamanha família, TAMANHO FAMÍLIA*” (*idem*, p. 199).

A fim de tornar a classificação dos neologismos menos arbitrária, propomos uma taxonomia abrangente, a partir dos níveis linguísticos propriamente ditos (fonético, fonológico, morfológico, sintático e semântico), aos quais poderemos acrescentar eventualmente o nível *gráfico*, embora seja muito rara a ocorrência de neologismos nesse nível.

No nível fonético encontraremos formas variantes que não se distinguem semanticamente da palavra da qual é variante. Naturalmente, toda variação fonética tem de se manifestar graficamente, no texto escrito. A razão para o uso de uma forma alternativa que não apresenta significado distinto da forma original se explica pela possibilidade de trazer, por meio dela, informações acerca da condição de quem fala. Tal é o caso da forma *tchurma*, que vimos anteriormente: semanticamente, o neologismo não se distingue de *turma*; a diferença está em que a forma neológica é *marca* de um determinado grupo de falantes (adolescentes, talvez). Outro exemplo: no capítulo 76 das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade satiriza o linguajar inculto do administrador da fazenda, usando para isso formas como “*cordeais*” (por *cordiais*), “*perciso*” (por *preciso*), “*fencionando*” (por *funcionando*) etc. (ANDRADE, 1990b, p. 70-71). Nessa mesma passagem aparece também, e com o mesmo propósito, a forma “*familhas*”, caso que não se enquadra, a rigor, na categoria de neologismo fonético, haja vista que não existe diferença de pronúncia entre “*familha*” e *família*. Tal seria o caso, portanto, do neologismo meramente *gráfico*, que, como já apontamos, é extremamente raro.

No segundo nível, o fonológico, teremos as criações onomatopaicas, palavras mais ou menos motivadas iconicamente pelos sons, e, portanto, relativamente independentes do léxico da língua. Consideramos adequado incluir nesse nível também os neologismos *alogenéticos*, isto é, por empréstimo linguístico. Não vemos outra razão para considerá-los uma classe independente a não ser a dificuldade de enquadrá-los dentro de uma taxonomia mais rígida. De fato, devemos nos perguntar se a exigência de um significante “totalmente inédito” (Alves, 1990, p. 11) para os neologismos

fonológicos deva restringir-se à língua vernácula, bastando, portanto, que o neologismo seja criado “sem base em nenhuma palavra já existente” *na própria língua* em relação à qual ele constitui neologismo, ou se devemos considerar o empréstimo como um caso de neologismo diatópico. Ora, o que caracteriza o neologismo diatópico é a tomada como neologismo de um vocábulo proveniente de outra região, na qual ele não é sentido como tal. Porém, bem observado, esse critério pode estar viciado. De fato, a própria definição de neologismo diatópico exclui *a priori* a migração vocabular entre línguas distintas, e, portanto, não leva em conta o caso mais típico de empréstimo linguístico, a neonímia técnico-científica, caracterizada pela migração de vocábulos que já são neológicos em sua língua de origem, e que não recebem sentido novo na de chegada. Por isso rejeitamos a possibilidade de incluir o neologismo por empréstimo no nível semântico, e propomos, no intuito de simplificação dos critérios taxonômicos, que a palavra seja analisada do ponto de vista da língua vernácula. Assim, teremos um neologismo diatópico (e, portanto, semântico) quando a palavra já pertencer anteriormente ao sistema linguístico, tendo apenas migrado de uma região para outra; e como neologismo *fonológico* quando se tratar de palavra importada a outro idioma, uma vez que nesse caso é o sistema linguístico como um todo que se enriquece pela inserção de elementos alheios. Isso ocorre independentemente de a palavra importada constituir neologismo já na língua de origem; tal detalhe será acrescido apenas como curiosidade etimológica, e a palavra pode ser assim reclassificada com vistas à sua língua de origem, sem que isso interfira em sua classificação quanto à sua língua de chegada.

Assim é que teremos, no nível fonológico, ao lado das onomatopeias, os neologismos alogenéticos, uma vez que estes resultam em formas inteiramente inéditas e imprevisíveis dentro de um sistema linguístico “fechado”, isto é, sem influência externa. Evidentemente, uma palavra importada sempre será, por definição, um neologismo na língua de destino, independentemente de sê-lo na de origem. E toda derivação ou composição posterior gerará neologismos que classificaremos como *morfológicos*, uma vez que, uma vez inserido em dado sistema linguístico, um item lexical qualquer se torna elemento desse sistema, sujeito a todos os fenômenos que os demais. Por essa mesma razão é que as composições baseadas em elementos já incorporados pelo sistema linguístico, tais como os radicais latinos e gregos, *não constituem* neologismos por empréstimo. Dessa maneira, *internet* seria um neologismo

fonológico por empréstimo, mais especificamente um *xenismo*, como veremos, enquanto que *internetês* seria um neologismo morfológico criado por sufixação.

É no nível morfológico, como já apontamos, que incidem os fenômenos de composição (por justaposição, aglutinação ou reduplicação) e de derivação (por meio do acréscimo de infixos, por derivação regressiva ou por redução), de maneira que este será, sem dúvida, o nível mais produtivo em termos de criação lexical. Também não vemos razão para não incluir entre os neologismos por composição as palavras-valise. Apesar de os meios literários encontrados para fundir palavras sejam dificilmente classificáveis, dada sua grande variedade e a extrema liberdade formal que caracteriza esse tipo de criação, nada altera o fato de que se trata, ao fim e ao cabo, da mistura de duas ou mais palavras em uma única, que é o que define, afinal, o processo de composição.

Acima desse nível, teremos o nível sintático, quando a criação extrapole o âmbito da palavra, incidindo sobre o sintagma ou sobre a frase, ou no caso da chamada *derivação imprópria*, que consiste na mudança de classe gramatical de uma palavra, fenômeno de natureza evidentemente sintática. Não se pode excluir, naturalmente, a possibilidade de que o fenômeno atinja simultaneamente a ambos os níveis, caso em que poderemos falar em neologismo *morfossintático*. Poderemos discutir ainda se a composição por siglas ou acronímica deva ser considerada neologismo ao nível morfológico ou sintático. De fato, trata-se, a rigor, de um processo de criação sintagmática seguido de um processo de abreviação do sintagma assim criado, de maneira que talvez o mais apropriado seja considerar a composição acronímica como o processo de criação lexical morfossintático *por excelência*.

Finalmente, teremos o neologismo semântico, cuja definição deverá incluir a exigência de manutenção da *forma* original da palavra, uma vez que, a rigor, todo neologismo traz em si alguma informação nova, e, portanto, sempre tem alguma implicação semântica. O neologismo semântico seria assim, rigorosamente, aquele que tem incidência *exclusivamente* semântica.

Um grau abaixo da classificação por níveis linguísticos, situaremos os *processos* que justificam a inclusão do neologismo em cada um desses níveis. Em seguida poderemos subdividir os ditos processos em suas especificidades e, essas, nas particularidades que nos pareçam mais adequadas, grau em que eventualmente ainda reste alguma arbitrariedade. O modelo que propomos, portanto, não tem a pretensão de perfeição, o que, ademais, seria contraditório com o espírito científico; antes está aberto à discussão, ao aperfeiçoamento, à ampliação e pormenorização. Seu esquema geral seria o seguinte:

1. neologismo gráfico
2. neologismo fonético
3. neologismo fonológico
 - 3.1 vernáculo
 - 3.1.1 onomatopeia
 - 3.1.2 interjeição
 - 3.2 alogenético (ou por empréstimo)
 - 3.2.1 xenismo ou peregrinismo
 - 3.2.2 decalque
 - 3.2.3 estrangeirismo *tout court*
 - 3.2.4 *traducadilho**
4. neologismo morfológico
 - 4.1 por derivação
 - 4.1.1 prefixal
 - 4.1.2 sufixal
 - 4.1.2.1 sufixos nominais
 - 4.1.2.2 sufixos verbais
 - 4.1.3 prefixal e sufixal
 - 4.1.4 parassintética
 - 4.1.5 derivação regressiva
 - 4.1.6 redução ou braquissemia
 - 4.2 por composição
 - 4.2.1 justaposição
 - 4.2.1.1 coordenativa

- 4.2.1.2 subordinativa
- 4.2.2 aglutinação
 - 4.2.2.1 coordenativa
 - 4.2.2.2 subordinativa
- 4.2.3 reduplicação
- 4.2.4 *palavra-valise*
 - 4.2.4.1 por metátese intralexical
 - 4.2.4.2 por aglutinação de duas ou mais bases
- 5. neologismo sintático
 - 5.1 por conversão ou derivação imprópria
 - 5.2 por composição sintagmática ou lexia complexa
 - 5.2.1.1 composição sintagmática *tout court*
 - 5.2.1.2 composição sintagmática paródica
 - 5.3 *metátese interlexical* ou spoonerismo
 - 5.3 *por decomposição**
- 6. neologismo morfossintático
 - 6.1 composição por siglas ou acronímica
 - 6.n outros processos
- 7. neologismo semântico
 - 7.1 por analogia
 - 7.2 por metonímia
 - 7.3 por extensão de sentido
 - 7.4 por paronomásia*

Alguns pontos merecem esclarecimento. Primeiramente, a distinção que estamos propondo entre *xenismo*, *decalque* e *estrangeirismo* não é pacífica entre os teóricos. Na terminologia que adotamos aqui, *estrangeirismo* não é sinônimo geral de neologismo por empréstimo, mas será empregado no sentido restrito de palavra proveniente de idioma estrangeiro já devidamente adaptada às normas fonéticas e gráficas da língua de destino. O termo *xenismo* será reservado para a palavra importada que mantém sua forma original, sendo ainda sentida, portanto, como palavra estrangeira. Dada a fluidez do conceito de neologismo, poder-se-á discutir se o xenismo, ao se transformar no estrangeirismo propriamente dito, ainda deverá ser considerado neologismo. Não

competete a nós entrar nessa discussão no âmbito deste trabalho, até porque ela não tem grande relevância para o estudo a que nos propomos. O termo *decalque*, por sua vez, designará a “tradução”, para o idioma vernáculo, de uma palavra ou expressão estrangeira. Assim, por exemplo, palavras como *internet* ou *mouse* (denominando, por aproximação visual, o “dispositivo de entrada” para computadores) seriam xenismos, enquanto *rato* (em Portugal), no mesmo sentido da anterior *mouse*, seria um decalque daquela. Já uma palavra como *futebol*, que só podemos considerar diacronicamente um neologismo, seria um *estrangeirismo* propriamente dito, derivado do xenismo *football*.

Na análise do *Catatau*, constata-se um número relativamente pequeno de xenismos, decalques ou estrangeirismos propriamente ditos. Como veremos, há passagens inteiramente em língua estrangeira, nas quais não seria correto apontar neologismos, uma vez que não se trata de palavras inseridas no âmbito da língua vernácula. Porém, vimo-nos na necessidade de elaborar uma categoria própria para uma série de neologismos ousados, que se constituem em palavras criadas *diretamente* em línguas estrangeiras, o que, na falta de um termo mais apropriado, chamamos de “traducadilho”, termo furtado ao próprio *Catatau* (LEMINSKI, 2010, p. 138) e que alude bem ao processo em questão. Um exemplo seria a palavra *introvobis* (*idem*, p. 91), isto é, “dentro de vós”, que não pode ser confundido com a simples derivação a partir de radical latino, à qual aludimos acima, uma vez que a *forma* da palavra permanece incompatível com o português castiço. E, apesar de possuir forma latina, a palavra não é registrada como vocábulo dessa língua, de maneira que constitui, propriamente, um neologismo *em latim*, conquanto inserido num contexto vernáculo.

Outro processo de criação lexical que tivemos de incluir no nosso quadro geral, e que não se enquadra em nenhuma classificação tradicional, é o que chamamos de neologismo morfológico *por decomposição*, por contraste com a derivação por composição. Esse procedimento é extensamente empregado por Leminski na sua obra-prima, e consiste em quebrar arbitrariamente a palavra em dois fragmentos e assim dispô-los no sintagma, geralmente, mas não necessariamente, intercalados com algum outro elemento, como, por exemplo, em “*não me encha a queca*” (*idem*, p. 130), onde o substantivo *enxaqueca* é decomposto na forma verbal *encha* e no neologismo “*queca*”, sem significado isolado. Algumas vezes, também, esse item aparece sozinho, quando

sua outra parte é facilmente dedutível do contexto frasal, como em “*oxaliás, o **crifício** não cancerne...*” (p. 48), em que a sílaba *por*, de *sacrifício*, aparece espelhada em *oxaliás*; ou em “*interpreto e sou interpretado, **trínseco***” (p. 44), em que a sílaba *in* de *intrínseco* já pertence ao radical *interpret-*, que aparece duas vezes antes do neologismo.

Importante observar que o termo “neologismo por decomposição” designaria apenas a palavra inédita criada por meio desse processo, isto é, o fragmento arbitrariamente tomado como item lexical pleno, como “*queca*”, “*crifício*” e “*trínseco*”, nos exemplos anteriores. Quando ocorrer de os dois fragmentos assim criados já existirem formalmente na língua, trataremos apenas como trocadilho, sem criação lexical, como, por exemplo, em “*rês pingando*” (p. 83), em que o gerúndio do verbo *respingar* se divide no substantivo *rês*, “cabeça de gado” e no gerúndio do verbo *pingar*. O mesmo se dá em “*cova ardia*” (p. 99), “*em Cu ralado*” (p. 136) etc. Que o processo deva ser considerado, nesses casos, apenas um trocadilho, pode-se concluir por comparação com outros trocadilhos da mesma espécie, como “*tribos cetáceas*” (p. 18), em que ressoa o turpilóquio *boceta*, decomposto entre os elementos do sintagma, ou “*meta faísca*” (p. 108), que sugere o termo *metafísica*, uma vez que nesses casos não se produzem novos elementos na língua. Evidentemente, trata-se de uma distinção útil no campo dos estudos linguísticos, mas que não implica nenhum juízo de valor quanto aos dois diferentes processos, os quais fazem com que o significado original da palavra decomposta se desdobre e que se multipliquem as possibilidades de leitura.

OS NEOLOGISMOS NO *CATATAU*

Passamos ao capítulo central do nosso trabalho, que consiste na análise propriamente dita dos processos de criação lexical postos em funcionamento na obra-prima de Paulo Leminski, que constitui o *corpus* da presente pesquisa. Há que se observar, em primeiro lugar, que o quadro geral anteriormente proposto foi elaborado com a pretensão de validade geral, o que se confirma especialmente pelo fato de que muitas das categorias não serão preenchidas com exemplos extraídos do nosso *corpus*. Ao mesmo tempo, é preciso ter a honestidade de afirmar que ele tampouco dá conta de

abarcam totalmente as estrepolias linguísticas que tornam o *Catatau* um texto tão interessante e desafiador.

Não é fácil inserir em categorias estanques algumas das criações leminskianas. Pululam no texto, por exemplo, itens léxicos de caráter nominal que lembram, pela forma, determinadas conjugações verbais, em posições que obrigam o leitor a lê-las enquanto tal. Deveríamos classificá-las como verbos derivados de categorias nominais por sufixação ou mais bem como derivação imprópria, uma vez que se trata de palavra deslocada de sua função gramatical? Num caso como “deus só dá nozes para quem *nogueira*” (p. 48), o que temos é o uso do substantivo *nogueira* posposto ao pronome relativo *quem*, de maneira que este passe a ser interpretado como possível sujeito de um hipotético verbo “*nogueirar*”, na terceira pessoa do singular do presente do indicativo. Uma vez criado tal verbo, por simples sufixação do substantivo, o poeta está livre para utilizá-lo em qualquer pessoa, tempo, voz ou modo; porém só o utiliza precisamente na forma coincidente com o substantivo. Tal procedimento se repete várias vezes, nunca ocorrendo o contrário, de um verbo assim criado ser utilizado em forma distinta da do substantivo que lhe deu origem. É por essa razão que não se pode classificar os neologismos dessa espécie apenas como produtos de derivação sufixal, haja vista que se trata de casos de *conversão* de substantivos em formas verbais. Por outro lado, seria exagerado rigor taxonômico pretender estabelecer uma categoria à parte para tais neologismos. Criar uma terceira categoria para enquadrar um caso dúbio entre duas outras seria contraproducente e introduziria mais entropia do que ordem no sistema. Ao estudioso cabe apenas descrever o fenômeno, e classificá-lo de modo a destacar sua especificidade. Por isso, os neologismos criados a partir do procedimento descrito serão classificados como neologismos por conversão, tendo em vista que, dessa maneira, a derivação sufixal previamente necessária fica subentendida, ao passo que, classificados apenas como produtos de derivação sufixal, correríamos o risco de perder de vista sua dimensão sintática. Porém, nunca será demais enfatizar que o êxito do poeta nessas criações decorre precisamente de sua capacidade de fazer mais de um processo incidir simultaneamente nelas, em razão do que sempre explicitaremos quando isso ocorrer.

A fórmula de Pound segundo a qual “literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 2006, p. 33) se aplica perfeitamente à poética leminskiana, particularmente na sua técnica neológica. De fato, Leminski leva ao extremo uma característica bastante típica do neologismo literário, que é a sua baixa utilidade fora do seu contexto, o que impede a disseminação do seu uso e, assim, a perda do seu “frescor”. Queremos dizer com isso que raros são os neologismos literários que se lexicalizam. Os criados por Leminski no *Catatau* jamais serão incluídos no Aurélio: faltam-lhes um sentido prático, o que pode perfeitamente ser lido como mais um golpe contra a razão instrumental, como veremos na última seção deste trabalho. Isso não deve nos levar a concluir que eles não façam parte da língua portuguesa, mas sim que constituem uma variedade diafásica dela. Estamos diante de uma língua própria, simultaneamente hermética e autoexplicativa, montanha íngreme e rio corrente, sempre nova porque sempre surpreendente: não se lê o mesmo *Catatau* duas vezes.

NEOLOGISMOS GRÁFICOS

Conforme já apontamos, o que chamamos aqui de *neologismo gráfico*, conceito que, salvo engano, é inédito nos estudos lexicais, é, sem dúvida, de ocorrência bastante rara. No nosso *corpus*, recolhemos apenas três exemplos: “Os **atax** dos inimigos, os **chox** das coisas” (p. 72), em que as palavras *ataques* e *choques* tiveram suas terminações modificadas graficamente, sem que tal alteração interferisse na sua pronúncia; e a forma “**mõstro**” (p. 207) no lugar de *monstro*. Tais modificações meramente gráficas talvez não passem de brincadeiras de Leminski. Em corroboração a essa afirmação, bastaria lembrar que também na sua correspondência com Régis Bonvicino encontramos a expressão “*novela ‘**fixional**’*” em vez de *ficcional* (a palavra em destaque é grafada entre aspas no original) (LEMINSKI, 1999, p. 142), além de outras brincadeiras como “***deskulpa** os **atrausos***” (LEMINSKI, 2010, p. 57), “***música latinamerikana***” (*idem*, p. 126) “*inventiva fica pronta **dojepramanhã***” (*idem*, p. 72) e até a popular “*pode ser ou tá **dechifre***” (em lugar de *difícil*) (*idem*, p. 103). Advirta-se, porém, que quando falamos em *brincadeira*, no âmbito do *Catatau*, nem estamos metaforizando, nem tampouco afirmando qualquer “gratuidade” da obra de Leminski,

mas sim o seu caráter lúdico, que tem, como veremos na última seção, profundas implicações políticas e filosóficas.

Além dos neologismos apontados, lembremos o caráter icônico de algumas passagens, nas quais o uso da caixa alta se relaciona diretamente com a presença de instrumento óptico de aumento, que, embora não constituam rigorosamente o que aqui definimos como neologismo gráfico, não deixa de acentuar o aspecto semântico de um neologismo como “*mamões*” em “*mamas ampliam: MAMÕES*” (*idem*, p. 15), que já discutimos anteriormente.

NEOLOGISMOS FONÉTICOS E FONOLÓGICOS

O neologismo fonético, tal como definimos anteriormente, aparentemente não ocorre no *Catatau*, a menos que possamos considerar uma variação fonética mínima como a que ocorre em “*muito ruinho, ãobom, **nombão***” (LEMINSKI, 2010, p. 191). Ainda assim, o que aparentemente temos nessa passagem é, primeiramente, a criação de um diminutivo de *ruim*, adicionando um sentido de *intensidade* ao adjetivo; em seguida o neologismo por justaposição “*ãobom*”, e finalmente um possível grau aumentativo desse adjetivo, por meio do deslocamento do ditongo “*ão*” para o final da palavra.

Quanto aos propriamente fonológicos, além dos inúmeros empréstimos linguísticos, que discutiremos a seguir, encontram-se também um grande número de onomatopeias, o que ressalta mais uma vez a iconicidade do texto. Alguns exemplos: “*pipt!*” (*idem*, p. 104), “*chuanpung!*” (p. 109), “*phlunk!*” (p. 143); “*chapt! Pschaft!*” (p. 144); “*O varredor, **xlep, xlept, xlepft**, ao que lhe retrotruncou nas barbas de serpilho o roscfosc: **glub, plug, glut***” (p. 160); “*itchibun!*” (p. 192) etc.

Conforme já dissemos, embora haja constante mistura de línguas no *Catatau*, cujo significado no contexto da obra discutiremos mais adiante, o tratamento que Leminski dá às línguas estrangeiras revela invariavelmente uma atitude antropofágica, de deglutição e digestão, no sentido de um reprocessamento dos elementos importados, de maneira a não produzir simples xenismos ou mesmo meros aportuguesamentos (decalques ou estrangeirismos *tout court*), mas sim trocadilhos os mais diversos, pela mistura de línguas (por exemplo, “*specutuquara*” (p. 91) aparentemente uma mistura de latim e tupi) ou pela criação neológica diretamente em língua estrangeira, processo que apelidamos de “traducadilho”. Mesmo uma palavra como “*nientem-se*” (p. 201), que pode ser classificada como estrangeirismo (adaptação para a língua portuguesa do italiano *niente*, “nada”), já aparece deturpada por uma derivação sufixal que a transforma em verbo. Um detalhe adicional: embora haja exceções (por exemplo, “*avecquestionettes*” (p. 200), do francês) a grande maioria desses “traducadilhos” é em latim: “*aplusbestis*” (p. 121), “*automaticon*” (p. 185), “*elamentabilis*” (p. 53), “*introvobis*” (p. 91), “*mutatandis*” (p. 46), “*nuliversi*” (p. 43), “*perorapronobilis*” (p. 199), “*unicursus*” (p. 43) etc. Essa atitude antropofágica, como veremos ao tratar da composição sintagmática, também se dá igualmente na leitura das citações latinas, que são frequentemente recriadas pelo poeta.

NEOLOGISMOS POR DERIVAÇÃO

Os neologismos por derivação prefixal não constituem categoria muito produtiva no *Catatau*, nem é nessa categoria que encontraremos as criações mais instigantes. Além das várias palavras criadas a partir dos prefixos *des-* (*desesqueci* (p. 108), *despredileção* (p. 112) etc.) e *re-* (*repouco* (p. 41), *revoz* (p. 203) etc.), temos outras como *infratelúrico* (p. 176), *prototroço* (*ibidem*), *desembruto* (verbo) (p. 203), *lesaclearidade* (p. 49), *subfruto* (substantivo) (p. 164) etc. Temos ainda casos como *impropícia* (p. 86), que poderia ser lida também como palavra-valise (*impróprio* +

propício), embora tal suposição pareça pouco sustentável, e *transformas* (substantivo) (p. 175), que poderia, igualmente bem, ser lida como caso de conversão da forma verbal de segunda pessoa do singular em substantivo feminino plural, mas que é, sem dúvida, mais interessante enquanto derivação prefixal (*trans* + *forma* = “além da forma”).

O mesmo se diga dos neologismos formados por derivação sufixal, conquanto mais numerosos que os anteriores. Uma amostra dos mais interessantes deve incluir, entre os formados por sufixos nominais: “*Normalândia*” (p. 101), “*pensamentosa*” (p. 138), “*tamanduísta*” (p. 39), “*sisifíssimo senhor*” (p. 47), “*engano magistroso*” (p. 50), “*aumentarrão*” (p. 74), “*gregorianíssimo coisicídio*” (p. 206), “*picníquico*” (p. 202), “*pensada*” (substantivo), em “*o império dos fatos leva uma pensada*” (p. 189); e ainda casos como “*egologistas*” (p. 199), em que é impossível não perceber uma brincadeira com *ecologistas*, e “*apóstula*” (p. 45), em que, além da construção com o substantivo *aposta* + o sufixo diminutivo *ula*, pode-se ler ainda uma brincadeira com o feminino de *apóstolo*. E, entre os formados com sufixo verbal, elenquem-se: “*algebra-se*” (p. 35), “*atoando*” (p. 136), “*balanganda*” (p. 24) (que supõe a forma *balangandã* + *ar*, embora tenha apenas excluído o *til* da forma substantiva), “*façanhar*” (p. 118), “*medusavam*” (p. 148) “*de vez em quandando*” (p. 91), “*tamanduíza*” (p. 29), além de “*nadifica*” (p. 22), formado pelo pronome indefinido *nada* + o sufixo causativo *-ficar*, mas cuja proximidade com *modificar* não pode deixar de ser destacada.

Não detectamos nenhum caso de derivação parassintética, embora ocorram alguns poucos neologismos por derivação prefixal e sufixal, como “*desbuceteando*” (p. 185) e “*transeremitam-se*” (p. 200).

REDUÇÃO E DERIVAÇÃO REGRESSIVA

Define-se o processo de *redução* ou *braquissemia* como a transformação de uma palavra em outra mais curta por abreviação, aférese, síncope, apócope, contração ou

evolução fonética, diferentemente da *derivação regressiva*, que é a criação de substantivo pela eliminação de sufixo da palavra derivante, e acréscimo de vogal temática. Tais definições ainda não nos permitem situar com segurança uma palavra como *objex* (p. 141), uma vez que se trata de evidente derivação do substantivo *objeto*, porém com acréscimo de uma terminação que não seria, em princípio, previsível nesse processo. Outros casos de possíveis braquissesemias não foram detectados no *Catatau*, embora constitua um processo extremamente produtivo na gíria suburbana.

Já a *derivação regressiva* comparece significativamente, em construções como: “num primeiro **afrouxo**, algebra-se de cima abaixo” (p. 35), “desoculpem o **desalojo**” (p. 133), “a **ultrapassa** dos limites” (p. 160), sendo mais comum, no entanto, em função adjetiva (uma espécie de participio irregular, o que redundava, portanto, num fenômeno sintático: a transformação de verbos simples em abundantes), como em “traga-o **disfarço** sob mil pretextos!” (p. 166), “o sinal de senão, **resultado** ao último qualibre” (p. 166), “o breve clâmix abre na trégua uma brecha que se fecha em cunha, o peso se agrava nas superfluídes **privas** de ser” (p. 165), “alguém tinha que ver o ar, torná-lo **palpo** sem tirá-lo do seu elemento” (p. 167) (onde “palpo” não é o substantivo, mas sim um sinônimo de *palpável*, o que permitiria sua classificação também como neologismo semântico), ou ainda em participios como “permisso” (p. 131), de *permitir*; *resplanso*” (p. 140), de *resplandecer* etc.

NEOLOGISMOS POR JUSTAPOSIÇÃO

Não ocorre no nosso *corpus* o fenômeno da aglutinação vocálica pura e simples, que é, mesmo na língua natural, mais raro que o da justaposição. Quanto a esta última, que no nosso quadro se subdivide em *coordenativa* e *subordinativa*, seguindo a lição de Alves (1990, p. 41-45), deveremos observar que as de caráter coordenativo são raras e sempre dúbias. A razão disso talvez seja o fato de que as coordenativas, caracterizadas por pertencer a uma classe de palavras bem determinada (adjetivo + adjetivo, como *rítmico-harmônico*; substantivo + substantivo, como em *outono-inverno* etc.), se presta

melhor ao discurso lógico, acadêmico ou técnico-científico. A verificação da frequência de ocorrências desse tipo de palavra nos diferentes gêneros textuais, evidentemente, foge inteiramente ao escopo deste trabalho; limitamo-nos a lançar a hipótese. Mesmo em casos como “*pererecapeteca*” (LEMINSKI, 2010, p. 109), é difícil afirmar com convicção que não se trate o segundo elemento da composição um substantivo em *função adjetiva* (uma *perereca* transformada em *peteca*, ou com características de *peteca*). Uma exceção talvez fosse “*canastratruco*” (*idem*, p. 110), em que dificilmente se vislumbra qualquer predicação entre as duas designações de carteados.

Outra constatação relevante no âmbito do nosso *corpus* é a de que, na quase totalidade dos casos de neologismos por justaposição, Leminski se apoia no jogo de aliterações, sendo esse jogo a principal justificativa de tais composições: “*quebracobra*” (*idem*, p. 83), “*molequemaluco*” (p. 62), “*lábiolesbo*” (p. 192) etc. Destaque seja dado ainda para “*verdearromba*” (p. 192), que, para além de simples justaposição, reverbera também a *lexia* “*festa de arromba*” (popularizada pela canção de Erasmo Carlos).

Não raro também encontramos neologismos por *reduplicação*, cujo caráter aliterativo seria redundante destacar: “*assimassim*” (p. 185), “*paupau, pedrapedra*” (p. 16), “*óideoide*” (p. 56), “*repepito*” (p. 204) (onde também se insinua a palavra *pepita*) etc. Ainda no âmbito da justaposição, temos, raros embora, alguns compostos eruditos, formados a partir de radicais latinos ou gregos, como, por exemplo, “*mecanolatria*” (p. 195), o “*culto à máquina*”.

PALAVRAS-VALISE

A palavra-valise é, de longe, o procedimento mais produtivo do *Catatau*. Seria improfícuo tentar classificá-las em função dos processos empregados pelo poeta. Cabe-

nos apenas fazer ver que o êxito de Leminski é tanto maior quanto menor a mudança formal efetuada para mesclar as diferentes bases. Em muitas delas, basta ao poeta acrescentar uma única letra no interior de um vocábulo, como em “*nefelibasta*” (p. 107) (*nefelibata* + *basta*), “*atravessuras*” (p. 94) (*através* + *travessuras*), “*diplomancia*” (p. 203) (*diplomacia* + o sufixo *-mancia*, “adivinhação”) ou “*destritos*” (*detritos* + *distritos*) (p. 64); outras vezes apenas substitui uma letra, como em “*dragonal*” (p. 54) (*diagonal* + *dragão*, que, porém, também poderia ser interpretada como derivação sufixal de *dragão* + *al*), “*carrascudo*” (p. 76) (*carrancudo* + *carrasco*), “*escaço*” (p. 87) (*espaço* + *escasso*), “*partes fudendas*” (p. 87) (*pudendas* + o tabuísmo *foder*), “*repede*” (p. 43) (que pareceria, à primeira vista, mera prefixação, mas onde se nota, numa análise mais detida, a fusão de *pede* e *repete*), atingindo o auge da economia em “*disputa*” (p. 176), onde logra unir *déspota* e *disputa*, mudando apenas a posição do acento tônico, espécie de *metátese quantitativa*, ou pelo menos seu equivalente após o “‘colapso’ do sistema quantitativo” na passagem do latim para o português (LAUSBERG, 1981, p. 110). Também a *metátese qualitativa* é explorada pelo poeta, em “*calhambota*” (LEMINSKI, 2010, p. 47), em que a própria palavra parece ter levado um tombo, ou em “*espeluncações*” (*idem*, p. 144), a partir de *especulações*, por metátese das consoantes *c* e *l*, e acréscimo da consoante nasal na sílaba *-lun-*. Não será demasiado insistir em que essas descrições apenas ressaltam a *raridade* dessas criações, pois o que temos, rigorosamente, são misturas de palavras como *especulações* e *espelunca*, no último caso; *cambota* e *cambalhota* no anterior.

É entre as palavras-valise que encontraremos também a maior variedade de palavras passíveis de serem classificadas simultaneamente em mais de mais de uma categoria, embora isso apenas ilustre a riqueza e a pluralidade dos procedimentos empregados, sem prejuízo de sua classificação enquanto palavras-valise. Assim é que devemos observar que em “*discorreorre*” (*idem*, p. 186) temos a fusão de *discorrer* (discursar), *correr* e *corre-corre* (correria, tumulto), embora o procedimento *formal* coincida com uma simples *reduplicação*. Também não se trata de derivação por sufixação palavras como “*claridão*” e “*escuridade*” (p. 24), mas sim de palavras-valise formadas pela fusão de *escuridão* e *claridade*, tal como *obsclara* (*ibidem*), de *obscura* + *clara*. E tampouco devemos confundir “*despêsames*” (p. 28) com uma derivação prefixal *des* + *pêsames*, embora o poeta faça propositadamente com que o processo

formal coincida com uma prefixação; pois, bem observado, temos aí a fusão de *pêsames* e *despesas*. O mesmo se dá, por exemplo, em “*insistema*” (p. 42), em que o poeta exige que se note a fusão de *insistência* + *sistema*, e não a simples derivação *in* + *sistema*, ainda que, rigorosamente, ambas as leituras permaneçam possíveis. Tal é a língua criada por Leminski, cujas implicações discutiremos na última seção, especialmente ao compará-la à de Gertrude Stein.

Nenhuma amostra será significativa o bastante para dar ideia do fôlego de Leminski no seu romance-ideia. No entanto, é imprescindível que o intentemos fazer nesse ponto, ao menos a título de curiosidade. Assim é que temos “*aconstrece*” (*idem*, p. 20) (verbo *acontecer* + radical de *construção*), “*admilágre*” (p. 47) (*admirável* + *milagre*), “*álguerra*” (p. 44) (*álgebra* + *guerra*), “*algazarravia*” (p. 24) (*algazarra* + *algaravia*), “*analgébrico*” (p. 193) (*analgésico* + *algébrico*), “*antepasmados*” (p. 27) (*antepassados* + *pasmados*), “*aptitude*” (p. 48) (*aptidão* + *atitude*), “*arlequimanhas*” (p. 181) (*arlequim* + *artimanhas*), “*artimoia*” (p. 160) (*artimanha* + *tramoia*), “*babelprazer*” (p. 47) (*Babel* + *bel-prazer*), “*belestristes*” (p. 176) (*beletristas* + *tristes*), “*brutilhão de mulheres nuas*” (p. 65) (*bruto* + *turbilhão*, por metátese das consoantes *t* e *b*), “*cadástrofes*” (p. 59) (*cadastros* + *catástrofes*), “*cascataclismo*” (p. 151) (*cascata* + *cataclismo*), “*catedrástica*” (p. 44) (*catedrática* + *drástica*), “*convicerversa*” (p. 24) (*conversa* + *vice-versa*), “*desafiatlux*” (p. 57) (*desafia* + *fiat lux*), “*econoclastas*” (p. 179) (prefixo *eco-* + *iconoclasta*), “*elipsódios*” (p. 155) (*elipses* + *episódios*), “*ensandançar*” (p. 49) (*ensandecer* + *dançar*), “*desáspora*” (p. 119) (*desastre* + *diáspora*), “*desemprobocaria*” (p. 34) (*desembocaria* + *provocaria*, o que se justifica pela alternância *b/v* típica da pronúncia lusitana), “*dimensura*” (*dimensão* + *largura*), “*equar*” (p. 35) (*ecoar* + *equação*), “*entretendimento*” (p. 144) (*entretenimento* + *entendimento*), “*envergonhadura*” (p. 113) (*vergonha* + *envergadura*), “*erraptou*” (p. 119) (*raptar* + *erradicar*), “*esquizagzito*” (p. 160) (*esquisito* + *ziguezague*), “*estrepitafúrdio*” (p. 153) (*estrépito* + *estapafúrdio*), “*fantasmagonias*” (p. 47) (*fantasmagorias* + *agonias*), “*felízofo*” (p. 128) (*filósofo* + *feliz*), “*frenesimo*” (p. 188) (*frenesi* + *sismo*, e não apenas o sufixo *-ismo*), “*inspírito*” (p. 45) (*inspiração* + *espírito*), “*gargantalhadas*” (p. 47) (*gargantas* + *gargalhadas*), “*hierarquitétipos*” (p. 197) (*hierarquia* + *arquiteto* + *arquétipos*), “*leprosadores*” (p. 203) (*leprosos* + *prosadores*), “*imbecibilidade*” (p. 204) (*imbecilidade* +

indecibilidade), “*insatisfalatório*” (p. 140) (*falatório* + *insatisfatório*), “*inteligentalha*” (p. 190) (*inteligente* + *gentalha*), “*interpresto*” (p. 33) (*interpreto* + *presto* ou *empresto*), “*loucomplete-se*” (p. 100) (*louco* + *completar* + *locupletar*), “*luscofluxos*” (p. 144) (*lusco-fuscos* + *fluxos*), “*manifrustram*” (p. 33) (*manipulam* + *frustram*), “*metafisco*” (p. 173) (*metafísico* + *fisco*), “*metafosfóricas*” (p. 70) (*metafóricas* + *fosfóricas*), “*metempsicoisas*” (p. 143) (*metempsicose* + *coisas*), “*mistericórdia*” (p. 66) (*misericórdia* + *mistério*), “*momarca*” (p. 65) (*momo* + *monarca*), “*matamúndi*” (p. 65) (*matar* + *mapa-múndi*), “*novícias*” (p. 61) (*notícias* + *novas* + *noviças?*), “*observidão*” (p. 62) (*observação* + *servidão*), “*paspaliativo*” (p. 49) (*paspalho* + *paliativo*), “*perspicapaz*” (p. 192) (*capaz* + *perspicaz*), “*plevilúgio*” (p. 140) (*plenilúcio* + *privilégio*), “*pornossinal*” (p. 177) (*pelo-sinal* + o radical grego *porno*, “*prostituição*”), “*porracazzo*” (p. 184) (*por acaso* + *porra* + o italiano *cazzo*, “*foder*”), “*prafrentália*” (p. 113) (*prafrentex* + *parafernália*), “*pratotípico*” (p. 194) (o sintagma “*prato típico*” + *prototípico*), “*proinibido*” (p. 130) (*proibido* + *inibido*), “*de própripósito*” (p. 192) (*próprio* + *de propósito*), “*ratatatazana*” (p. 184) (*atazana* + a onomatopeia *ra-ta-ta-tá*, que representa o som de disparos de metralhadora), “*sensibilisca*” (p. 26) (*sensibiliza* + *belisca*), “*tetérmateteia*” (p. 192) (*tetérma* (superlativo feminino de *tetro*) + *teteia*, “*brinquedo infantil*” ou “*moça atraente*” + *mateteia*, do grego *mathethés*, “*discípulo*”), “*triunfancias e sua iniguarias*” (p. 48) (*triumfos* + *ufancias*, e *iguarias* *inigualáveis*), “*vendavândalo*” (p. 190) (*vendaval* + *vândalo*), “*umbiguidades*” (p. 205) (*umbigo* + *ambiguidades* + *ubiquidades?*), “*urbstâncias*” (p. 43) (*substâncias* + *urbes*, “*idades*”), “*xeque-maiêutico*” (p. 75) (*maiêutica* + *xeque-mate*) etc.

Destaquem-se ainda os conectivos largamente empregados por Leminski, compostos a partir dos encontros mais imprevisíveis de advérbios e outras classes gramaticais: “*Ondem? Acá. Quanso?*” (p. 24), “*Qualoquês! Quão loqual? Aquim? Assi cossim!*” (p. 100), “*orizontem*” (p. 138), “*nuncadaqual*” (p. 62), “*quandâneo*” (p. 107), “*ondeontem*” (p. 49), “*entrecontanto, e não obastante*” (p. 49), “*devoraorante*” (p. 50), “*debabelde*” (p. 50), “*doutroravante*” (p. 88), “*talbém*” (p. 98), “*doutrarte*” (p. 123), “*acolácola*” (p. 132) etc.

NEOLOGISMOS “POR DECOMPOSIÇÃO”

Esse procedimento, exaustivamente explorado por Leminski, já foi esclarecido anteriormente, de maneira que passamos a expor uma amostra dele: “*supra o sumo do pensar*” (p. 20), “*ex ato*” (p. 37), “*mantelando e desmantelando*” (p. 38), “*a fome de vorar*” (p. 40), “*o desinistro leva tempo sastrando*” (p. 54), “*em prol de todos os blemas*” (p. 90), “*forro de bodoque*” (p. 91) (forrobodó), “*tratagemas*” (p. 94), “*briga em briaguez*” (p. 100), “*de reito*” (p. 108), “*bem um quisto*” (p. 119), “*como diz o frão e o refrão não faz mais que repetir*” (p. 128), “*qual o drado*” (p. 139), “*saz a tisfa*” (p. 144) (*satisfa*, redução popular de *satisfação*), “*ah, jax?*” (p. 144), “*simula o lacro*” (p. 120), “*abaca-te*” (p. 120) (que é, ao mesmo tempo, uma conversão de substantivo em verbo), “*tumul é a tua!*” (p. 124), “*sibila bareda*” (p. 129), “*culme nunca minando o vértix!*” (p. 150), “*cara de anguejo dormingonho?*” (p. 159), “*a banda me adona*” (p. 161), “*cai e pira, picirico de cicaba*” (p. 171) (note-se o trocadilho com *caipira* e com o topônimo *Piracicaba*; observe-se que o substantivo *picirico* é dicionarizado, no sentido de “ato ou efeito de piciricar; cópula”); “*aprox, imã!*” (p. 173), “*Há divinha? Ih, magina!*” (p. 195), “*trans-mito*” (p. 203) (assim hifenizado, e que funciona igualmente bem como derivação prefixal), “*se trans me muito, muto*” (p. 203) (onde *trans* também é derivação imprópria, usado como verbo) etc.

NEOLOGISMO SINTÁTICO POR CONVERSÃO

Já vimos anteriormente, ao aludir à instabilidade tipológica de algumas criações lexicais de Leminski, certos neologismos por conversão (mudança de classe gramatical), como em “deus só dá nozes para quem *nogueira*” (p. 48), onde o substantivo *nogueira* é usado como terceira pessoa do singular do hipotético verbo *nogueirar*, no presente do indicativo. Que o processo deva ser visto como *conversão* e não apenas como derivação sufixal é algo que pode ser percebido por comparação com outros semelhantes, nos

quais não se pressupõe nenhuma criação verbal. Tal é o caso de “porta que *desdém* para uma janela” (p. 143). Ora, *desdém* é o ato de *desdenhar*, não havendo, portanto, aqui, qualquer criação verbal. Mas a forma de terceira pessoa do singular desse verbo, no presente do indicativo, é *desdenha*, e não *desdém*. O poeta, no entanto, faz com que o substantivo soe como verbo, por aproximação a outros verbos que apresentam forma semelhante, como *mantém*, *detém*, *convém*, *sustém* etc. Além disso, a hipótese da derivação sufixal pressupõe o acréscimo do sufixo verbal de infinitivo (normalmente da primeira declinação), o que não poderia ocorrer formalmente caso o substantivo já terminasse em *-ar*. Tal é o caso de “*começou a gibraltar-se*” (p. 171), em que o topônimo *Gibraltar* não sofreu nenhuma sufixação para ser tomado como verbo no infinito, bastando apenas ser colocado na posição de oração objetiva indireta de *começou* (reforçado pela posposição do pronome reflexivo *-se*). O mesmo acontece, desta vez na segunda declinação, com “*devo lazer*” (p. 19), onde *lazer* funciona como oração objetiva direta de *devo*. Em outros casos, em que o substantivo lembra formalmente conjugações verbais de outros modos que não o infinitivo, devemos manter a hipótese da sufixação, mas sem deixar nunca de considerá-los casos de conversão sintática, conforme já assinalamos anteriormente. Na primeira pessoa do singular do presente do indicativo: “*membro e deslembro umas coisas*” (p. 93), “*eu metro esse persperto*” (p. 174); na terceira pessoa do singular do presente do indicativo (a mais comum): “*chicotes abstratos que o vento epilepsia nos ramos dos arbustos*” (p. 196), “*o por grinalda a perda de gravidade*” (p. 57), “*segrega e cegonha*” (p. 121); “*a geleia em pedra guloseima?*” (p. 181), “*a dor nas minhas lombardias se noruega*” (p. 101); na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito: “*quem bicharia tamanha ninharia?*” (p. 142); no presente do subjuntivo: “*raio que os esparta*” (p. 144); e até no imperativo: “*pênsil bem*” (p. 200) (por *pense bem*). Isso acontece mesmo num caso como “*uma grandeza espalhafato*” (p. 183), em que o substantivo, para ser entendido como verbo na terceira pessoa, deve ser quebrado em *espalha* e *fato* (que passa a ser o objeto direto de *espalha*). O substantivo, dessa maneira, é não apenas convertido em verbo, mas em predicado completo. Isso implica não podermos mais ler ingenuamente uma frase como “*aqui, caruncho, ali, carniça*” (p. 147), sem pensar que tais substantivos possam estar desempenhando o papel de verbos, respectivamente na primeira e na terceira pessoas, ainda quando se trate de oração com sujeito oculto.

Apenas para encerrar este tópico, devemos observar que, embora seja o mais produtivo, esse processo de conversão não é o único empregado pelo poeta, aparecendo também aqueles mais tradicionais de substantivação de adjetivos, como em “*uma tal transposta*” (p. 151), ou mesmo de advérbios, como em “*agente adredes e acintes*” (p. 23).

NEOLOGISMOS POR COMPOSIÇÃO SINTAGMÁTICA OU LEXIA COMPLEXA

Distinguimos em nosso quadro geral o fenômeno da composição sintagmática pura e simples do da composição sintagmática que chamamos de *paródica*. O conceito de *lexia* foi proposto por Roland Barthes (1992), e designa qualquer unidade do léxico, seja ela um único vocábulo (lexia simples), uma palavra composta ou uma locução (lexia composta), ou ainda expressões idiomáticas ou frases recorrentes, que ganham por isso relativa estabilidade na língua (lexias complexas). E é com Barthes (2000) que podemos falar num *grau zero* do texto, em relação ao qual a expressão poética seria um desvio, exatamente como propõe Cohen (1974), o que justifica que se fale em uma composição sintagmática *paródica*, quando ela parte de uma lexia complexa, isto é, de uma expressão ou frase já estabelecida na língua, como provérbios populares. Uma crítica que se levanta contra o conceito de *grau zero* é a de que sua determinação seja demasiado problemática. Para Cohen, ele se encontra no texto científico, prosa que se pretende unívoca, objetiva, neutra. Escapa aos limites deste trabalho debater essa questão com maior profundidade. Limitar-nos-emos a propor que, em qualquer caso de construção paródica, o elemento parodiado é sempre inequivocamente funcional enquanto “grau zero”, e esperamos que essa afirmação seja aceite por sua obviedade. Dessa maneira, será perfeitamente legítimo falar num *desvio da norma*, a fim de equacionar aquelas criações de Leminski que claramente dialogam com expressões idiomáticas, frases feitas ou mesmo ditados populares. Por outro lado, é possível se falar em composições sintagmáticas propriamente ditas quando o próprio poeta elabora, sem referência a nenhuma base prévia, frases que apresentam as mesmas características de um ditado popular, como em: “galo briga por farra, não fama” (LEMINSKI, 2010, p.

75), “a ovelhas loucas, orelhas moucas!” (p. 97) ou “toda pérola — seu dia de ostracismo” (p. 168). Notam-se nesses exemplos, além da concisão e dos paralelismos fonéticos (*farra/fama; loucas/moucas*) ou semânticos (*pérola/ostra/ostracismo*), a expressão de uma verdade pretensamente universal ou de um conselho sábio, o que nos permite categorizar tais passagens como *falsos ditados populares*.

Bem mais numerosas são, contudo, as distorções pelas quais o poeta faz passar os ditados *verdadeiros*, como “quem ri por último, ri melhor”, que em suas mãos se transforma em “*quem ri pior, pia a priori*” (p. 99); ou o irônico “faça o que eu digo mas não faça o que eu faço”, que ele transforma em “*diga como eu falo mas não fale como eu faça!*” (p. 27). Destacam-se ainda mais, pela abundância, as distorções que o poeta promove em lexias complexas que não constituem propriamente “ditados”, mas apenas expressões populares ou clichês. Os exemplos abundam: “*oitiva diminuta*” (p. 18) (por “oitava”), “*círculo viscoso*” (p. 25) (por “vicioso”), “*na ponta dos pélagos*” (p. 25) (em vez de “na ponta dos pés”), “*catapulta de Paris*” (p. 25) (em vez do tabuísmo “puta que pariu”), “*de mão bichada*” (p. 50) (por “de mão beijada”), “*tenha a santa ignorância*” (p. 67) (onde o poeta “confunde” as expressões “santa ignorância” e “tenha a santa paciência”), “*do teu caminho, um pedaço de mal tamanho*” (p. 76) (por “pedaço de mal caminho”), “*trabalhos de eclipse*” (p. 97) (por “trabalho de equipe”), “*não fale mal de boca cheia*” (p. 107) (onde se mesclam “falar mal” e “falar de boca cheia”), “*navio merdeiro*” (p. 128) (por “navio negreiro”), “*febo nas camélias*” (p. 127) (por “sebo nas canelas”), “*gnóstico de um figado!*” (p. 144) (por “de uma figa”), “*seu passado lhe condensa*” (p. 151) (por “lhe condena”), “*filho prolixo*” (p. 205) (por “pródigo”), “*estes dias tão últimos de todos os santos de todos os dias*” (p. 54) (referência à “Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias”, denominação oficial dos mórmons), “*mal traçadas entrelinhas*” (p. 54) (por “mal traçadas linhas”), “*sob controle do passado remoto*” (p. 23) (clara referência a “controle remoto”), “*sinto tanta vontade que nem sei de que seria capacho de fazer*” (p. 150) (no lugar do clichê “seria capaz de fazer”), “*almas escoltas da águamassa*” (p. 195) (provavelmente substituindo o clichê “águas revoltas”), “*delito deflagrante*” (p. 150) (no lugar de “flagrante delito”), além daquelas em que fere propriamente a estrutura de expressões idiomáticas como em “*de enquanto em talvez*” (p. 91) (por “de vez em quando”) ou “*um por cada si*” (p.

183) (em vez de “cada um por si”), ou quando produz ao mesmo tempo uma alteração sintática sutil, como em “*por incrível que cresça e apareça*” (p. 60), onde os verbos são utilizados no subjuntivo (ao passo que a expressão original é imperativa), ou “*bicho bate papão*” (p. 61), em que o adjetivo *papão* (de “bicho papão”) se transforma em substantivo na função de objeto direto do verbo *bater*.

Outro caso que merece ser destacado pela sutileza e curiosidade é “*também sou filho de um deus*” (p. 144), em que o acréscimo do artigo indefinido altera substancialmente o *status* do substantivo *deus*, (que, sintomaticamente, aparece com inicial minúscula, reduzido de substantivo próprio a comum). Em outros casos, ainda, embora o poeta não altere a expressão popular, ele a cita fora do seu contexto, ou para complementá-la, como em “*a noite em claro e o dia em trevas*” (p. 28), “*quem dá o que falar, não dá para fazer o mesmo?*” (p. 35), “*dá cá aquela palha, vá lá que o valha!*” (p. 99) etc.

Observe-se ainda que tal procedimento atinge igualmente expressões latinas, seja por apenas sugeri-las, como em “*varre dentro*” (p. 42) (por *vade retro*), seja criando o que aqui chamamos anteriormente de *traducadilhos*, isto é, expressões que mantêm sua forma latina, embora com conteúdo deturpado, como em “*sursum cursum*” (p. 45) (por *sursum corda*), “*ars problemática*” (p. 45) (por *ars mathematica*), “*in dubio – pro rebus*” (p. 46) (em lugar de *in dubio pro rex*), “*data venenia*” (p. 42) (por *data venia*) etc.

Para encerrar o tópico dos neologismos sintáticos, não podemos nos esquecer de outra classe de ocorrência no nosso *corpus*, que, embora constituam também construções visivelmente paródicas, merecem ser elencadas no quadro do fenômeno para o qual propusemos a denominação de *metátese interlexical*, ou o chamado *spoonerismo*, como “*maldito queja e sejando*” (p. 139), “*meus purcos recarsos*” (p. 176) (por “parcos recursos”, mas onde o adjetivo “*purco*” também pode ser entendido como derivação regressiva a partir do verbo *conspurcar*), “*criância redundança*” (p. 43) etc.

Os neologismos *morfossintáticos* identificados no nosso *corpus* já foram tratados caso a caso à medida que apareceram, ainda que se tratassem de casos dúbios ou ambíguos, ou mais propriamente *ambivalentes*, sem chegar, porém, a constituir necessariamente classes independentes tais como as siglas (composição acronímica). Por essa razão, consideramos que a classe a que propusemos a denominação *neologismo morfossintático* não foi preenchida.

Quanto aos neologismos semânticos, por sua vez, figuram em nosso *corpus* em grande quantidade, ainda que, somos forçados a admitir, eles não se enquadrem perfeitamente nem entre os casos de mudança semântica por *analogia*, nem por *metonímia*, nem tampouco por *extensão de sentido*, em razão do que adicionamos a subclasse dos neologismos semânticos *por paronomásia*, que caracteriza bem o caso. De fato, não há outra razão senão a contiguidade fônica entre *lombo* e o topônimo *Lombardia* que permite ao poeta dizer “*a dor nas minhas **lombardias** se noruega*” (LEMINSKI, 2010, p. 101). É também apenas o paralelismo entre o substantivo *paramento* e o verbo *parar*, semanticamente não relacionados, que permite ao poeta uma construção como “andamentos e *paramentos*” (p. 16). O único exemplo que pudemos detectar de neologismo semântico *por extensão de sentido* está em “*tiro a **miséria** da barriga*” (p. 67), onde o substantivo abstrato *miséria*, entendido como “estado lastimoso, indigência, penúria”, passa a ter uma acepção *concreta* (uma vez que tirar *algo* da barriga é diferente de tirar a barriga da *situação* de miséria). Essa categorização é passível de discussão, mas, se estiver correta, o fenômeno se aproxima também da conversão sintática, posto que, ainda que o substantivo não mude de classe gramatical, deixa ao menos de ser *abstrato* para ser *concreto*.

Outros exemplos de neologismo semântico *por paronomásia* se encontram em construções como “*não quero me **precipitar**, creio num abismo aí*” (p. 21) (paronomásia entre *precipitar* e *precipício*, este relacionado semanticamente a *abismo*), “*o negador destaca-se por seu **negócio***” (p. 91) (paronomásia entre *negócio* e

negação), “*não sou **periquito** na arte mas toco minhas musiquinhas...*” (p. 50), (em que *periquito* está evidentemente substituindo *perito*), “*o ser já foi **enteado***” (p. 104) (paronomásia entre *enteado* e *ente*, este associado semanticamente à forma substantivada *ser*), e ainda em casos em que a ambiguidade não se dilui na leitura, como em “*passa o tempo, o monstro não se mostra, que demora para uma **demonstração***” (p. 21), em que *demonstração* continua mantendo seu significado original, mas que pode, ao mesmo tempo, ser associado ao sujeito *monstro* por paronomásia; ou ainda em “*falava mas **mudou***” (p. 198), onde *mudar* também tem o sentido de “emudecer”, por paronomásia com *mudo*, jogo que só é perceptível pelo contraste com *falava*. Esse tipo de ambiguidade pode ser estabelecido a partir de palavras coincidentes, como em “*dorme num **canto coral***” (p. 23), em que a palavra *canto* pode designar tanto o “local”, ou o “recanto”, como fica sugerido pela preposição *em* (contraída com o artigo indefinido), quanto o “ato ou efeito de cantar”, sugerido pelo adjetivo *coral*, que o predica. Outro caso curioso, que não poderíamos deixar de citar, é a atribuição de uma possível “definição” de *ralé* (no sentido de “plebe”), em “*quem rala, ralé*” (p. 131). Entendendo-se o verbo *ralar* na sua acepção popular de “trabalhar excessivamente”, tal “definição” se revela tão coerente que não se poderia falar, a rigor, em neologismo semântico, exceto pelo fato de que toda interpretação etimológica (ou pseudoetimológica, como é o caso) carrega consigo, inevitavelmente, alguma carga semântica.

Uma vez que tratamos da ambiguidade, fenômeno patentemente semântico, sejamos permitido trazer à baila outro exemplo, a fim de explicar porque o mesmo não constitui, a nosso ver, um neologismo. Consideremos a passagem “quebraram doze das tábuas da minha lógica, virei mosaico” (p. 184). *Mosaico* apresenta, nessa frase, duplo sentido: as “tábuas da lógica” fazem referência às “tábuas da lei” *mosaica* (do grego *mōsaikós*, “relativo ou pertencente a Moisés”), mas o ato de quebrá-las e a transformação em *mosaico* leva, naturalmente, a pensar nessa palavra como sinônimo de “pavimento de ladrilhos variegados” (do latim medieval *mūsaicus*, de *Mūsa*, “musa”, que “indicava as grutas dedicadas às musas que adornavam os jardins romanos”, de acordo com Antônio Geraldo da Cunha, 1982, p. 534). A indecidibilidade entre os dois sentidos nos força a considerá-los simultaneamente, e a reconhecer o jogo de palavras posto em funcionamento por Leminski. Em nenhum momento, porém, o poeta atribui à

palavra um sentido *novo*, isto é, ainda não dicionarizado ou ao menos intuitivamente reconhecível pelo falante natural da língua. Por essa razão, não incluímos entre os neologismos os casos de ambiguidade *tout court*; trata-se, portanto, de fenômenos que, embora frequentemente apareçam juntos, não devem ser confundidos. A indecidibilidade a que nos referimos pode atingir também o nível sintático, impedindo que se identifique de forma decisiva a que classe pertence a palavra, como em “*entre cartesices e certezas, piratarias?*” (p. 203), onde não é possível decidir se a palavra destacada é substantivo feminino plural ou verbo na segunda pessoa do singular do futuro do pretérito.

A ambiguidade não é, porém, o único *jogo linguístico* com que se diverte o poeta. Inúmeros outros recursos, cuja análise fugiria ao escopo deste trabalho, são postos em cena a cada página do *Catatau*. Metáforas, metonímias, sinestesias, ironias, assonâncias, aliteraões, rimas, anacolutos, hipérbatos, além de jogos de ideias, por analogia ou contraste, muitas vezes bastante sutis, permeiam o texto do início ao fim, e tornam praticamente impossível mapeá-los.

NEOLOGISMOS QUANTO AO EIXO TEMÁTICO

Embora se cruzem no *Catatau* vários eixos temáticos, como física (especialmente óptica), metafísica, matemática, geometria, lógica, retórica, botânica e zoologia, são raros os neologismos que fazem referência direta a eles. No concernente à fauna e à flora, encontramos, por exemplo, “*baboborel*” (LEMINSKI, 2010, p. 190) (*babel* + *abóbora*), “*abacatomatoxi*” (p. 191) (*abacaxi* + *tomate* + *mato* + *abacate*), “*microcosmodilo*” (p. 101) (*microcosmo* + *crocodilo*), “*descasca véus*” (p. 200) (jogo de palavras onde ressoa *cascavel*), *carrapachato* (p. 206) (*carrapato* + *chato*, nome do inseto da família dos *firiídeos*, que costuma colonizar geralmente a região pubiana humana) etc. Pelo menos dois casos merecem destaque particular, por sugerirem frases completas: “*qualcatua*” (p. 35), palavra-valise por fusão de *cacatua* e “*qual que é a tua?*”, e “*pacatatupijavaré*” (p. 26) que funde *paca*, *tatu*, *capivara* e *jacaré*, além de sugerir a parlenda “*paca, tatu, cutia não*”, tanto pela reprodução do seu início, quanto pelo ritmo idêntico. Já no campo da geometria, alguns neologismos há que mesclam

nomes de figuras, como “*docescaedros*” (p. 114), “*abraquadrada*” (p. 44), “*paralelodédalos*” (p. 47) etc. Também muitos topônimos são usados nessas criações, como “*bóstia herbibovina*” (p. 50) (Bósnia Herzegovina), “*a trúcia prucida*” (p. 101) (“a Prússia trucidada”, sintagma verbal modificado por metátese interlexical ou spoonerismo), “*começou a gibraltar-se*” (p. 171), (que já comentamos) etc. Mas o processo mais produtivo no *corpus* estudado, se é que é legítimo incluí-lo como “eixo temático”, é o dos antropônimos. Neologismos de todo tipo envolvendo nomes próprios sobejam no texto: “*Isaaktamente*” (p. 25) (Isaac), “*Vermes tremegustos*” (Hermes Trimegisto) (p. 111), “*behemothween*” (p. 101) (Ludwig van Beethoven, compositor alemão; e Behemot, palavra tomada indevidamente como nome próprio na Vulgata, já que em hebraico designa apenas o plural de “animal” ou “gado”), “*Laoacoonteceeu!*” (p. 100) (Lao Tsé, filósofo chinês fundador do taoísmo, e Laocoonte, mitológico sacerdote de Apolo, que foi esfaqueado por duas serpentes enviadas pelo deus, quando fazia um sacrifício a Poseidon), “*exercíceros*” (p. 67) (Marco Túlio Cícero, filósofo, orador, advogado e político romano), “*quem me jeovará?*” (p. 74) (Jeová ou Javé, formas de transliterar o tetragrama sagrado YHWH, nome do deus de Israel), “*Cristovam os lombos de todos os grilhermes, irradiando nobreza por todos os pólos, onze avos e outros gustavos*” (p. 122) (Cristóvão Colombo; Guilherme de Occam; Gustavo, provavelmente nenhum personagem específico, sendo motivado apenas pela rima), “*amém de Sá*” (p. 124) (Mem de Sá, fidalgo e administrador colonial português), “*santo antónimo*” (p. 129) (Antônio), “*mitrucidastes*” (p. 132) (referência provável a Mitrídates da Pérsia, sobrinho de Dario III), “*espera alguém que lhe gertrudes?*” (p. 156) (Gertrude Stein), “*champolionato*” (p. 155) (Jean-François Champollion), “*e eu clides e restes a clistorizar a arnaltomia*” (p. 174) (Euclides de Alexandria, autor de *Os Elementos*; Orestes, talvez o lendário filho de Agamemnon e Clitemnestra; Arnaldo, sem referência específica provável), “*deusesmendelevem*” (p. 200) (Dmitri Mendeleiev, criador da primeira tabela periódica dos elementos químicos), “*clochemanymorse*” (p. 200) (Sergei Rachmaninoff, último grande compositor do Romantismo europeu; e Samuel Morse, inventor do telégrafo e do código que leva seu nome) etc., além de nomes de família típicos do Brasil, como “*aconteseixas*” (p. 63) (Seixas), “*Antonifica cada guimarrão em sales de amargalhães! O meio justifica os lins, tudo pó dos mesmos barros!*” (p. 185) (Antônio, Guimarães, Sales, Magalhães,

Lins, Barros), “*sampaio e guimbarões sararaivam cabisbilhotas abaixo*” (p. 157)
(Sampaio, Guimarães, Saraiva) etc.

SEÇÃO III

EGO SUM

Assim se inicia a mais radical aventura linguística de Paulo Leminski:

“ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, – vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de ‘barbarus – non intellegor ulli’ – dos exercícios de exílio de Ovídio é comigo. Do parque do príncipe, a lentes de luneta, CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA. Desde verdes anos, via de regra, medito horizontal manhã cedo, só vindo à luz já sol meiodia” (LEMINSKI, 2010, p. 15).

Contrariando a regra gramatical, o texto começa com letra minúscula, como se o discurso começasse “in medias res”, o que, logo de cara, aponta para o seu caráter fragmentário, acentuado pelo fato de se iniciar pelo final do *cogito* cartesiano, imediatamente problematizado, porém, pela entrada do advérbio *aliás*, como que colocando em dúvida a própria identidade do sujeito. Ao mesmo tempo, comparando-se esse fragmento com o início do conto *Descartes com lentes*, que seria o núcleo narrativo do romance, nota-se que Leminski optou por substituir a grafia por extenso do numeral *três* pelo algarismo romano, posicionando-o, ademais, em ordem inversa (“anos III” em vez de “três anos”), o que confere um tom arcaizante ao discurso do personagem. Dessa tensão entre moderno e arcaico se alimenta todo o texto, e justifica a alusão, que fizemos anteriormente, ao conceito de *carnavalização*, no sentido bakhtiniano (BAKHTIN, 1981).

O uso de “Brasília” no lugar do toponímico do país é certamente irônico pela sua referência ao centro do poder político nacional contemporâneo (que naturalmente não existia no século XVII) e alusivo, no contexto em que foi escrito, ao estado totalitário

dos “anos de chumbo”. O uso da caixa alta depois da palavra *luneta* sugere o efeito óptico de ampliação, por um processo de iconização do signo verbal, típico da poesia concreta, conforme já apontamos na seção anterior. A menção à “meditação horizontal” de Cartésio pela manhã deve-se a um dado biográfico de Descartes: ele dizia trabalhar na cama até meio-dia.

VRIJBURG

Na sequência, Vrijburg é assim apresentada:

“Estar, mister de deuses, na atual circunstância, presença no estanque dessa Vrijburg, gaza de mapas, taba rasa de humores, orto e zôo, oca de feras e casa de flores.” (LEMINSKI, 2010, p. 15).

Na expressão “gaza de mapas”, conquanto o substantivo *gaza* apareça com inicial minúscula, não se trata do substantivo comum *gaza* (forma que Houaiss considera preferível a *gaze*), até porque não está metaforizando *mapas*, mas sim *Vrijburg*; trata-se, na verdade, de um uso incomum do topônimo que nomeia a maior e mais importante cidade dos territórios palestinos, donde também o nome da região em que ela se encontra, a conhecida *Faixa de Gaza*. A comparação de Vrijburg a Gaza tem, evidentemente, forte conotação política, dimensão, aliás, raramente abordada pelos comentadores do *Catatau*, mais preocupados, como aponta Paulo de Toledo, com seus aspectos formais (TOLEDO, 2010, p. 246-253). Vrijburg, ou a civilização, se sente ameaçada pela imensidão selvagem do resto do Brasil, tanto quanto a Palestina pode se sentir em relação a um Israel apoiado pelo poderio militar norte-americano. Lembremos de que Leminski produziu sua obra-prima entre 1966 e 1975, antes, portanto, da Primeira Intifada (1987), e de que Gaza foi capturada por Israel em 1967, na chamada Guerra dos Seis Dias.

Em seguida, Vrijburg é “*taba rasa de humores*”. A expressão latina *tabula rasa* é trocada por *taba*, a aldeia indígena, em referência ao lugar selvagem, o que tem, portanto, um sentido negativo daquilo que propriamente define a civilização. Esse sentido é acentuado pelo adjetivo *raso*, isto é, “que não tem profundidade”, podendo ser também sinônimo de “arrasado”, caso em que funciona como um particípio irregular do verbo *arrasar*. A expressão *tabula rasa*, por sua vez, é proveniente do discurso filosófico empirista, significando o “estado que caracteriza a mente vazia, anterior a qualquer experiência”, e que bem descreveria o “estado de choque” de Cartésio perdido e doido no horto de Nassau, alegoria do mundo incivilizado e irracional. Nas atuais circunstâncias do nosso herói, Vrijburg não passa de uma espécie de aldeia selvagem (mais adiante (p. 24) será chamada também de “virgembugra”), a civilização foi arrasada pela selvageria da natureza, “orto e zoo” (que faz referência ao *horto* e ao *zoológico*, embora *orto* também signifique, segundo Houaiss, “o princípio, a origem de (algo)”, bem como “o processo de surgimento de um astro no horizonte”. Poderíamos pensar ainda no prefixo grego *orto*, “reto, direito, correto”, o que nos remeteria a uma dualidade de Vrijburg, a qual é confirmada mais adiante: “*ocas de feras e casa de flores*”. Os símbolos da *fera* e da *flor* podem parecer desgastados, banais, mas, bem observado, adquirem aqui um *status* mais elevado, pois são entendidos ao mesmo tempo como elementos concretos, o que nos permitiria até mesmo aproximá-los do conceito de *correlativo objetivo* de Eliot (JUNQUEIRA, 2000, p. 5). Mais: a cidade é “*taba rasa de humores*”, isto é, a civilização não tem graça, ou então não apresenta nenhum tipo de emoção, nenhuma aventura. No tempo de Descartes, a palavra *humor* era um termo médico para designar os fluidos secretados pelo organismo que seriam responsáveis pelos estados de ânimo sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático, correspondentes respectivamente ao sangue, à bile amarela, à bile negra ou atrabílis e à fleuma. Do latim *hūmōr*, *hūmōris*, só adquiriu o sentido moderno no século XIX, voltando a entrar na língua portuguesa através do inglês *humour*. Aconteceu com ela fenômeno semelhante ao que sucedeu a palavras como *sorte* e *azar*, que passaram a ser marcadas positivamente a primeira, a outra negativamente, mas que originalmente não possuíam tais conotações, o que permitia que se falasse indiferentemente em “má sorte” ou em “bom azar”.

Afirmamos que o horto de Nassau é uma alegoria do mundo selvagem. Se a afirmação for correta, não será menos correto dizer que Vrijburg é a alegoria do mundo civilizado. Devemos observar que Leminski parece se equivocar no uso do topônimo Vrijburg, ou “casa forte”, em holandês, para nomear a cidade de Olinda, quando na verdade se tratava do nome de um dos palácios de Maurício de Nassau (FERNANDES, 2002). Mas se a cidade pode, metonicamente, significar a civilização, um palácio pode fazê-lo com ainda mais propriedade, sendo o centro político e núcleo civilizacional da cidade.

Embora não se detecte nenhuma palavra-valise até a primeira aparição do “monstro-semiótico” Occam (p. 20), vários procedimentos recorrentes já são empregados desde a primeira página, como se pode constatar na sequência:

“Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. (...) O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias. Cheiro um palmo à frente do nariz, mim, imenso e imerso, bom. Bestas, feras entre flores festas circulam em jaula tripla — as piores, dupla as maiores; em gaiolas, as menores, à ventura — as melhores. Animais anormais engendra o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato” (LEMINSKI, 2010, p. 15).

Nesta passagem identificamos, ao lado do uso de aliteraões (como a repetição do fonema /f/ em “*abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias... frente... feras entre flores festas*”), outro recurso que se fará presente ao longo de toda obra: a paródia ou a deformação de provérbios, expressões populares ou mesmo palavras compostas, como *besta-fera*, que aqui aparece desmembrado em “*bestas, feras entre flores festas...*”. Outros exemplos presentes no mesmo passo são as transformações por que passam a expressão *via de fato*, aqui transtrocada em “*desvio das linhas de fato*”, em que a palavra *desvio* incorpora parte do segmento posteriormente abandonado da expressão original; e *não enxergar um palmo adiante do nariz*, que Leminski/Cartésio transforma em “*cheiro um palmo à frente do nariz*”, por

associação motivada, evidentemente, pela presença do órgão olfativo. O mesmo seja dito relativamente à construção “*um lugar ao sol e um tempo na sombra*”, onde a expressão “*lugar ao sol*” gera o trocadilho a partir do paralelismo semântico que se pode estabelecer entre *tempo* e *lugar* (temporalidade e espacialidade como categorias da mecânica clássica, ou como dimensões do espaço na física relativística) e entre *sol* e *sombra*.

EGO-TRIP

Um dos aspectos ressaltados por Leminski no seu posfácio *Quinze pontos nos iis* é a relação do protagonista com a psicopatologia, em especial a *zoopsia* e o *mentismo*. A *zoopsia* (do grego *zōon*, “ser vivo, animal” e *ópsis*, “visão”), ou a alucinação com animais assustadores, é “um dos fenômenos mais típicos do ‘delirium tremens’ alcoólico” (LEMINSKI, 2010, p. 217). Quanto ao *mentismo*, seria uma espécie de pensamento recorrente, que aparece contra a vontade do paciente, e ocorreria, no *Catatau*, sempre que o protagonista “recusa, repele ou nega um pensamento que acaba de ter. Ele sempre atribui esses mentismos a um efeito do clima ou da erva que fuma” (LEMINSKI, 2010, p. 217). A título de exemplo, vejamos o que diz Cartésio depois de uma enumeração reveladora do espanto que lhe causam tantos bichos:

“Cruzam e descruzam entre si? Não, esse pensamento, não, — é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça. Penso mas não compensa: a sibila me belisca, a pitonisa me hipnotiza, me obelisco, essa python medusa e visa, eu paro, viro paupau, pedrapedra.” (LEMINSKI, 2010, p. 16)

A riqueza do patrimônio genético tropical lhe faz pensar na possibilidade, que sabemos absurda, da reprodução entre espécies diferentes, tidas então por geradora de teratologias, como a descrita pelo fragmento de Marcgravf que serve de epígrafe ao romance. Mas, de seguida, rejeita essa hipótese, movimento que representa sua atitude ao longo de todo o texto, atribuindo-a ao clima, pois, como é sabido, era bastante

difundida a tese de que os povos dos trópicos seriam naturalmente menos inteligentes que os europeus, em razão do excesso de calor, que cozinharía seus miolos. De novo, o trópico representa o lugar da expressão da natureza irracional do homem, e, mergulhando nele, Cartésio fica paralisado: vira “paupau, pedrapedra” (numa brincadeira com a expressão popular “pão, pão, queijo, queijo”, isto é, “sem rodeios ou subterfúgios, às claras, claramente”, precisamente aquilo que Cartésio procura, mas em vão).

BABEL

Ao longo do livro, como vimos, surgem, em meio à profusão de neologismos mais bem sucedidos, outros formados por empréstimo às mais diversas línguas, inteiramente intraduzíveis, pelo menos para quem não seja um poliglota talentoso. Que significariam, por exemplo, *fvelja* (p. 91), *mhenolr* (p. 87), *schalaphandryss* (p. 91), *seryñeem* (p. 25), *sfilnapynx* (p. 133), *tussà* (p. 185) etc.?

É certo que a ausência de sentido também é atribuição de sentido. No caso do *Catatau*, é, no mínimo, a

“Noorderreus, brul nog zoo boos, ik zal slapen als een roos! Een puikkarbonkel vooraanshuur, klinkt! Knapt en kraakt! Zels de maas waar hij bass, ik wed, dat de Aarde een groote sneeuwbaal was... Aan een wonderwelgoegegloeiden totdat, haard, zwom, okk daar hief op eens tal trompetten... Hoe is zijn naam? Verzuymt Brasilien, kruikoeken baaskaap kjoekenmoedingen! Enkele keeren men okk nog, schlaapsken nooit oder ieder een kruk! Zoo zullen zee, vor Zonne, zeere vallen ze af! Droogoogs zoolang de se in zen blijft staan, virschersweeuw... Ja, zei ik wou dat ik er op zat. Ik oogde nog hat na en... Geen denken aan goeie laat me dan gaan... De ze blijft jij vloog zzoals, ach was ik hierem maar nootgekomen,— ik dank den Hemel data ik kan, en

een sjako ook rooie oplagen... O horror da natureza que o vácuo tenta encher em vão... Resumus populusque? Isaaktamente! Vlamsche zoo zong, de zonne, de man klakke en palullen... Gaa in vree!” (p. 25)

Segundo comentário da edição crítica, “é difícil apontar com exatidão em qual dialeto o escritor está se apoiando para criar o texto, pois o holandês possui cerca de 500, e ainda apresenta grande semelhança com o belga, que possui outros muitos”, mas acrescenta que a língua se aproxima do holandês do século XVI, o que contribuiria para a caracterização do protagonista (LEMINSKI, 2004, p. 197*). Acrescenta ainda que “a aglutinação dos vocábulos provoca a multiplicação dos sentidos, de vez que os radicais criam relações semânticas imprevisíveis” (*idem, ibidem*), o que talvez seja ainda mais verdadeiro para uma passagem como a que segue:

“Stakunta, satacunta: engenhuca. Nganglaring, o mondrongo. Fungo: Occam! Finjovingo. Tigrístis, lhuntse, nhunche. Brigabraba, Bragança, maré não está para maná, caramajoreng! Frodobom, lomongo lonkundo, jukundo golmo. Kwanghwah! Akab bombax! Wutung, tingritingsin, gulo gamba. Kisukilenikidogo, wisuvileniwidogo. Tríptico, triaga, tripitaka” (LEMINSKI, 2010, p. 75).

Nessa passagem absolutamente babélica e aparentemente indecifrável, parecem misturar-se línguas indígenas, africanas e nórdicas, entre outras. Uma tentativa, não de tradução, mas de mera identificação dessas línguas, por meio do mecanismo de tradução do Google, retorna algumas sugestões curiosas: o finlandês *satatunka*, “cem”; o inglês *glaring*, “flagrante”; o vietnamês *ngang*, “horizontal” e “*nhun che*”, “duto de ventilação”; o germânico *Wut*, “raiva”; o islandês *tingrin*, “rendimento”; o filipino *gulo*, “bagunça”; o italiano *gamba*, “perna”; o suaíli *kisuki*, “trança” e *leni kidogo* “pequenas ruelas”; o lituano *jo reng*, “o desenvolvedor”. Nenhum deles, no entanto, suficiente para

* Na carência do material impresso, citamos a paginação em conformidade com a do arquivo eletrônico devidamente referenciado na bibliografia.

permitir ao leitor desentranhar do texto qualquer sentido objetivo. Como diz Leminski, o “*polilinguismo*” do *Catatau* “é o reflexo do polilinguismo do Brasil de então”, regado de centenas de idiomas indígenas e africanos, além, naturalmente, do português e do espanhol e, na cosmopolita Vrijburg, “holandês, alemão, flamengo, francês, iídiche e até hebraico” (LEMINSKI, 2010, p. 217).

No entanto, é sempre preciso estar atento, pois mesmo do meio do maior caos pode surgir a ordem, se seguirmos as pistas que o texto nos dá para decifrar os enigmas que propõe. Assim é que a última frase do fragmento já se mostra compreensível. *Triaga* é forma antiga de *teriaga*, “medicamento caseiro” ou “panaceia” (do substantivo feminino grego *thēriaké*, “remédio contra a mordedura de animais selvagens”, do adjetivo triforme *thēriakós*, “relativo aos animais selvagens”, por sua vez derivado do substantivo neutro *thēriōn*, “animal feroz ou selvagem”). A *tripitaka* (do sânscrito *tri*, “três” e *pitaka*, “cesto”), ou “os três cestos de flores”, constitui tradicionalmente a doutrina budista (a saber, os *Sutra*, ensinamentos do próprio Buda, coletado por seus discípulos mais próximos; o *Vinaya*, regras disciplinares dirigidas à comunidade monástica; e os *Abhidharma*, textos filosóficos que visam à propagação da doutrina). A aproximação dos dois termos parece sugerir que na doutrina budista estaria o remédio para todos os males. O que é sintomático no contexto da obra, uma vez que Descartes é o filósofo do *ego* (afirmado no seu *cogito* e já nas primeiras palavras do romance: “ergo sum, aliás Ego sum Renatus Cartesius...”), ao passo que o budismo prega a *anulação do ego* como única saída para escapar do sofrimento da existência.

É possível ainda identificar nesse fragmento o topônimo *Lhuntse*, nome de um distrito do Butão; vários neologismos como as palavras-valise *engenhuca* (engenhoca + nuca?) e *caramajoreng* (caramujo + ?); outros como *finjovingo* e *brigabraba*, formados por mera justaposição; além da brincadeira com o conhecido trava-língua dos “tigres tristes” (*tigristis*) e com a expressão “maré mansa” e o ditado popular “o mar não está para peixes”, em “*Bragança, maré não está para maná...*”. Em um poema sem título, publicado apenas em meio à correspondência ao amigo Régis Bonvicino, o poeta volta a brincar com o mesmo provérbio, desta vez modificando o sentido de “peixes”, que passa a designar simultaneamente o signo astrológico:

o mar não está para peixes
o mar não está para aquário
o mar não está para capricórnio
o mar não está para sagitário
o mar não está para virgem libra
leão gêmeos câncer touro áries

o mar está para os 7 mares

O ABISMO DAS FRASES

No posfácio “*Quinze pontos nos iis*”, Leminski expõe algumas pistas de leitura que constitui material precioso para quem quer que pretenda chegar a uma interpretação consoante com a concepção que o próprio autor tinha da obra. Diz ele no primeiro “ponto”:

“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, 2010, p. 215)

É inevitável a associação com *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett (1906 - 1989), até porque ambas as esperas são igualmente infrutíferas. Na peça de Beckett, um garoto aparece para avisar que Godot não virá naquele dia (a cena se repete nos dois atos que compõem a peça). No *Catatau*, o protagonista espera por Arciszewski, que chega nas últimas linhas do romance, porém bêbado, incapaz, portanto, de travar uma conversa coerente e assim fornecer as explicações tão almejadas por Cartesius. Arciszewski é um personagem estrategicamente escolhido por Leminski. Militar de

origem polonesa, de grande importância à Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais durante as invasões holandesas no Brasil (de 1630 a 1654), o capitão e mais tarde coronel Krzysztof Arciszewski (grafado assim no sítio Wikipedia em polonês, holandês e inglês, bem como pelo próprio Leminski na versão revista e ampliada da supracitada nota) compôs também poemas em latim sobre sua vida aventureira, e seu nome recebeu dos luso-brasileiros uma infinidade de grafias diferentes, razão pela qual isso também acontece no romance de Leminski. Em nota de rodapé, quando da sua primeira menção no texto, o autor o chama “Articzewski aut Artixevski vel Artixeffski sive Arstixoff scilicet Articzewski et Artixevski ac Artixeffski atque Arstixoff Artizewsque” (LEMINSKI, 2010, p. 16). Essa profusão de grafias também pode ser lida como índice das “entrópicas exuberâncias cipoais do trópico” (*idem*, p. 211), que turva a pretensa clareza do pensamento de Cartesius, e, portanto, também uma alegoria da diluição do pensamento ocidental no confuso caldeirão cultural brasileiro. O professor José Pedro Antunes, com seu habitual senso de humor, nos sugere ainda a associação, mais que apropriada ao caso, de Arciszewski e *whisky*, e é bastante provável que ela não tenha passado despercebida por Leminski.

O “isomorfismo” a que se refere Leminski é o resultado de o leitor acompanhar o fluxo de consciência do protagonista, de maneira que se encontra na mesma situação de confusão deste, já que não pode contar com nenhuma outra fonte de dados. O texto, afinal, possui um caráter *performático*, na medida em que não apenas descreve o estado de confusão mental do personagem, nem tampouco apenas o sugere com a narração dos seus atos, mas sim o reproduz diretamente, sem qualquer intermediação. Porém mais interessante é observar o relacionamento de Leminski com conceitos próprios da Teoria da Informação, de Claude Elwood Shannon (1916 - 2001). Nos quatro primeiros “pontos” do posfácio em questão, Leminski mostra em que medida o Catatau pode ser equacionado nos termos dessa teoria, que, como sabemos, se insere no quadro mais geral da cibernética, e trabalha fundamentalmente com os conceitos de informação, redundância, ruído, comunicação e imprevisibilidade. A quantidade de informação pode ser expressa em *bits* (unidades de informação, do inglês “*BI*nary *di*giT”, dígito binário, já que só pode assumir um de dois valores mutuamente exclusivos), mas também como o número mínimo de *bits* necessários para conter todos os valores da mensagem. Se a

mensagem contém um número de *bits* maior que o mínimo necessário, a diferença entre os dois números constitui *redundância*. Ao contrário do que poderia parecer, a redundância é extremamente útil para o estabelecimento da comunicação: é ela que minimiza o ruído, isto é, as possíveis interferências do canal que levam a perdas de dados entre o emissor e o receptor da mensagem. Mas se a redundância equivale, precisamente, à repetição de *bits*, a informação equivale à imprevisibilidade, ao dado *novo*. Com efeito, Leminski define *informação* como “expectativa frustrada” (LEMINSKI, 2010, p. 211), no que demonstra estar bastante a par da teoria. E iguala os termos “redundância” e “explicação”, o que pode parecer um contrassenso. Porém, mesmo em seu texto teórico Leminski usa o verbo *esperar* em duas acepções distintas: a de *aguardar* e a de *ter uma expectativa*. De fato, se o leitor se “frustra” logo na tentativa de identificar o gênero do texto, isso não ocorre por outra razão senão porque *espera* encontrar algo *reconhecível*, isto é, *previsível*. E se a repetição inútil e constante do mesmo dado equivale ao máximo de previsibilidade possível em um sistema, toda informação nova equivale à imprevisibilidade, ou à “expectativa frustrada”. Bem observado, existe um ponto de contato sutil entre a Teoria da Informação e a Estética da Recepção, e ele se encontra precisamente no conceito de “horizonte de expectativa”, expectativa essa que, no Catatau, como ressalta Leminski, é “sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que deve esperar: rompe-se a lógica e as passagens de frase para frase são regidas por leis outras que não as normas da sintaxe discursiva ‘normal’” (*idem, ibidem*). O que o autor tenta caracterizar nessa passagem coincide precisamente com os conceitos de “obra não-orgânica” e de “novo” enquanto surpresa. “Existe literalmente um abismo de frase para frase”, continua ele, “abismo esse que o leitor deve transpor como puder (como na TV, entre ponto e ponto)” (*idem, ibidem*). Embora um abismo se interponha entre uma frase e outra, tal abismo não é intransponível, apenas exige que cada leitor o transponha “como puder”, isto é, mobilizando seus próprios recursos para preencher as lacunas do texto, o qual propõe, dessa maneira, a participação ativa do leitor na construção dos sentidos. Essa exigência de participação do leitor é, aliás, outra característica que passou a predominar na lírica moderna, pelo menos desde Mallarmé, que afirmava terem seus versos “o sentido que se lhes dá” (Friedrich, 1991, p. 122).

O plano da visualidade, bastante explorado por Leminski em sua obra poética, também não está de todo ausente do Catatau. Ainda que o poeta não se utilize de elementos gráficos como variação tipográfica ou de tamanho ou orientação da fonte na página, nem por isso deixa de usar recursos visuais como a caixa alta em passagens como: “*mamas ampliam: MAMÕES*” (p. 1), já analisado anteriormente, ou em “*Formigas. Lente. FORMIGAS. Tamanha família, TAMANHO FAMÍLIA*” (p. 199). Ou ainda em “*LAGARTIXAS se fazem crocodilo*” (p. 201).

Outro recurso talvez possa ser lido em “*O ovo e o osso, os ovos e os ossos. Secos, ocos.*” (p. 84) em que a letra O, insistentemente repetida, remete graficamente tanto ao *ovo* quanto ao *oco*. A leitura pode parecer forçada, mas se justifica, primeiramente, porque a leitura do Catatau exige dessas sutilezas, e depois porque o próprio poeta parece dar uma “dica” dessa possibilidade de leitura imediatamente antes: “*Brasília dá muito na vista*”, que chama a atenção para o elemento visual, ao mesmo tempo em que refere a atual capital brasileira, tanto em seu aspecto geográfico ou paisagístico, quanto no político.

Vejamos agora como o poeta trabalha o aspecto *sonoro* (vocal) do texto. Em inúmeras passagens, tem-se a impressão de que o jogo de palavras é “gratuito”, o que equivale a dizer que não se encontra nenhum sentido além do próprio jogo sonoro de aliterações, assonâncias, rimas etc. Um exemplo:

“Retrusco: traga. Trinca de quatro. Tome um trago, toque aqui.
Um treco. Um taco, um tranco. Trinque o trunfo em três, tranque
o troco. Truque: repito o que digo e discuto com o eco. Morre o
ser, fica o signo: chinfrim de três em pipa, papo, pepo e pupo!” (p.
74)

Leminski usa o “eco” (as aliterações em *t* e *tr*) como “*truque*” que permite a permanência do “*signo*” mesmo após a morte do “*ser*”, isto é, do referente. A linguagem ganha, assim, autonomia sobre o real, e o nominalismo de Occam se impõe.

Observe-se que não se trata de uma simples afirmação do significante sobre o significado, pois o conceito saussureano de *signo* engloba a ambos; o que é posto para fora do discurso é precisamente o *referente*, a coisa-em-si. De fato, ainda que seja improvável o estabelecimento de uma conexão semântica clara entre as quatro últimas palavras do fragmento citado, nenhuma delas constitui neologismo; *pipa* designa o brinquedo também conhecido como “papagaio”, ou então um “recipiente bojudo de madeira para líquidos, especialmente vinho”, ou uma “antiga unidade de medida para líquidos”, ou, por extensão, o “indivíduo que bebe em excesso”, ou ainda, por comparação, o “indivíduo obeso e de baixa estatura”; *papo* é sinônimo de conversa, ou designa a “porção dilatada do esôfago de alguns animais”; *pepo* é uma designação, derivada do latim científico, para a “abóbora”, ou “cucúrbita”, planta nativa das regiões tropicais e subtropicais das Américas; e *pupo* pode ser a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *pupar*, regionalismo cabo-verdiano que significa “gritar, gemer ou ganir”, de acordo com Houaiss.

Em outra passagem, porém, é o próprio *sentido* que o poeta afirma excluir em nome do significante sonoro: “*Fabrico o impossível no interior disto, dou fundamentos ao inscrível, ilumino o subentendido, elimino os matrimônios indissolúveis entre som e senso*” (p. 49). Ao instituir o *divórcio* entre o significante e o significado, o “impossível” é fabricável pela linguagem, tal como o “círculo quadrado” de Spinoza, impossível de ser concebido, mas não de ser nomeado; assim o *incrível* pode ser *inscrito* na ordem do discurso, donde o neologismo “*inscrível*”. O procedimento perpassa praticamente todo o texto, que se equilibra todo o tempo entre som e sentido, mas que frequentemente parece escorregar para o *nonsense*:

“*Urutaus talatam vésperas: qual, qual, qual! Jacus e curiós arensam sextas: quid, quid, quid! Mutucas e noitibós chacadaqualham noas: cur? cur? cur? Guaratujas trinfam em completas quantuluscumque! Endoepigastromorfocarpófago, ururicapiraçuruma! Ulysses ipse eclypsis apud Calypso calipsigiam invenenit, poxalá!*” (p.55)

“Stakunta, satacunta: engenhuca. Nganglaring, o mondrongo. Fungo: Occam! Finjovingo. Tigristis, lhuntse, nhunche. Brigabraba, Bragança, maré não está para maná, caramajoreng! Frodobom, lomongo lonkundo, jukundo golmo. Kwanghwah! Akab bombax! Wutung, tingritingsin, gulo gamba. Kisukilenikidogo, wisuvileniwidogo.” (p. 65)

“Guruguai, burubub! Melhor, não dá, o que foi, foi o que deu, melhor que nada. Volto a falar verdades depois de longa e tenebrária bronca. Xiquexiquematemictes! Pampalácio, pagândega! Pancada côncava, apolalvorada! De brava cobra, dobradaquebrada!” (p. 84)

“O anão, amanhã, a anã, anhamãe, condenados na verdadeira assepsia do termo candidatos à mora de parte com a eternidade, com permissidão da má prosoja, quem compreteria semprelhante jometria? Nessa salada malandra, nem cassandra me salamandra!” (p. 97)

A linguagem predominantemente onomatopaica pode ser associada à busca por uma linguagem essencial, infantil, “purificada”, talvez, no sentido da sua “redução ao essencial”, como diz Compagnon (2010, p. 46). Essa linguagem se desvincularia radicalmente de todo o complexo ideológico e cultural, eliminando completamente a função referencial (representada no discurso objetivo e científico), para finalmente chegar a uma linguagem puramente *fática*, sobre a qual afirma Jakobson ser “a primeira função da linguagem que os homens usam, nas ‘conversas’ do bebê com a mãe (*gu gu gá gá...*), e que é a única que temos em comum com as aves falantes, como as maritacas e os papagaios” (Barros, 2005, p. 36).

Ao tomarmos contato com a obra de Gertrude Stein, com destaque especial para *Tender Buttons*, seu trabalho mais original, notamos uma forte convergência com o *Catatau*. Pretendemos, neste capítulo, comparar alguns dos seus aspectos vanguardistas, no que concerne aos planos da expressão e do conteúdo.

Gertrude Stein foi uma figura central na literatura do século XX, tendo influenciado movimentos estéticos como o Dadaísmo, o Surrealismo (é tida como a inventora da escrita automática), o Concretismo brasileiro e a poesia L=A=N=G=U=A=G=E. Ainda que seu primeiro livro, *Three Lives* tenha exercido “considerável influência” (WILSON, 1993, p. 169), o primeiro dos seus livros a “atrair a atenção” foi *Tender Buttons* (1914), obra em que a autora atinge o clímax da sua tentativa de “desvincular as palavras de seus significados” (*Op. cit.*, p. 171). De fato, *Tender Buttons* é uma prosa poética radicalmente agramatical, beirando frequentemente ao *nonsense*, bem ao gosto dadaísta. Embora tal agramaticalidade se dê mais explicitamente no nível sintático (nos seus períodos aparentemente quebrados, ou nos quais não se pode determinar com certeza as funções sintáticas desempenhadas por cada termo), não seria exagero dizer que a maioria das palavras do texto foram submetidas a uma metamorfose no plano do significado, querendo com isso dizer que as palavras empregadas não são apenas metáforas, mas ganham o estatuto de neologismos semânticos (ademaís polissêmicos), cujo conteúdo escapa totalmente a uma leitura perfunctória. O leitor pode não compreender sequer uma frase completa, mas não pode deixar de perceber, na estranheza suscitada pelo texto, que cada palavra parece não mais ser evocada como uma peça de museu, mas sim ser degustada como uma fruta recém colhida. O conjunto desses poemas em prosa dá a impressão de que a autora elaborou um novo código linguístico reutilizando o material bruto da língua inglesa, mas que não quis nos legar um dicionário dessa nova língua, de maneira que o texto ganha um caráter extremamente pessoal e aparentemente indecifrável, ainda que de sedutora sonoridade. Essa peculiaridade a conecta, sem dúvida, aos simbolistas, que defendiam

“o valor da sugestão em literatura contra a documentação do Naturalismo e a lógica do racionalismo” (*Op. cit.*, p. 173). Stein se afasta da poética da imagem, propugnada por Pound, e se volta para uma *poética da linguagem*, isto é, que chama a atenção para o próprio código mais do que para a mensagem, para o que se utiliza da “opacidade” da linguagem, que será um ideal dos concretistas e dos poetas L=A=N=G=U=A=G=E do final dos anos 70, mas que também permeia toda a arte de vanguarda e a “lírica moderna” da qual nos fala Hugo FRIEDRICH (1991).

Apesar dessa profunda ligação de *Tender Buttons* com o plano da expressão, ela não implica total abandono do plano do conteúdo. Embora Ruddick admita que muitos trechos da obra são “unicamente musicais” (RUDDICK, 1990, p. 220), também afirma que ela é mais interpretável do que se pode supor num primeiro momento, “por meio de imagens poderosas, mesmo quando não são anunciadas explicitamente” (*Op. cit.*, p. 203). Ruddick insiste em que *Tender Buttons* articula duas dimensões da escrita: a do gozo linguístico (*linguistic jouissance*), isto é, da sonoridade em detrimento do sentido, e a da leitura hermética, como texto a ser interpretado e decifrado pelo leitor. O “estilo denso”, diz a autora, “tem seus próprios significados, que de fato estão intimamente ligados ao conteúdo antipatriarcal desses textos” (*Op. cit.*, p. 203), mas “o *nonsense*, ou a palavra puramente musical, não seria suscetível de interpretação. A poesia de *Tender Buttons*, em vez disso, é delicadamente suspensa entre textura e significado” (*Op. cit.*, p. 241). A própria ambiguidade representa, para Ruddick, “uma mudança no modo de significação associado ao pai” (*Op. cit.*, p. 207). Mas o tabu paterno é transgredido tanto formalmente, pelo jogo de linguagem (*play of language*), quanto tematicamente, pela sexualidade (*idem, ibidem*).

Ruddick interpreta *Tender Buttons* como um libelo feminista que não apenas denuncia ou desafia o modelo patriarcal de pensamento, mas que também tentaria desconstruí-lo em sua própria experiência de linguagem. As subversões gramaticais praticadas por Stein equivaleriam, nessa perspectiva, a uma insubmissão à lógica do discurso patriarcal. Em *Tender Buttons*, a autora teria desenvolvido tanto a ideia da constituição do patriarcado a partir de um sacrifício (real ou simbólico), quanto a da

possibilidade de reverter esse sacrifício ressuscitando o que ele mata, ou bem despertando o que ele silencia (*Op. cit.*, p. 191).

Ruddick identifica dois momentos de crise no texto: o primeiro, que chama a “fase de sacrifício” (*phase of sacrifice*), acontece no final da primeira seção, intitulada *Objects*; o segundo, a que chama a “crise contrassacrificial” (*countersacrificial crisis*), que acontece no final da segunda seção, *Food* (*Op. cit.*, p. 192). A análise de vários dos poemas que compõem a obra corroboram a tese de Ruddick. Em *A Carafe*, poema “lexicalmente randômico e completamente descentrado (*decentered*)”, identifica não apenas frases com coerência sintática suficiente para tentar o leitor a uma interpretação, como também palavras pertencentes a um mesmo campo semântico, ainda que a poeta deliberadamente multiplique os significados de cada uma delas (*Op. cit.*, p. 194). De fato, várias palavras sugerem a ideia de parentesco. *Kind* significa “espécie”, mas também é cognata a *kin*, “família”, “parentes”. *Cousin* (“primo”) também é utilizada frequentemente em relação a coisas aparentadas de alguma maneira. Os sintagmas “*nothing strange*”, “*an arrangement in a system*” e “*not unordered*” também sugerem a ideia de parentesco ou de correlação. O poema sugere um tipo de organização que viola a noção de sistema inteiramente coerente, monológico. Um segundo eixo temático aparece nele: o da visão (*Op. cit.*, p. 195), sugerido por termos como *blind*, *glass* (que também significa espelho ou instrumento óptico) e *spectacle* (que também significa “par de óculos”). A relação entre os dois eixos temáticos, conexão e visão, sugeriria que o eu-lírico pretende iniciar o leitor num novo tipo de visão, que revela conexões inusitadas, desautorizadas por qualquer sistema de classificação tradicional. A poeta cria um jogo semântico (*semantic play*) evitando que cada palavra possua um significado unívoco. Assim a palavra *glass*, relacionada com *spectacle*, compõe o eixo temático da visão, mas significa também “copo” ou “cálice”, o que a relaciona com a garrafa do título. Ora, uma garrafa não tem nenhuma ligação óbvia com a visão; daí a afirmação de que ela é “*a blind glass*”, o que é parte da brincadeira (*joke*) de Stein. Da mesma forma a palavra *kind*, integrada no eixo temático da conexão, pode significar também, adjetivamente, “gentil”, “amável”, o que reforça o significado de “*nothing strange*”, se entendermos essa expressão como equivalente a “não distante ou reservado”. Nem tudo no poema parece se coadunar com essa interpretação, ou com qualquer outra que tente

construir um sentido unitário (*unitary meaning*). “A inerente mobilidade das palavras, tanto quanto o arranjo fragmentado desse poema em particular, corta a coerência – mas sem apagá-la”. O próprio poema seria um “vidro cego”, algo através do qual não se pode ver claramente (*Op. cit.*, p. 196). *Tender Buttons*, assim, antecipa a ideia de significado em Wittgenstein, de acordo com quem a palavra pode ter múltiplos significados, mas todos relacionados de alguma forma, pertencendo a uma mesma “família”. Dessa maneira, *glass* pode nomear um “recipiente para bebida” ou um “instrumento óptico”, mas como ambos os significados decorrem das propriedades físicas do vidro, existe entre eles uma conexão. Pois bem, a tese de Ruddick é que, na perspectiva de Stein, “o sentido unívoco (*univocal meaning*) é uma das ilusões e das opressões do pensamento patriarcal”, e “o ato que ritualisticamente fixa significados únicos (...) é o sacrifício” (*Op. cit.*, p. 196).

Vegetable é lido, dentro dessa óptica, como referência à crucifixão, forma assumida pelo sacrifício original no contexto do cristianismo (*Op. cit.*, pp. 198 ss), enquanto *Cups* conecta o falo a um poder puramente mental, racional: “*all might is mental*” (*Op. cit.*, p. 201). *Vegetable*, diz Ruddick, “sugere que o simbolismo teológico da crucifixão tem o efeito de apagar as mulheres: o crescente, ou o corpo da mãe, é obliterado pela cruz.” (*Op. cit.*, p. 204). Em *Red Roses*, uma “rosa” e um “buraco”, que provavelmente apontam para o mesmo referente, são “vendidos”, entrando assim em “colapso”. Seria uma referência ao casamento, que introduz o corpo da mulher na economia masculina como um objeto passível de troca (*idem, ibidem*). O sintagma “*a little less hot*” faz pensar que o momento da venda coincide com a diminuição da temperatura, isto é, do desejo (*Op. cit.*, p. 205). Também em *A Purse*, os genitais femininos são alienados de todas as qualidades exceto a de estarem “abertos”, ou suscetíveis de “uso”. Assim, esses poemas em *Objects* exporiam “a troca, a mutilação e a supressão sexual do corpo feminino” (*idem, ibidem*).

Duas estratégias recorrentes em Stein para a geração do efeito de ambiguidade são o *trocadilho* e a incompletude sintática, que consiste basicamente na elisão de sinais de pontuação e na disposição dos termos por parataxe (*Op. cit.*, pp. 205-6). Esse uso da

parataxe também pode, por si só, ser associado a uma insubmissão aos padrões linguísticos patriarcais, baseados na *subordinação* dos termos entre si, ainda que também lembre a *parole in libertà* do futurista (e militante fascista) Marinetti. Marjorie PERLOFF (1996) lembra essa relação, mas aponta suas diferenças. Ambos, Stein e Marinetti, tinham antipatia pelos adjetivos, mas por motivos distintos; o futurista pretendia “abolir o adjetivo para permitir que o nu substantivo preservasse sua cor essencial”, enquanto Stein, ao contrário, julgava o adjetivo muito próximo do substantivo, e ambos pouco passíveis de erro (*mistake*). Atraíam-lhe mais os verbos e advérbios, uma vez que estes podem ser fontes de confusão. Por exemplo, na sentença “*return a pigeon seated*”, de *Arthur a Grammar*, é impossível determinar se *return* é um verbo ou um substantivo (PERLOFF, 1996, p. 89). Em *Tender Buttons*, um exemplo citado por Ruddick é “*murder flies*”, em que ambas as palavras podem ser verbos ou substantivos, sendo possível, portanto, ler “assassino voa”, no sentido de que o sacrifício paterno desaparece, ou “matar moscas” (RUDDICK, 1990, p. 240).

Quanto ao trocadilho (*pun*), os exemplos abundam. No poema *Suppose an Eyes*, em que a frase “*in rubbed purr get*” sugere o apagamento dos órgãos sexuais femininos (*rubbing out the purr*), podendo também significar “tomar em casamento”; o termo *rubbed* pode significar “acariciado” ou “apagado”, e o sintagma verbal “*go red*” tanto pode querer dizer “torne-se vermelho” ou “vá embora, vermelho” (onde *vermelho*, Ruddick esquece de acrescentar, poderia ser ainda entendido como *vocativo* ou como *predicativo do sujeito*). Ainda no mesmo poema, “*purr get*” também poderia ser um trocadilho com *for-get*, “esquecer” ou “desprezar”, e talvez ainda com *pur-gat-ory*, duas referências ao apagamento da mulher (*Op. cit.*, p. 205). Em *Eating*, em que ocorre a associação da figura do sol ao macho dominador, aparece a frase “*re soluble burst*”, na qual é possível associar “*re*” com um raio (*ray*), enquanto “*soluble*” contem o termo latino “sol”, o que faz pensar que “*burst*” seria um “*sunburst*” (*Op. cit.*, p. 200). Nesse poema, o rei é destronado e *consumido*, numa “paródia vingativa da comunhão”, o que é sugerido pela expressão “*eat ting*”, um trocadilho para *eat the king* (*Op. cit.*, p. 249). No curto “*Peeled Pencil, Choke*”, a expressão “*rub her*” pode ser um trocadilho para *rubber*, “apagar”. “*Rub her coke*” também poderia significar “*rub her cock*”. Em corroboração a essa leitura, no poema imediatamente anterior, *Book*, o falo era reduzido

a um “*nice old pole*”; neste, talvez, a um “*rubber cock*”, um dildo (*Op. cit.*, p. 211). Ainda em *Vegetable*, Ruddick lê o verbo “*combing*” (“pentear”) como uma “senha” (*code word*) para se referir ao contato sexual, assim como um trocadilho com *coming*, “chegar ao orgasmo” (*Op. cit.*, p. 228). Em *A Brown*, que parece fazer referência à evacuação, Ruddick lê “*a news*” como “*anus*” (*Op. cit.*, p. 236). Em *Milk*, tanto o título quanto a referência a algo “pendurado” (*hanging*) corroboram a leitura da palavra “*utter*”, “dizer”, como “*udder*”, “úbere”, apontando para uma possível recuperação do feminino dentro da linguagem (*Op. cit.*, p. 238). Em *Cups*, a frase “*a stir and a behave*” (“um tumulto e um comportar-se”) é lida como “*astir*” (“ativo”, “agitado”, “em movimento”) and a *beehive* (colmeia)”, uma imagem do útero pré-simbólico (*Op. cit.*, p. 239). Na frase “*there is no memory, there is no clear collection*”, de *Roastbeef*, o substantivo “*collection*” está certamente substituindo *recollection*, “recordação” (*Op. cit.*, p. 222). *Orange In* oculta no título a palavra *origin*, e a expressão “*a no since*”, nesse mesmo poema, é lida como “*innocence*” (*Op. cit.*, p. 231); “*egg ear*” pode estar no lugar de *eagerly*, “avidamente”; “*look a bout*” (“olhar um ataque”), no de *look about*, “olhar em volta” (*Op. cit.*, p. 245); “*egg stir*”, no de *extra*, “o excedente (*surplus*) de pré-simbólico na linguagem” (*Op. cit.*, p. 241), e assim por diante. Há ainda trocadilhos com vocábulos do léxico francês, além de vários com o nome de Alice Toklas, como “*alas*” (*Op. cit.*, p. 234) ou “*eel us*” (*Op. cit.*, p. 249). Mas o que justifica que se prefira escrever “*be where*” (“esteja onde”) em vez de “*beware*” (cuidado) (*Op. cit.*, p. 251)? Hugo FRIEDRICH (1991), analisa o mesmo processo em Mallarmé. No epitáfio de Poe aparece a expressão “*désastre obscur*”, onde seria mais natural um “astro obscuro”. É evidente que a palavra *désastre* é obtida, por paronomásia, a partir da palavra *astre*. No primeiro verso de um soneto sem título, de 1887, aparecem as palavras “*croup*” (“garupa”) e “*bond*” (salto), criando um “efeito desejado de insólito”. A terceira estrofe fala de um “*vase*”. Palavras como “*coupe*” (“taça”) e “*fond*” (“fundo”, “base”), pertencem ao mesmo campo semântico de *vase*, e, embora sejam evitadas pelo poeta, dão origem às palavras de som semelhante *croupe* e *bond* (FRIEDRICH, 1991, p. 106). A explicação de Friedrich apela para os conceitos de “ilusionismo” e “magia da linguagem” (*idem, ibidem*). O simbolismo de Mallarmé já é, portanto, uma poética da linguagem, que abriu o caminho para a escrita radical de Stein e, meio século depois, a de Leminski. Os jogos de linguagem que convidam o leitor a participar ativamente da construção do sentido são também herança do poeta francês, herança transmitida aos

nossos concretistas e finalmente a Leminski, que se considerava concretista (embora julguemos mais apropriado chamá-lo de “pós-concreto”). Tais jogos, em Stein, parecem ter uma natureza diferente dos praticados por Joyce, em cujo *Finnegans Wake* uma frase pode implicar sete distintos significados, mas onde cada um deles pode ser detectado pelo leitor (PERELMAN, 1994, p. 131). Segundo Perelman, a perícia (*expertise*) exigida para ler Joyce, Pound e Zukofsky não é necessária para ler Stein (*idem, ibidem*). O *Catatau*, de Leminski, por seu turno, permite tanto uma leitura extremamente intelectual, que decodificaria em tese todas as referências históricas e linguísticas estrategicamente inseridas no texto, quanto uma leitura mais leve e intuitiva, até mesmo fragmentária; mas ambas as modalidades de leitura exigem a participação ativa do leitor, que não apenas deve completar lacunas, mas navegar nelas, entregar-se ao prazer de percebê-las como tal, o que constitui a dimensão da fruição linguística a que se refere Ruddick. Esse aspecto propriamente *estético*, no sentido etimológico do termo, não deve ser desvalorizado em favor de uma concepção puramente cognitivista da obra, mas seu reconhecimento não implica negar a articulação de ambas as dimensões, estética e semântica.

Os procedimentos linguísticos mais recorrentes em *Tender Buttons* e no *Catatau* são substancialmente diferentes, embora concorram para um mesmo efeito geral e possuam inúmeros pontos de contato. Primeiro, no que diz respeito à estrutura sintática, no *Catatau* predominam frases curtas, dispostas por parataxe, como um fluxo contínuo, mas no interior de cada uma delas frequentemente se estabelecem relações gramaticais complexas de subordinação, diferentemente da predominância da *coordenação* que se verifica em *Tender Buttons*. Isso deve ser atribuído à incansável tentativa do protagonista de ordenar e classificar as ideias e as percepções, ainda que fracasse sempre, engolido afinal pela superestrutura do seu delírio. Relativamente ao gosto de Gertrude Stein pelos verbos passíveis de “erro”, isto é, que podem ser lidos também como substantivos, na língua portuguesa teriam um equivalente, em efeito, em determinados substantivos cuja forma lembra certas conjugações verbais. Como vimos na seção anterior, eles são frequentemente empregados por Leminski, como em “*e começou a gibraltar-se*” (LEMINSKI, 2010, p. 146) em que o nome próprio vira verbo no infinitivo; em “*ouro, incenso, a múmia mirra*” (*idem, ibidem*), em que o substantivo

mirra, que seria de se esperar após a sequência “*ouro, incenso*” (por conta do significado dessa tríade na tradição cristã), é substituído pela forma coincidente de terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *mirrar*; ou ainda em “deus só dá nozes para quem *nogueira*” (*Op. cit.*, p. 48). No primeiro caso, o processo empregado para operar a transmutação do signo é a simples introdução do substantivo *múmia* na sequência, porém sem vírgula, o que cria um desvio, na terminologia de Cohen, que é reduzido na leitura pela transformação do sintagma nominal em sintagma verbal. Também a presença do artigo definido ligado apenas ao substantivo *múmia* acentua sua posição de sujeito. O mesmo processo é empregado no segundo caso, em que, ainda que não exista na língua vernácula o verbo “*nogueirar*”, a construção claramente coloca o substantivo feminino como forma de terceira pessoa do singular do presente do indicativo desse verbo hipotético (dada a proximidade com o pronome *quem*, que seria seu sujeito). O enunciado, rigorosamente agramatical, possui um claro sentido: *somente as nogueiras têm a prerrogativa de produzir nozes*. Mas além dessa “*derivação imprópria*”, a frase faz pensar, por assonância, em “*não queira*”. A afirmação de que *deus só dá nozes para quem “não queira”* continua fazendo sentido do ponto de vista do dito popular segundo o qual “*deus só dá nozes para quem não tem dentes*”. Em termos exclusivamente estilísticos, é no trocadilho, de fato, que se encontra o grande ponto de contato entre *Tender Buttons* e *Catatau*. Neste, as substituições de palavras por paronomásias ou por “*perífrases paronomásticas*” são constantes. *Erudito* se quebra em “*era o dito*” (*Op. cit.*, p. 52), *metafísica* vira “*meta faísca*” (*idem*, p. 102), e não são raros os exemplos de trocadilhos aparentemente “*gratuitos*”, como o que transforma o adjetivo *estapafúrdio* na oração “*está para fúrdio*” (*idem*, p. 128), ou o uso de “*caqui*” pelo advérbio de lugar *aqui* (*idem*, p. 183).

Mas o recurso estilístico mais recorrente do *Catatau* é, sem dúvida, a criação neológica, pouco explorada em *Tender Buttons*, embora não inteiramente estranha a essa obra. Como Ruddick tem o cuidado de apontar, Stein cria, no poema *Orange In*, o neologismo “*excreate*”, que pode ser lido como *ex-create*, “*desfazer*”, “*desmantelar a ordem existente*” (RUDDICK, 1990, p. 231-2), mas também como uma *palavra-valise* a partir de *create*, “*criar*”, e *excretion*, “*excreção*”, neologismo que “*realiza (performs)* sua própria metamorfose semântica”, uma vez que “*desintegra duas palavras*” e reutiliza

suas “moléculas” para compor uma nova estrutura, o que, em Stein, remeteria a uma série de “significados (*meanings*) e motivações anais”, inclusive de textos anteriores a *Tender Buttons* (*Op. cit.*, p. 236), além de constituir um jogo excrementício de palavras (*excretory wordplay*) que “usa a linguagem para pensar, mas ao mesmo tempo, para uma gratificação quase corporal (*quasi-bodily gratification*)” (*Op. cit.*, p. 238). Atribuir um significado fixo e unívoco a um dado procedimento seria, como aponta Bürger (2008, pp. 144 e 155), uma atitude no mínimo temerária. No caso do *Catatau*, a desintegração lexical não deixa de apresentar uma dimensão de “gozo linguístico”, mas o sentido geral que se depreende da obra exige que se veja nesse procedimento, que constitui, como vimos na seção anterior, o processo de criação lexical mais recorrente na obra, além de índice da desestruturação do pensamento do protagonista, expressão da rejeição da “racionalidade-voltada-para-os-fins” (*Zweckrationalität*) de que nos fala Bürger (2008, p. 77). Como já disse o poeta, “a palavra é tirânica, é o instrumento das leis. Onde a palavra chega, já chega botando ordem” (LEMINSKI, 1999, p. 26). Desmantelar a palavra equivale, portanto, a dismantelar os próprios mecanismos de dominação, já que “o único modo de fazer as palavras perderem sua tendência nazifascista, essa mania de marchar em passo-de-ganso, é fazê-las cantar. Ou voar. O que, no fundo, é a mesma coisa” (*idem, ibidem*). A poesia, assim, mais uma vez está associada ao *novo*, isto é, a tudo quanto represente uma ruptura com o estanque, com o pré-estabelecido, com o discurso oficial ou acadêmico, com o normal e o normatizado.

Outro ponto de contato entre o *Catatau* e *Tender Buttons* é a perspectiva por assim dizer “cubista” de ambos. A quebra da perspectiva tradicional operada pelo Cubismo era obtida por meio da técnica de montagem de elementos díspares num mesmo plano, e é comparável à agramaticalidade dos períodos de Stein, uma vez que *perspectiva visual* e *norma gramatical* são convenções correlatas. Essa montagem, na língua, se dá primeiramente no nível textual (justaposição de frases e orações independentemente das normas de coesão e coerência), logo no nível sintático (justaposição de palavras em detrimento das normas gramaticais de subordinação), e finalmente nos níveis morfológico e fonológico (justaposição e transposição dos morfemas e fonemas para criar novas estruturas). Em *Tender Buttons*, esse recurso já atinge o texto em todos os níveis, embora Stein explore pouco o terceiro nível. A

organização das frases obedece ao olhar que incide sobre o objeto e às considerações suscitadas por ele. O objeto é observado por todos os ângulos, o que gera uma sobreposição de planos, aparentemente sem ordenação lógica. Revela-se aí a influência de Picasso e Braque, lembrada por Wilson (1993). “Uma configuração de palavras variadas”, diz o autor, “seria análoga a uma tela cubista composta de fragmentos inidentificáveis” (WILSON, 1993, p. 171). No *Catatau*, a voz lírica é substituída pelo protagonista autodiegético, embora a rigor praticamente não haja narrativa alguma, já que o fluxo de consciência, do qual o texto é composto da primeira à última linha, ao longo de mais de duzentas páginas, não comparece nele como uma técnica narrativa, mas vem mais propriamente *em substituição* de uma narrativa. A ausência de perspectiva definida e estável espelha o estilhaçamento do “método” não por acaso chamado de “cartesiano”. O mesmo deve ser dito quanto aos níveis morfológico e fonológico da linguagem. Sua ininterrupta fragmentação e recomposição tem o efeito de transtornar o discurso pretensamente claro, racional e metódico de Cartesius num balbucio incompreensível. Uma vez que os neologismos são em sua quase totalidade formados a partir de elementos que já possuem existência prévia no léxico de determinada língua, esse procedimento também é perfeitamente comparável aos *ready made* dos dadaístas, o que mais uma vez nos aproxima de Stein.

Finalmente, se é possível associar a inovação linguística dos *Tender Buttons* a um rompimento com o modelo patriarcal, representado no discurso que objetiva a univocidade, tanto mais correto será afirmá-lo do *Catatau*, em que a própria escolha do pai do pensamento analítico como protagonista é sintomática. Cartesius tenta o tempo todo se manter fiel à sua “arte ponderária” (LEMINSKI, 2010, p. 171), mas o tempo todo se deixa levar pela divagação incontrolável: “*Mau sinal quando a cabeça pensa o que o dono não quer!*” (*Op. cit.*, p. 20). À ideia fixa, contrapõe a ideia “fluxa” (p. 161). O método cartesiano é desconstruído: “*Aprendi bastante; vamos desaprender, não obstante*” (p. 82). A lógica cartesiana, instrumental e utilitarista, fica atônita diante da exuberância tropical, não consegue digeri-la, e Cartesius tem consciência disso: “*Que fariam se soubessem que o verdadeiro cartésimo se transfigurou e me encarregou de usurpar-lhe o lugar em nome de mim?*” (p. 149). Assim, Leminski busca desconstruir a racionalidade *instrumental* do pensamento ocidental, aliás europeu e etnocêntrico,

marcado pelas relações de poder (dominação da natureza pelo ser humano, da mulher pelo homem, do escravo pelo senhor, do negro pelo branco...). Ainda que ele não faça explicitamente a associação desse modelo de pensamento com a dominação patriarcal, é contra ela que se volta, tanto quanto Stein. Como escreveu o próprio Leminski, “o *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico” (LEMINSKI, 2004, p. 254).

À GUIA DE CONCLUSÃO

É problemática, como vimos, a definição da categoria do *novo*, cuja importância na arte produzida a partir do século XX é inconteste. Fixamo-nos em apenas uma de suas inúmeras possibilidades de manifestação, o neologismo, cuja conceituação não deixa de levantar seus próprios problemas. Nossa principal contribuição para os estudos linguísticos será a abordagem inovadora que propomos na taxonomia das criações lexicais, especialmente no que concerne à sua classificação em função dos níveis linguísticos, que nos parece menos arbitrária que os modelos propostos até o presente momento.

Relativamente à importância do neologismo na literatura produzida a partir do final do século XIX em contraste com a produção anterior, por mais óbvia que possa parecer, não se pode confirmar cientificamente sem uma análise estatística de um amplo *corpus*, o que não era nosso objetivo. Evidentemente, dentro dos limites estritos do nosso *corpus*, a hipótese permanece plenamente válida.

A principal conclusão que nossos resultados impõem é a de que o *Catatau* não é um texto “ilegível”, ao contrário do que o próprio poeta parece ter contribuído para fazer acreditar. O que ocorre é que, embora se trate de um texto em prosa, ele exige uma

leitura com o mesmo nível de profundidade que o exigido pela poesia, isto é, descendo ao plano da expressão para nele observar aquela “projeção do princípio de equivalência do eixo paradigmático sobre o eixo de sintagmático” que caracteriza, para Jakobson, a função poética da linguagem. Nesse sentido, sua aproximação com os *Tender Buttons* é plenamente justificada, e essa proximidade justifica, por sua vez, nossa leitura um tanto quanto aparentada à que Lisa Ruddick faz de Gertrude Stein. No mais, parece-nos que tal exigência de leitura imposta pela obra se coaduna com a *hermenêutica crítica* de Peter Bürger, uma vez que implica uma visão ampla da obra, do seu sentido global e de sua inserção na história da cultura, sempre sustentada, por outro lado, pela análise detida dos seus detalhes microestruturais.

ANEXO

DESCARTES COM LENTES

Paulo Leminski

Ego, Renatus Cartesius, cá perdido neste labirinto de enganos deleitáveis, vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá ao três anos que deixei a Europa e a gente civil: lá presumo morrer à sombra de meus castelos e esferas armilares, jazendo na ordem de meus antepassados. “Barbarus hic ego sum quia intellegor ulli”, - isso do exílio de Ovídio é meu.

Do parque do Príncipe, contemplo o telescópio, o cais, o mar e os pássaros do Brasil. Como é do meu hábito de verdes anos, medito deitado nas primeiras horas da manhã só me fazendo à rua muito tarde, já sol de meio-dia.

Estando no parque de Vrijburg, circundado de plantas gordas, na suas folhagens descomunais, flores enormes de altas cores, cintilantes de gotas d’água e de insetos; seu cheiro é uma carne, o ambiente é sólido, eu poderia tocá-lo.

Bestas de toda sorte circulam em gaiolas, jaulas, ou soltas – animais gerados pela inclinação do eixo da terra, do equinócio. O chamado, na algaravia destes reinos, tamanduá, c/ a língua serpenteando entre as formigas de que extrai todo seu mantimento; levanta-se de pé à laia de homem, formidando e formigófago: o olhar míope de ver formigas cara a cara, tropeça num formigueiro e rola, envolto em formigas. Tatu é convento, rochedo e bastião; disfarçado de pedra, gela com elas e crescem árvores, repousando enquanto pensa seus juízos irrefutáveis.

As capivaras, ratos magnos, o estômago maior que o corpo, concentrando comida.

Numa gaiola, o tucano, indeciso sobre o penhasco do bico, ser pedra ou bicho. Monstros da natura desvairada nestes áreas. A jibóia, python que Apolo não matou, abre todo seu ser em engolir; engloba antas, capivaras, veados, - de que deixa fora das goelas os chifres, – como uma árvores caída com galhos -, até que apodreça em seu bucho;então cospe os chifres e come outro. Exorbitantes, vivem séculos, diz Marcgrav. Certamente vivem séculos. Crias? Qual não será filhote? Cada vez maiores, a mãe delas

todas acabará por engolir o orbe. Não, esse pensamento não é corrupção dos climas, é inchação do calor em minha cabeça. Que se passa comigo? Hei de abrir meu coração a Articzewski e saberá esclarecer essa treva que me envolve. Virá. Articzewski virá. Nossas manhãs de fala fazem-me falta. Quanto falta para que chegue? Um papagaio pegou meu pensamento, diz palavras em polono, imitando Articzewski. Bestas geradas no mais aceso do fogo do dia... Comer esses animais há de perturbar singularmente as coisas do pensar. Passo os dias entre essas bestas estranhas e à noite meus sonhos se povoam de estranha fauna e flora, de bicos e dentes... É a flora faunizada e a fauna florescida. Singulares excessos. Escrevendo as “*Primae Cogitationes circa generationem animalium*”, – de haec omnia non cogitavi. Esperarei consumindo desta erva de negros que Articzewski me forneceu, chiba, chibaba, dianga, diamba, ou diancha, como a registra Marcgrav em seu “*Lexicon omnium vegetalium quibus in Brasiliae utetur*”. É uso de tououpiambaoults, de gês e de negros minas. Aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos com os vapores deste mato, a cabeça quieta. Cresce de súbito o sol e as árvores vuhebehasu, que é enviroçu, embiraçu, inveraçu, conforme as incertezas da fala destas regiões, onde as palavras são podres, perdendo sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, água, fala que fermenta. Índio é gente que carrega enormes pesos nos beiços, pedras, paus, penas, e não podem falar, falam como quem tem a boca cheia de bichos vivos. Os movimentos dos animais é augusto e lento, todos se olhando de jaula para jaula e para mim. A árvore vuhebehasu, de cerne mole, à maneira de carne ulcerada, casca com verrugas, as folhas grandes lóbulos de orelha, com um látex como porra pelos poros das formigas, dos seus galhos – tufos de parasitas, os frutos são ninhos de formiga, labirintos dos marimbondos, onde os tououpinambaouts vêm caçar maracanãs. Vejo baleias: limitado no mar Atlântico pelas tribos de baleias e no lado do poente pelos desertos de ouro em pó onde sopra o vento que vem do reino dos incas. E os aparelhos ópticos, meus aparatos? Ponho mais lentes no telescópio, tiro outras; amplio; regulo; aumento, diminuo, o olho enfiado nestes cristais, e trago o mundo mais perto ou o afastamento longo do pensamento: escolho recantos, seleciono céus, distribuo olhares, reparto espaços, o Pensamento desmonta a Extensão, - e tudo são aumentos e afastamentos. Um olhar com pensamento dentro. Sempre fumando desta erva-que-dói. Como coça. Insetos insetívoros... E de Articzewski (ou Articzowski?) nada... Nem signos nem sinais... E esse sol epilético... Por três anos em vão alcei meu pensamento sobre esta fauna e esta flora e sinto que estes bichos de olhar calmo estão pensando em

mim. Maravilha é pensar esse bicho. Como pensar esse bicho? Duvido que Articzewski possa. Ao poderemos. Este bicho é proteu, aquela ave é orfeu, este vapor é morfeu? Quem mordeu? Metamorfose. Isso é dúvida ou concessão à má natura? O que é olho de onça, o que é vagalume? Enquanto o macaco representa e gesticula humano – o papagaio fala, e parece gente em pedaços, uma parcela no macaco e uma porção num papagaio. Batavos há que tem perdido a razão nestas zonas, casando-se em conúbios múltiplos com as índias, falam o linguajar deles, que é como os sons dos estalos e zoos deste mundo. Duvido de Cristo em nheengatu. Índio é gente? Este país cheio de brilho e os bichos dentro do brilho é uma constelação de olhos de fera. E de noite a cabeça cheia de grilos e gritos tem pensamentos de bichos... Esponjas, antenas, pinças certeiras. Pensamento é susto. Que fome! Uma arara acende-se em escândalos mas não é Artichofski. Num galho reto da árvore sob a qual me jazo (“patulae recumbans sub tagmine fagi”), está o assim designado bicho preguiça que requer uma eternidade para ir dez palmos: este animal não vive no espaço, vive no tempo, no calor e na intensidade. Este mundo não se justifica. Que perguntas fazer? Gigantomaquia, batracomiomaquia. Esta alimária levando eternidades para nada é o relógio deste meu estar fracassado: o bicho mede-me o tempo do intenso. Uma insógnita parada numa reta. Preciso lembrar disso para Artizcoff, e a preguiça sobre mim. Nem a fumaça que emito a perturba no calor do seu estar. Este mundo é o lugar do desvario e a justa razão aqui se delira. Umas árvores de papagaios: formigas comem uma árvore numa noite, - e os papagaios no sono, donde tantas árvores secas com os respectivos esqueletos apensos. E o calor... Esta canícula... O calor é pura substância onde bóiam gaivotas e o pensamento não entra nesses espaços nem ingressa nesse mundo.

As aves sem fôlego, no sol, no fogo... O arúspice vê no vôo das aves o futuro pelo muito eterno do presente em que elas vivem. Não, esses pensamentos recuso, refuto e repilo. Sinto coisas crescerem em mim, contra mim e em prol deste mundo. Nada há aqui onde apóies o pensar. A esta terra faltam-lhe castelos, tumbas, estátuas, palácios catafalcos, cenotáfios, marcos miliários, arcos de triunfo, torres, estirpes. Fico feito Sísifo rolando rochas de cogitações que escorregam de volta no seu próprio peso. Faltam coordenadas... E essa preguiça... Com esse sono pesado, estou ancorado no presente, acordado neste pensar (ou pesar?) permanente... Artissef me levantará do chão e de minhas dúvidas. Um mecanismo de passarinhos! Aumento o telescópio: mais lentes. Lentes e dentes. Omito. Aqui não se reparte, não se divide. Um dia a selva

desmorona em cima de Mauristadt e a afunda na lama e no calor. Não esse pensamento não. Atrapalhos e trambolhões. Trabalhos de hércules. Podar as opiniões recebidas, as verdades dadas e os dados herdados, passando o rio Aqueloo, – e o discernir é o Aqueloo; cortar as sete cabeças da Hidra da vã presunção e inchaço de saber, que são, a) pensar que se sabe, b) dizer que sabe não sabendo, c) distorcer o cristal da verdade, d) ter o erro como verdade, f) não precisar de ninguém para chegar à verdade, g) precisar de todas as autoridades para chegar à verdade. Isso é hidra. Saber é hidra? Disso é mister cortar as sete cabeças. Colher os pomos de ouro do jardim das Hespérides (estes cajus) além das colunas: ir por partes, repartir. Sim, repartirei. Confirmo: Articavski, reparti. Parti, rachei, reparei. E de trabalhos não chegarei aos doze. Para que trabalhar tanto? “Credo ut intellegam”, sim, mas já não creio no que penso. Já duvido se existo: êxito. Se existe este tamanduá, eu não existo. Pensar é uma esponja? Tamanduá não é verdade; eu quero a verdade. Com os santos padres de La Flèche aprendi a obrar em presença de Deus; e aqui, – obrando em presença de bichos? Pelo Sagrado Coração de Jesus! E que é do Cérebro de Jesus? Ah, se o rio de pensar fossem silogismos e subjuntivos! Aqui tudo tão enigmas. Esta vuhebehasu é esfinge, e Cérbero bebe o Estige e a água do meu cérebro. Quero dizer: aqui não se pensa: e olhar com lentes já é o máximo do pensar... É o sumo do pensar, e aqui estou no máximo e no excedente. Nas excelências. A cabeça furada de cáries. Um côco roído de formigas. Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingando as águas do dilúvio. Ah, Brasil, Parinambouc, minha Tróia, este mundo é sujeira; este mundo não sai: é uma sujeira em meu entendimento no vidro de minhas lentes.

O próprio do corporal alimento é, em alimentando, ir-se-lhe o sabor da boca; mas os frutos desta terra são caju, maracujá, guabirobas e ananazes; o sabor fica na boca e não passa. Essas frutas são fruto de minha imaginação ou usufruto de meu cismar? Esta nota a perei em nócula ao “De Saporibus”: em Marpion não. E metamorfoses, as coisas rolam, transformam-se sem sair do lugar. Calor e mosquitos que me carcomem os pensamentos. Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de Ipê. Durmo com um teorema na cabeça, comendo abacaxi, e acordo com a boca cheia de formiga. Vae! Ai do Pensamento e da Extensão. Cancelado e cancelado. A humana criatura aqui não mais “substância pensante” mas substância pesando, substância substante, que sei? A ciência do silêncio e do pensar violento. Lá na torre, Marcgrav, Goethuisend, Usselinx e Post colecionam em vitrines e vidro os bichos e flores deste

mundo; mas não sabem que deviam por o Brasil inteiro num alfinete sob o vidro? Não, esse pensamento não. A sombra da preguiça pesa sobre meu entendimento como um penedo. O sol por dentro dos cachos, frutas explodem em fachos, entre penas de insetos, plumas. Pirilampos de pensamentos, lampejos. A cabeça pensa com a boca podre, os dentes carcomidos de açúcar? A aranha ali leva para fazer a teia o mesmo tempo que levo para pensar um teorema. Ou perco? Se perco, perdi-me Artizhofski achar-me-á para mim e para ele?

Quando vim com Maurício, não pensava; quando vim, vinha. De fumar a boca se enche de terra e a cabeça de uma água calma. Investi,; pelejei contra Paranambouc de ponto em branco no meu método – “*mirabilis fundamentum*” – mas ora sei que todo método é método de preservar-se da irrupção de novas realidades. Que mau astro me trouxe a parar nestas paragens? Que signo? Câncer, – comido dos cânceres de Câncer, ou flechado nas setas de Sagitário, naufrago nas águas do Aquário; e ponho na Balança um bicho que rói o fiel e a balança rui. Vim com as naus se Nassau para expor meu método às tentações deste mundo, para prová-lo nesta pedra de-toque, mas meu pensar bate nessa pedra – e o eco é pleonasma, é tautologia, eco a mesmice; reflete, devolve e recusa: siso de Narciso.

- Ignoras, mundo, tudo que pensei?
- Sei.
- Qual é teu arcano que decifrar não consigo?
- Sigo.
- Aonde vai esta preguiça que para nada tanto tempo levou?
- Vou.
- Onde reside tua verdade para eu buscá-la?
- Cala
- Cogito ergo sum?
- Um.
- Quem me conta desta mundo, que tento mas não disseco?
- Eco.

Concrescem as horas e as obras, eu perdido no pó deste pensar, no meio destas cobras. Raízes com ostras. Raízes. Monstros à mostra. Abortos abertos ao sol, e troncos. O aparente aparece. Isso é baralho: um ás na hora vale mais que Aristóteles. Mas que digo! Alguém está pensando no meu entendimento, ou já criei bicho na memória? Ou é

alguma carne, alguma rês, que comi? O ser é espesso, definitivo. Precário. Ou uma erva, um clima, uma região e um zôo podem mais que meu entendimento e minha alma imortal? Salvá-la-ei? “Quod vitae sectabor iter?” Isso de Ausônio perguntei-me em verdes anos. E agora entre tououpinambaoults, que me importa? Às vezes parece-me que a terra pulsa como um coração; ou será o meu? De quem será? Que pensam os índios sobre isso tudo? Índio pensa? Artixoff mo dirá; ocorre-me que está aqui há dez anos: e não pensando mais? Com aquelas tatuagens todas, pensa ainda? Um homem escrito pensa? Esse pensamento recuso, refuto, repilo, deserdo, rasuro, desisto. Índios comem gente. Pensamento é susto. Estes conceitos – eu os quero perpetua. Perpétuos em minha memória – estes sucessos. Demasias. Este mundo, este mato. Índios comem gente. Como será? Sepultar em nós um corpo com nome e coração, e me vem de súbito a fome de devorar Artixofski. Terei seus pensamentos? Sentirei seus males, sofrerei de sua sede. Saberei de seus sabores e deveres? Estes conceitos – eu os quero esquecer. Artixoff não saberá deles, não se pensa mais nisso. Índio pensa? Índio come gente – isso sim. Índio me comendo, pensará estes meus pensares ou pensará de todo esse peso, parado no momento? Um índio come a tua perna olhando cara a cara, olho a olho, com tua cabeça caveirada. Eu vi com estes olhos que a terra há de comer. Ou não? Ora saibam que os tououpinambaoults espetam no fálus certos espinhos e acúleos para inchá-los como troncos, e mal podem suster-se ao peso daquilo e incham pelo amor de inchar que não há mulher que os sofra, como tudo incha e infla nestes climas. Ah, como penso mal! Elefantíase do meu cogito! Uma fumaça sobe aos ares. Queimam os campos? Ou é a guerra? Artixov enfrenta os de Parinambouc. Os corvos comedores de olho enfrentam o sol e se assanham nas pupilas. Não, chega de ficção, não há guerra, tudo é paz, é sossego, só essa angústia assustada. Aponto a luneta e partem naus. Erguem velas com gente suando de saudade. Partem mas não vão. E a âncora que içam vem viva, é um caranguejo que corta as cordas e as jugulares. Naquela água de abacate, nada navega, nada se locomove. E a bússola é um relógio morto. E o pensar estelar destes insetos com antes azuis e ágeis? É o meu? Não é o meu, que eu sou de repartir e separar. Ah, como era eu Cristo ao dar seu pão repartindo em pequeninos! Sinto o pisar dos bichos, e o pesar dos peixes nessas águas onde bóiam mamões. Nada que mereça o bronze ou a bela linguagem. O olho do sol pisca. Artisheffsky para cair sobre meu pensamento. A preguiça não come. Incha de estar ali. Parada no ponto exato. Gerar e girar. Meu corpo só podia ter o tamanho que tem. Vulnerável à dúvida, ao dente e ao

olhar, - vulnerável a lâminas, flechas, arcabuzes, – e a cabeça que pensa uma clava de tououpinambaoults esmaga. Não há dúvida. Ai, como dói essa constelação na úlcera de minha dúvida metódica! E o método duvidoso desses bichos? É preciso matar para garantir o método; aquele olhar te olhando é pensamento, e isso dói. Pisando até esmagar aquela cabeça, o ar se limpa: você apaga essa fogueira do pensar, em cujo fumo gesticulamos afônicos e acéfalos. Afasta-te, remove-te, Parinambouc dá-me o espaço de pensar-te e, em te pensando, salvar meu pensamento da danação, vade retro! Sylva aestu aphylla, sylva horrida... Intumuere aestu... Falar por falar é coisa que nunca fez mal. Pensar por pensar, Consumir-se suando de pensar como um círio, aceso na cabeça e as formigas me comendo e me levando em partículas para suas monarquias soterradas. A existência existe no existente, a presença presente no presenciar, as circunstâncias no circunstancial, o íntegro integrado no integral, a totalidade totalmente no total. Contacto compacto com coisas coesas. No grande livro do mundo, Parinambouc são páginas enigmáticas fechadas ao siso e à fala. Este capítulo não cifro nem decifro; ou é erro? Sofro, e este livro sem textos é só ilustração e iluminura. Não traduzo nem meio. Coagido, cogito. Giro e jazo. Um círculo de giz em volta de meu juízo, uma nuvem, uma caligem, um bafo me embacia o entendimento para que não entenda Parinambouc, e Parinambouc é o círculo, a nuvem, a caligem. Cogito ergo sum? Sursum corda. Ergo. Dentes e lentes. Cogito e corrijo. Agito. Fedor de antas e araras. Uma fera urra dando à luz. A onça está parindo Articzewsky? Ai, ui, este pensamento sem bússola é meu tormento. Meu penar e no pesar. Ah, quando verei meu pensar e meu entendimento – fênix – renascer das cinzas deste cigarro de maconha? Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe no pomo de Adão como um vômito. Estes não. É esta terra: é um erro, um engano de natura, um desvario, um delírio, um desvio. Uma doença do mundo. E doença doendo, eu aqui com lentes esperando Articxoffski, e aspirando. Aumento o telescópio; na subida, lá vem Artyxovsky... Mas como? Vem bêbado... Artyskesky bêbado... Bêbado como polaco que é...

Bêbado? Quem me compreenderá?

BIBLIOGRAFIA

DE PAULO LEMINSKI

- LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A lua no cinema*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1989.
- _____. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986.
- _____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2001.
- _____. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Catatau*. Curitiba: gráfica editora Grafipar, 1975 (edição do autor).
- _____. *Catatau*: um romance-idéia. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- _____. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004. Edição crítica e anotada. Versão digital disponível em [http://www.esnips.com/doc/abccb012-01c9-4b13-9d90-ed432ceb76ff/Paulo-Leminski---Catatau-\(pdf\)\(rev\)](http://www.esnips.com/doc/abccb012-01c9-4b13-9d90-ed432ceb76ff/Paulo-Leminski---Catatau-(pdf)(rev)). Acesso em fevereiro de 2010.
- _____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010. 3ª edição.
- _____. *Descartes com lentes* (conto). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1993. (Coleção Buquinista)
- _____. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- _____. *Envie meu dicionário: Cartas e Alguma Crítica (Paulo Leminski e Régis Bonvicino)*. Organização, introdução e textos críticos de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1999. 2ª edição.
- _____. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA, 2004.
- _____. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1988.
- _____. *La vie em close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*. Curitiba: Zap, 1980.
- _____. “Nossa linguagem.” In: *Revista Leite Quente*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: v.1, n.1, março de 1989.
- _____. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. “Poesia: paixão da linguagem.” In: *Os sentidos da paixão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

- _____. *Tripas*. Curitiba: Edição do Autor, 1980.
- _____. *Um milhão de coisas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Vida*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.
- LEMINSKI, Paulo & PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. 2. ed. Curitiba: Etecetera; Governo do Estado do Paraná, 1990.
- LEMINSKI, Paulo & RUIZ, Alice. *Hai tropikai*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.
- LEMINSKI, Paulo & SUPLICY, João. *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, 2001. 2ª edição.

GERAL

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo. Criação Lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Coleção Obras Completas de Oswald de Andrade).
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990b. (Coleção Obras Completas de Oswald de Andrade).
- ANTUNES, José Pedro. *A tradução comentada da Teoria da Vanguarda de Peter Bürger*. Campinas: Unicamp, 1989. 263 pp. Tese (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1989.
- _____. *Tradução comentada de O Surrealismo Francês de Peter Bürger*. Campinas: Unicamp, 2001. 387 pp. Tese (Doutorado) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- ARISTÓTELES, ET AL. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

- BARBOSA, Maria Aparecida. Da neologia à neologia na literatura. In: ISQUERDO, Aparecida & OLIVEIRA, Ana Maria (org.). *As Ciências do Léxico*. Mato Grosso do Sul: UFMS, 1998.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine, de Honoré de Balzac*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *O grau zero da escrita*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.
- BASÍLIO, Margarida. *Teoria Lexical*. São Paulo: Ática, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W./ ADORNO, Th.W./ HORKHEIMER, M./ HABERMAS, J. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Pensadores).
- BIDERMAN, M.Teresa. *Teoria linguística. Linguística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- BRÉTON, Andre. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção Prosa do Mundo).
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda* (1974). Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias* (1984). São Paulo: Editora 34, 2011. 3ª edição.
- _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 4ª edição. (Coleção Debates, vol. 247).
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência – questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASTRO, Eugênio Manuel de Melo e. *Algorritmos: infopoemas*. São Paulo: Musa Editora, 1998.
- CÍCERO, Marcus Tullius. *Sobre la Naturaleza de los Dioses* (De Natura Deorum, 45 a.C.). Buenos Aires: Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1970.
- COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética* (1966). São Paulo: Cultrix, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria – Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados* (1979). Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000. 5ª edição.

- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERNANDES, Carlos. Johann Mauritius van Nassau-Siegen (ou Maurício de Nassau). 2002. Disponível no portal *Só Biografias* da Universidade Federal de Campina Grande (<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JohaMaur.html>). Acesso em março de 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. 2ª edição.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, 1972.
- GUILBERT, Louis. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.
- HABERMAS, J. *Dialética e Hermenêutica. Para a crítica da hermenêutica de Gadamer*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Dicionário eletrônico disponível em <http://houaiss.uol.com.br>.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAUSS, H.R. “A Estética da Recepção: Colocações Gerais”. In: *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade.” In: OLINTO Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 47-100.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LAUSBERG, Heinrich. *Lingüística românica*. Tradução de Marion Ehrhardt e Maria Luísa Schemann. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1981. 2ª edição.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MATTOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Ed. de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1975.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988 (Col. Fundamentos).
- PERELMAN, Bob. *The trouble with Genius. Reading Pound, Joyce, Stein and Zukofsky*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- 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. Organização e apresentação de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Leo Gilson. “Um Catatau. Felizmente”. In: LEMINSKI, 2010, pp. 224-226.
- RISÉRIO, Antônio. “Tropicália: Heranças e Herdeiros”. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais/antonio-riserio>. Acesso em dezembro de 2010.
- ROCHA, Cláudio. *Projeto tipográfico – análise e discussão de fontes tipográficas*. São Paulo: Editora Rosari, 2001.
- RUDDICK, Lisa. “Tender Buttons: Woman and Gnose”. In: *Reading Gertrude Stein. Body, text, gnosis*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- STEIN, Gertrude. *Tender Buttons. Objects – Food – Rooms*. Sem informações de imprensa. Versão digital disponível em <http://www.gutenberg.org/etext/15396>. Acesso em fevereiro de 2010.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel. Estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1993. Tradução de José Paulo Paes.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- TOLEDO, Paulo de. “Catatau: o estandarte da insubordinação”. In: LEMINSKI, 2010, pp. 246-253.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VILLALVA, Alina. *Estruturas morfológicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000.
- ZILBERMANN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.