

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**

BRUNA PAOLA ZERBINATTI

**Os ritmos de *Catatau*: abordagem tensiva
do romance de Paulo Leminski**

São Paulo
2011

BRUNA PAOLA ZERBINATTI
brunapaola@uol.com.br

Os ritmos de *Catatau*: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski

Dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

São Paulo
2011

Nome: ZERBINATTI, Bruna Paola

Título: Os ritmos de *Catatau*: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski

Dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovada em: ____/ __/ 2011

*Para Ricardo, Fabiana e Roberto,
pelos sorrisos, livros e dicionários da alma.*

AGRADECIMENTOS

A Luiz Tatit, pela confiança em todos os momentos.

A Ivã Lopes, pela aposta e por ter me iniciado na semiótica.

À Renata Mancini, pela disponibilidade de sempre e pela leitura carinhosa e crítica que muito me encorajou a seguir adiante e “enfrentar o desconhecido”.

Aos professores José Miguel Wisnik, Waldir Beividas, Elizabeth Harkot de-la-Taille, José Roberto do Carmo Jr., Norma Discini e Jean Portela por toda atenção e saber gentilmente doados ao longo deste trabalho.

Aos meus pais e meu irmão, pela imensa e intensa prova de amor que é sempre aceitar mesmo sem entender.

Aos “mosqueteiros” Lucas Shimoda e Taís de Oliveira, e Eliane Soares de Lima e Glauco Ortega, por acreditarem mesmo quando eu duvidava e se manterem sempre perto, mesmo em outro hemisfério.

A todos os meus colegas do Ges-usp, por me ensinarem muito todos os dias.

Aos colegas do Departamento de Linguística, que, ao me apelidarem “Bruna Catatau”, me deram um nome e um incentivo para seguir em frente.

Aos colegas do Grupo de Semiótica e Psicanálise, por se aventurarem comigo em horas sobretudo divertidas de Freud e Lacan.

Às “meninas do circo”, Ana Paula, Carolina, Lilian, Miriam, Rebeca, com quem dividi minhas angústias e meu cansaço entre saltos mortais, quedas e figuras.

À Andréia, por todo o sempre e ainda agora.

Aos queridos Luis Damasceno, Luciana Soman, Cíntia Marinho, Olivia Nakaema, Sueli Ramos, Fernando Gonzaga e Daniela Montenegro, pelos ouvidos e sorrisos sempre disponíveis.

À Érica, ao Robson e ao Ben Hur, por toda ajuda e paciência.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida.

A todos aqueles que estiveram no meu campo de presença e fizeram de mim um sujeito um pouco menos em falta.

Que destino espera os que enfrentam o desconhecido?

Paulo Leminski

RESUMO

A teoria semiótica de linha francesa, em seu início, tinha como preocupação maior as questões do inteligível, quando Greimas propôs um percurso gerativo do sentido capaz de dar conta dos diversos sistemas de significação. Entretanto, com o passar do tempo, as questões da ordem do sensível e do afeto se colocaram como um desafio para os analistas e pediram espaço na teoria trazendo textos em que a narrativa não era central. Claude Zilberberg, em especial, é um dos autores que caminha na direção de propor a primazia do sensível em relação ao inteligível com os recursos do que veio a se chamar semiótica tensiva. Acompanhando o movimento feito tanto pela teoria quanto pela literatura, nossa dissertação tem como objeto um romance experimental, *Catatau*, de Paulo Leminski, que se apresenta como uma obra de difícil acesso devido à sua pouca linearidade narrativa. Nosso intuito é abordar a obra pelo viés da teoria tensiva tentando apontar caminhos possíveis de leitura a partir de estratégias e procedimentos recorrentes no texto. Assim como Zilberberg encontra no modelo saussuriano da silabação um sistema rítmico passível de ser expandido a todos os domínios semióticos, podemos encontrar em um romance como o *Catatau* células ou elementos que se repetem em determinados intervalos criando uma lei, uma orientação, enfim, um ritmo. É curioso notar, no entanto, que no caso da obra analisada, tal ritmo se mostra mais como um desorganizador da linguagem que como um organizador. Queremos com isso dizer que é a alternância da célula rítmica que provoca no leitor o efeito ininteligibilidade. Evidentemente que há diversos outros recursos, principalmente de nível discursivo, que também reforçam esse efeito, como mostramos ao longo do trabalho. Enxergamos então o romance de Leminski menos como uma narrativa diluída que como o produto de uma vivência, sendo que tal vivência só é possível por meio de um sujeito sensível, afetado pelo que está à sua volta. É nessa linha de abordagem que encontramos os meios para explicitar a construção do sentido do texto, objetivo por excelência da teoria semiótica.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica; literatura; sentido; romance experimental.

ABSTRACT

In its beginnings, the French semiotic theory had as its major concern the issues of the intelligible, when Greimas proposed a generative path of meaning capable to comprise many systems of meaning. In the course of time, though, the analysts were defied by issues related to sensibility and affection, which claimed for a place in theory, through texts in which narrative was not central. Claude Zilberberg, in particular, is one of the authors who defends the primacy of the sensibility over intelligibility through the features of which came to be called tensive semiotics. Following this movement both through theory and literature, this dissertation chooses as its subject an experimental novel, Paulo Leminski's *Catatau*, almost considered an unintelligible work due to its non-linear narrative patterns. We aim to approach this novel through the tensive semiotics theory, proposing some ways for its reading based on the text's iterant strategies and procedures. As Zilberberg finds in Saussure's syllabic model a rhythmic system which can be expanded to all semiotic domains, we can find in a novel like *Catatau* cells or elements which repeat in certain intervals, creating a rule, an orientation, a rhythm at least. In *Catatau*, this rhythm seems much more to disorganize than to organize the language. It means that it's the rhythmic cell interchange that leads the reader to that effect of unintelligibility. Of course that there are more features that reinforce this effect within the novel, as we show along our work. That means that we see Leminski's novel less as a diluted narrative and more as the offspring of some experience only made possible if built upon some person's sensibility, affected by his/her surroundings. On this specific approach we find our means to make explicit the building of the text meaning, which is considered the semiotic theory main goal.

KEY-WORDS: Semiotics; Literature; meaning; experimental novel

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	12
I. Notas Preliminares	13
1.1. A uma Teoria	13
1.2. A um Objeto.....	15
II. OS ROMANCES E OS TEMPOS.....	19
2.1. Introdução a duas obras	20
2.2. Relatividade do Ritmo	21
2.3. Rotina e Acontecimento	26
2.4. Dois Romances	30
2.4.1. <i>Agora É Que São Elas</i>	31
2.4.2. <i>Catatau</i>	32
2.5. Rotina e Acontecimento como Processos de Leitura	33
2.5.2. Catálise.....	34
2.5.3. Previsibilidade	35
2.6. Os Tempos E Os Romances	36
2.7. Considerações	37
III. TENSIVIDADE EM MOVIMENTO	39
3.1. A Tensividade.....	40
3.2. Semântica	43
3.3. Sintaxe	45
IV. O CATATAU E A CÉLULA RÍTMICA.....	49

4.1. Os Atores De <i>Catatau</i>	50
4.2. A Célula Rítmica	54
4.2.2. A exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra (1)	57
4.2.3. O questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução em seguida (2)	60
4.2.3. Um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão. (3)	62
4.3. O <i>Catatau</i> de ritmos	65
4.4. Isotopia.....	78
V. A EXPRESSÃO DE UM SEMPRE: QUESTÕES DE ENUNCIÇÃO	82
5.1. A Enunciação.....	83
5.2. A Pessoa: um eu que é todo mundo.....	83
5.3. O tempo: um presente que é um sempre	88
5.4. O espaço	100
VI. CONCLUSÃO	104
VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

I. INTRODUÇÃO

Para mim, a linguagem que conta é aquela que abre janelas na realidade; um ato de estar abrindo permanentemente na parede dos homens aqueles ocos que separam a gente de nós mesmos e dos demais.

Julio Cortázar

I. Notas Preliminares

1.1. A uma Teoria

No reino do próprio conhecimento há, assim, um erro original: o de ter uma origem; o de faltar à glória de ser intemporal; o de não despertar a si mesmo para permanecer como si mesmo, mas esperar do mundo obscuro a lição de luz.
Gaston Bachelard

Pensando no que nos diz Bachelard, se o conhecimento tem de fato uma origem, temos que concordar que os limites dessas origens nem sempre são bem delimitados e que a história da ciência não se faz implicativamente, para usar um termo de Claude Zilberberg.¹ Entretanto, porque o conhecimento ‘não desperta a si mesmo’ mas floresce partindo de sementes anteriores, ainda que quando desabrochada a flor seja de nova espécie, é possível traçar um percurso de certos conceitos ou de uma teoria.

Sabemos que, em seus primórdios, a semiótica de Greimas privilegiava o ‘inteligível’ com a finalidade de verificar como se dava a construção de sentido nos textos e havia grande interesse pela operacionalização do modelo semiótico. A questão da narratividade era central para o modelo desenvolvido a partir dos trabalhos de Vladimir Propp.

Entretanto, com o avanço da teoria, outras questões foram colocadas e surgiu a necessidade da introdução do ‘sensível’, em outras palavras, fez-se necessária certa reformulação teórica para dar conta dos conteúdos passionais. A publicação de obras

¹ Claude Zilberberg coloca a implicação e a concessão como o que ele chama de *modos de junção*, conforme veremos mais tarde. A lógica implicativa é aquela do previsível, se a então b. Já a lógica concessiva comporta um inesperado, uma concessão: embora a, entretanto b.

como *Da Imperfeição e Semiótica das Paixões* mostra essa tentativa e, a respeito da primeira, questiona Eric Landowski:

depois de ter-se ocupado das relações internas de tantos pares célebres [...], ao enxergar agora o casamento anunciado da ‘sensibilidade’ com o ‘inteligível’, qual vai ser a atitude da semiótica, e quais seus objetivos? Irá esforçar-se para manter cada um dos protagonistas bem separado do outro em nome da clareza e da conservação das categorias conceituais herdadas da tradição ou, deliberadamente, se empenhará em favorecer sua união esperada e, há de se supor, feliz?
(2002, p.129)

Muitos estudos têm sido feitos nesse âmbito nos últimos anos, menos com a finalidade de substituir aquela semiótica “clássica” do que de propor novos modelos, novas semióticas. Dentre eles, destacam-se os trabalhos de Claude Zilberberg, principalmente no que dizem respeito à tentativa de categorização do nível profundo por meio da tensividade. Afirma Luiz Tatit que

oscilando entre o rigor epistemológico de L. Hjelmslev e a precisão assistemática de Paul Valéry, Zilberberg reformula o percurso gerativo da significação que foi, sem dúvida, uma das contribuições mais férteis da semiótica de A. J. Greimas ao pensamento contemporâneo. (TATIT, 1997, p. 130)

Uma abordagem tensiva que dê conta de outras preocupações e de outros tipos de texto vem ao encontro do objeto que propomos analisar: *Catatau*, de Paulo Leminski.

1.2. A um Objeto

Paulo Leminski foi um autor que transitou entre os mais diferentes gêneros produzindo uma obra bastante abrangente. Dedicou-se ao romance com *Agora É Que São Elas* além de ter escrito a prosa experimental chamada por ele de ‘romance-ideia’ *Catatau*, fez traduções importantes de autores como Samuel Beckett, James Joyce e John Fante; escreveu ainda um livro infanto-juvenil além de uma série de biografias, compôs diversas canções e, finalmente, dentro de sua obra poética encontra-se uma diversidade bastante considerável que vai desde o haikai até poemas de clara influência concretista.

Catatau é considerado ainda hoje um dos grandes livros da literatura brasileira embora em realidade tenha sido muito pouco lido. Trata-se de um livro que tem quatro edições (1975, 1989, 2004 e 2010), e a crítica hesita sempre em como classificá-lo, já que há dificuldade em inseri-lo num gênero estabelecido. O “romance- ideia”, como definido por seu autor, é também chamado por vezes de ‘prosa experimental’, assemelhando-se a um certo estilo joyciano. Entretanto, reconhece-se que

quaisquer que sejam as extravagâncias, anomalias ou disrupções do projeto leminskiano, trata-se, fundamentalmente de um projeto de prosa. Um projeto ambicioso, levado minuciosamente à consecução, no qual a poesia (para falar como Walter Benjamin) é apenas o método (não-cartesiano) da prosa. (CAMPOS, 1989)

Todo experimentalismo colocado nessa obra se converte em algo de fundamental importância para a teoria semiótica. Trata-se de um texto em que a narratividade não é central e, pode-se dizer, é mesmo quase inexistente. Suas mais

de duzentas páginas se desenvolvem em um único parágrafo de frases curtas e sem uma linearidade própria.

A questão da falta de ação romanesca é citada pelos dois únicos autores que dedicaram livros completos ao estudo de *Catatau*, Tida Carvalho (1999) e Romulo Valle Salvino (2000). Embora digam que *Catatau* é um “romance-ideia onde quase nada acontece” (CARVALHO, 1999, p. 57), em suas leituras, buscam o tempo todo um enredo, a decifração do enigma de quais seriam as motivações da personagem, qual seu objeto, qual sua falta.

Ora, como dizer que nada acontece se o romance inteiro é feito de acontecimentos? Como dizer que nada acontece se uma das afirmações proferidas por ambos é justamente uma profusão de novidades que devem ser apreendidas? Nada acontece porque tudo acontece o tempo todo.

Em realidade, se tivéssemos que colocar uma narrativa em linhas gerais, diríamos que *Catatau* trata da vinda de *Renatus Cartesius*, o filósofo René Descartes, para o Brasil na corte de Maurício de Nassau. O autor de “penso, logo existo”, quando se vê imerso em um ambiente verdadeiramente estranho e complexo, percebe que já não consegue mais estabelecer sua razão, seu logos (a justa razão aqui delira). Algo de aparentemente muito simples mas escrito de forma bastante incomum.

Se a semiótica de Greimas tinha como central a narratividade, o fazia também com a assunção básica de que um sujeito “faz” algo porque porta uma falta a ser suprida quando alcançado o objeto. Por outro lado, com a semiótica tensiva, Zilberberg introduz também a ideia do excesso como correlato paradigmático da falta (2006a, p. 182). Não se pode negar o caráter de excesso presente em *Catatau*, em que a personagem depara constantemente com o novo, seu campo de presença está completamente invadido por excessos de sentidos. Está então todo o tempo

surpreendido, precisando lidar e absorver, dar sentido ao que se passa.

Muitos são os desafios impostos por uma obra como *Catatau*. Se, por um lado, já é muito difícil lê-la, analisá-la parece uma empreitada ainda mais ousada e pretenciosa. De fato, correm-se muitos riscos: o de “forçar” uma análise que se encaixe em uma teoria, o de exigir de um texto irregular uma recorrência que ele mesmo refuta, ou ainda, o contrário, considerá-lo como uma Babel que se quer Babel e que, portanto, não precisa fazer muito sentido lógico.

Conscientes disso, tentamos sempre atingir um equilíbrio, estabelecendo uma ordem mas não ignorando o caos que a ela se sobrepõe. É assim que nos vemos exatamente na posição do sujeito do romance, Renatus Cartesius, construindo e desconstruindo sua razão mediante o mundo a ser apreendido (e não temos nenhuma dúvida de que *Catatau* constitui um mundo). Valemo-nos da teoria semiótica do mesmo modo como Cartésio era auxiliado por suas lentes de luneta: “modulo lentes, esta melodia ouço no olho, canto o entendimento canção.” (LEMINSKI, 2010, p. 28)

Para realizarmos nosso objetivo proposto de depreender um ritmo de *Catatau*, organizamos nosso trabalho em algumas etapas, a partir de capítulos que se movimentam entre teoria e texto.

Após este breve capítulo introdutório, o segundo capítulo introduz algumas questões teóricas como também o romance objeto de análise do trabalho. Em verdade, colocamos lado a lado dois romances do mesmo autor em um pequeno excerto para examinarmos as diferenças existentes entre eles enquanto processo de leitura. cremos, assim, prepararmos o terreno para nos aprofundarmos no estudo de *Catatau* durante os capítulos seguintes.

O terceiro capítulo coloca em foco a teoria tensiva desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg. Alguns de seus conceitos mais importantes são explanados,

porém sempre sendo relacionados com pequenos comentários do romance.

No quarto capítulo entramos no texto com maior profundidade. Por um lado, desenvolvemos nossa hipótese rítmica de análise do objeto. Primeiramente estabelecendo os critérios de seleção que fazem constituir o que viemos a chamar de célula rítmica e, a seguir, introduzindo uma breve análise do ritmo em funcionamento dentro de um trecho corrido do romance. Além disso, detemo-nos nos atores, isotopias e no funcionamento da teoria tensiva explicada no capítulo anterior.

O título da obra de alguma forma sintetiza os movimentos de análise que traçamos para o ritmo: se *catatau* significa, ao mesmo tempo, algo muito grande e muito pequeno e ainda um “falatório”, como nos aponta o dicionário, nossa análise rítmica realizará também este movimento. Por um lado, procuramos o ritmo em uma ordem intensa, olhando de perto pequenos trechos selecionados. Por outro, podemos ainda verificar como esses microrrítmos se desenrolam na extensão, considerando trechos maiores e até mesmo a obra como um todo. Devemos ainda dizer que os próprios fragmentos são recorrentes, aparecendo espalhados por toda a obra, como bem afirma Salvino: “os fragmentos reaparecem o tempo todo, proteicamente, sempre com uma cara nova, às vezes quase irreconhecíveis, numa sorte de estribilho que reafirma constantemente a diferença na semelhança.” (2000, p. 54)

O quinto capítulo trata da enunciação de *Catatau*, verificando quais os processos enunciativos utilizados pelo autor e como eles constroem efeitos de sentido na obra.

Por fim, terminamos com as conclusões de um trabalho que anseia sempre pela união feliz entre teoria e texto.

II. OS ROMANCES E OS TEMPOS

Numa disciplina constante procuro a lei da liberdade medindo o equilíbrio dos meus passos.

Mas as coisas têm máscaras e véus com que me enganam, e, quando eu um momento espantada me esqueço, a força perversa das coisas ata-me os braços e atira-me, prisioneira de ninguém mas só de laços, para o vazio horror das voltas do caminho.

Sophia de Mello Breyner Andersen

2.1. Introdução a duas obras

Paulo Leminski escreve sobre as acepções da palavra Catatau:

A palavra ‘catatau’, de origem provavelmente onomatopaica (o ruído de uma queda?) exhibe inúmeros sentidos em português e em brasileiro.

Em Portugal, como regionalismo, pode significar “uma surra”, uma “determinada carta do baralho”, até “pênis”.

No Brasil, designa tanto uma coisa grande (um catatau de papéis) quanto uma coisa pequena (um nanico, um baixote).

Na Bahia, existe a expressão “feio como o catatau”.

Designa ainda “zoada”, “discussão”. E pode significar “uma espada velha”.

A multiplicidade de leituras o Catatau já traz inscrita na própria multiplicidade de sentidos de que é portador seu próprio nome, uma das palavras mais polissêmicas do idioma. (2010, p. 212)

Não pretendemos aqui construir uma dissertação que seja um catatau de papéis, como em uma das acepções, porém tomaremos neste primeiro capítulo, o sentido de “coisa pequena”. Cotejamos a primeira página de dois diferentes romances de Paulo Leminski, *Agora É Que São Elas* (1999) e *Catatau* (2010), com o intuito de apontar um caminho de leitura das obras com os recursos que a teoria semiótica parece proporcionar.

Para tanto, utilizamos como ponto de partida o artigo intitulado “Relativité Du Rythme” (ZILBERBERG, 1990), em que Claude Zilberberg propõe uma interessante reflexão sobre o tempo, o ritmo e o andamento, valendo-se não de um conceito único de tempo, mas do seu desdobramento em quatro dimensões: cronológica, mnésica, rítmica e cinemática, como analisaremos mais profundamente no decorrer do trabalho.

Em um segundo momento, tomamos outros conceitos do mesmo autor, tal como o de acontecimento, com o intuito de verificar de que modo podem se prestar a uma aplicação enquanto processos de leitura em textos literários.

Tal preocupação nos leva à terceira parte deste capítulo na qual tentamos estabelecer uma relação entre o estudo dos tempos e os conceitos de rotina e acontecimento, articulando-nos para a construção de processos de leitura dos dois romances, tomados apenas em um pequeno excerto.

2.2. Relatividade do Ritmo

No artigo de Claude Zilberberg intitulado “Relativité du Rythme”, notamos a intensa relação entre andamento e ritmo que será o norte para o desenvolvimento de toda a reflexão sobre o tempo. Para o autor, ambas as categorias não podem ser simplesmente colocadas lado a lado, pois que se encontram em hierarquias diferentes: o andamento é aquele que dirige o ritmo – e veremos mais adiante, com a explicação do tempo cinematográfico, que não apenas o ritmo como todas as categorias – ou ainda, nas palavras do autor, “o andamento modaliza a duração da duração e a vivacidade do ritmo” (ZILBERBERG, 1990, p.39).

Assim, se um discurso é uma totalidade rítmica e se é o andamento que modaliza o ritmo, devemos ter uma atenção especial com o papel desempenhado pelo andamento nos textos. Evidentemente, este pensamento não traz nenhuma novidade ao leitor habituado à obra de Zilberberg. Com efeito, a importância conferida a este conceito oriundo da música está reafirmada em diferentes estudos, sendo uma das proposições de maior destaque do pensamento do teórico francês. De fato, o andamento se coloca como fundamental em quase todos os textos de Zilberberg, já o encontramos desde *Razão e Poética do sentido* até seus artigos mais recentes, em que o autor diz que:

O andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências. Não é, contudo, a existência do andamento que está em questão, e sim sua autoridade: como estabelecer os rudimentos de uma *semiótica do acontecimento* sem declarar a prevalência do andamento? (ZILBERBERG, 2006a, p. 168)

O que aqui nos interessa é verificar quais as consequências da regência do ritmo pelo andamento, entendido como aceleração e desaceleração.

Os conceitos de andamento e ritmo serão desenvolvidos a partir do que o autor chama de “esquema do tempo.” (ZILBERBERG, 1990, p.40). Explicitando sempre suas bases hjelmslevianas, Zilberberg considera o tempo como um sincretismo por fusão. Em outras palavras, embora tenhamos acesso a um tempo total, este tempo se discretiza em quatro diferentes dimensões, que caminham juntas, mas que possuem suas características próprias. Além disso, estas se distribuem em categorias intensas e extensas, ainda de acordo com Hjelmslev.

De fato, é comum encontrarmos em textos relativos à teoria semiótica os termos intenso, extenso, intensidade e extensidade que podem gerar certa confusão.² Quando Hjelmslev define as categorias intensas e extensas refere-se, de certo modo, ao local e ao global respectivamente. Assim, para o autor, quando tomamos um sintagma, pode-se dizer que, por exemplo, a *sílaba* é uma categoria intensa – localizada - em relação ao *nome*, ao substantivo, categoria extensa. (HJELMSLEV, 1991, p. 175). Do mesmo modo, os sintagmas podem se agrupar em unidades mais amplas, tendo um *nome* uma

² Claude Zilberberg, no primeiro capítulo de seu livro *Éléments de Grammaire Tensive*, atenta para o fato e tece comentários breves sobre a terminologia utilizada por Hjelmslev, Kant e seus próprios conceitos de intensidade e extensidade. (cf. ZILBERBERG, 2006b, p.13)

característica intensa em relação a uma *frase*, caracterizada pela extensão (idem, p. 176).³

Zilberberg, por outro lado, utiliza as noções de intensidade e extensidade com sentido bastante diverso. Ambas constituem-se como subdimensões da tensividade e a intensidade é considerada como o eixo do sensível, onde estariam localizados os afetos enquanto a extensidade é o eixo do inteligível.⁴

Para o teórico francês, a intensidade rege a extensidade no sentido de que nosso inteligível é regido por um sensível. Tal tomada de posição coloca o afeto em uma posição de destaque e exige seu lugar teórico. Para Hjelmslev, ao contrário, as categorias extensas se impõem, sobremodalizam as intensas uma vez que as abarcam, porém devemos lembrar que seu conceito de intenso e extenso difere desse de Zilberberg.

Dito isso e retornando ao “esquema do tempo”, quatro são as dimensões temporais: tempo cronológico e tempo rítmico como categorias intensas, e tempo mnésico e tempo cinemático como categorias extensas. Há ainda interessantes efeitos de sentido conferidos a cada uma das dimensões, a saber, a *fluência* ao cronológico, a *consistência* ao rítmico, a *permanência* ao mnésico e a *instância* ao cinemático.

Luiz Tatit, que escreveu diversos textos sobre o assunto, explica de maneira clara como se articulam tais dimensões:

Enquanto o tempo cronológico responde pelo fluxo sucessivo do devenir, transformando a continuidade em descontinuidade, numa ordem histórica onde imperam as noções de antes e depois, o tempo rítmico opera, simultaneamente, em função da neutralização do sucessivo e da recuperação dos intervalos desprezados na primeira

³ Portanto, quando dissemos na introdução que nossos movimentos de análise para esse trabalho procuram um ritmo não apenas em uma ordem intensa como também na ordem extensa, queremos dizer que consideramos não apenas trechos localizados do romance como também o objeto como um todo.

⁴ Explicaremos com mais vagar no próximo capítulo como se concebe a tensividade e suas subdimensões.

dimensão. Se o primeiro representa a fluência do tempo passando, o segundo impõe a consistência da lei e a homogeneização dos valores. (TATIT, 1997, p. 70)

Assim, temos o tempo cronológico como portador da novidade incessante e desvairada, um fluxo de sucessividade que garante a fluência, ou ainda, nas palavras de Zilberberg, um “devir sem lei” (ZILBERBERG, 1990, p. 41). Já o tempo rítmico é exatamente a instauração da “lei sem devir”, que garante consistência à fluência já descrita. Podemos já notar uma interdependência dos dois tempos, pois que não se pode prever novidade a menos que haja repetição em algum nível, ou seja, sucessividade precisa de consistência para fluir ao mesmo tempo em que só é possível estabelecer lei a partir da presença de elementos diversos. Assim, o tempo cronológico precisa do rítmico e vice-versa.

Ainda a propósito desses dois tempos, percebemos que o rítmico tem como característica a indivisibilidade enquanto o cronológico instaura a divisibilidade uma vez que se compõe pela cesura do *antes e depois*.

Essas mesmas relações valerão para as categorias extensas, em que encontramos um tempo mnésico divisível, pois que projeta presente, passado e futuro na ordem extensa tal como ocorria com o tempo cronológico na ordem intensa e, por fim, o tempo cinemático, indivisível tal como o rítmico, porém aqui considerado e descrito como o próprio andamento – “contrastável, mas não divisível”⁵ (ZILBERBERG, 1990, p.41).

Portanto, se dissemos anteriormente que era o andamento que regia o ritmo e a duração da duração, percebemos que o tempo cinemático está, em realidade, por trás

⁵ Embora nesse artigo Zilberberg estabeleça a equivalência entre o tempo cinemático e o andamento, ao longo de seus trabalhos o autor deixa de falar em tempo cinemático e coloca em evidência apenas *andamento* e sua divisão em acelerado e desacelerado.

de todos os outros, garantindo a aceleração e a desaceleração de tudo o que ocorre e instaurando continuações e paradas.⁶

Se existem as categorias intensas e extensas, há a sobremodalização das primeiras pelas segundas, conforme propõe Hjelmslev, o que faz com que o tempo mnésico, ao modalizar o cronológico, cause uma espécie de presentificação do passado de *antes* e *depois* sucessivos através da memória.

Já a modalização do tempo rítmico pelo mnésico – ponto, aliás, de maior interesse para o autor – ou ainda, em termos de efeito de sentido, a permanência sobre a consistência, garante que aquela lei característica do ritmo se expanda por todo o texto.

Por isso é possível dizer que se desenvolve a “perpétua criação da espera” (TATIT, 1997, p.152), fundamental para o desenrolar de uma narrativa e para assegurar a inteligibilidade do texto.

Convém determo-nos um pouco neste último ponto. Falamos de narrativa, de criação de espera, de inteligibilidade garantida por ritmo. Podemos então pensar de que modo é possível ler um texto, segundo que processos o leitor tem acesso a determinada obra. Para tanto, gostaríamos de nos valer de outros conceitos de Zilberberg, *rotina* e *acontecimento*, para depois tentarmos estabelecer uma relação entre eles e tais tempos na leitura de romances.

⁶ A ideia de continuação e parada foi fundamental para a construção do modelo tensivo e é desenvolvida principalmente no capítulo “Para Introduzir o fazer missivo”, do livro *Razão e Poética do Sentido*. (ZILBERBERG, 2006c).

2.3. Rotina e Acontecimento

Atualmente, nos estudos semióticos, muito se fala em acontecimento principalmente seguindo as proposições de Claude Zilberberg. O próprio autor nos lembra que não se trata de um pensamento novo ou inédito (ZILBERBERG, 2006b, p. 138), mas ainda assim, pensar o acontecimento e trazê-lo à tona parece bastante frutífero para os estudos do sentido.

Tal conceito vem tomando uma dimensão importante dentro da obra do autor, que já consagrou ao tema diversos artigos e até mesmo um capítulo de seu livro *Eléments de Grammaire Tensive* (2006b).

Mas o que significa o acontecimento? Quando falamos em acontecimento, a que tipo de acontecimento estamos nos referindo? Em que ele se difere de um fato? Segundo Claude Zilberberg,

O acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista interno afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. (ZILBERBERG, 2007, p.16)

De fato, o acontecimento se impõe de maneira brusca e inesperada, desestabilizando o sujeito e fazendo com que tenha que lidar com o alto índice de surpresa em que se vê imerso. Por isso, por seu caráter de extrema intensidade⁷, é mais raro que o fato e mais hiperbólico.

⁷ Lembramos aqui que *intensidade* refere-se a impacto, afeto, e é diferente de *categoria intensa* como tratávamos a partir de Hjelmslev.

Prosseguindo suas investigações, o autor trabalha o acontecimento a partir da definição de três modos: modo de eficiência, modo de existência e modo de junção. Todos eles estão relacionados ao *campo de presença*.

As noções de presença e campo de presença são oriundas muito mais de um discurso filosófico que propriamente semiótico, embora tenham adquirido grande importância para a teoria que considera a tensividade. *Campo de presença* diz respeito à fenomenologia de Merleau-Ponty, que coloca em evidência a percepção do sujeito na sua própria construção e construção do objeto.

Sabe-se bem que o sujeito semiótico é marcado por suas oscilações uma vez que é um sujeito sensível. Habitando um mundo que não cessa de se transformar, em que as dimensões de tempo, espaço e matéria não são jamais fixas, deve o sujeito encontrar uma maneira de se colocar e apreender este mundo.

A Semiótica tensiva coloca essa noção em jogo

pela pressuposição recíproca entre, por um lado, o ‘campo de presença’, considerado como o domínio espaço-temporal em que se exerce a percepção, e, por outro, as entradas, as estadas, as saídas e os retornos que, ao mesmo tempo, a ele devem seu valor e lhe dão corpo. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.125)

É então que, como modo de eficiência, pode-se operar por meio do *sobrevir* ou do *pervir*, considerando o *sobrevir* como a intensidade afetiva que irrompe num campo de presença e surpreende o sujeito, enquanto o *pervir*, como o ingresso lento, progressivo e já esperado de uma grandeza nesse mesmo campo.

Já os modos de existência são dependentes dos modos de eficiência e se designam como *foco* e *apreensão*. Tais conceitos estão também relacionados com o

campo de presença, no sentido de que as percepções do sujeito podem se dar por meio do foco ou da apreensão de acordo com o modo com que o valor irrompe no campo de presença.

Quando consideramos o acontecimento, já não tratamos exatamente de um sujeito que percebe, mas de um sujeito que “é percebido”, que é apreendido pela surpresa do acontecimento, o que faz com que seu modo de existência seja a apreensão, como justifica Zilberberg:

sendo os modos de existência solidários do estado de surpresa do sujeito, devemos dizer, do sujeito espantado que satura de alguma forma o processo, o sujeito apreende e é ele mesmo apreendido por aquilo que o apreende, pois apreender um acontecimento, um sobrevir, é, antes de tudo, e talvez principalmente, ser apreendido pelo sobrevir (2007, p.22)

Por fim, os modos de junção comportam a *implicação* e a *concessão*, sendo a primeira guiada pela lógica do “se *a* então *b*” enquanto a segunda é formulada como “embora *a*, entretanto *b*”. Em outras palavras, e para utilizar um exemplo largamente citado por Zilberberg, consideremos os sintagmas do intervalo espacial:

escancarado – aberto – fechado – hermético

Podemos dizer que temos implicação quando nos movemos em direção *a abrir o fechado* ou *fechar o aberto*. Entretanto, se considerarmos algo como *abrir o hermético* tanto quanto *abrir o escancarado*, estamos lidando com a concessão, uma vez que utilizamos o raciocínio: “embora este fechado seja hermético, eu o abro.” Dentro da concessão, o autor coloca que *abrir o escancarado* está no domínio do hiperbólico enquanto *abrir o hermético*, no do superlativo. (ZILBERBERG, 2004a, p.11).

Tais noções são expandidas de modo a tornar possíveis dois modelos discursivos interdependentes de certa forma. Por um lado, a concessão está ligada à exceção,

enquanto a implicação estabelece uma regra que torna possível tal exceção. (Idem, p.29) Assim, a concessão postula um universo dominado pela emergência e pelo “súbito inconcebível do acontecimento” (Idem, p.30), enquanto a implicação propõe um universo dirigido pela regra, pela lei, em que a única possibilidade para o sujeito seja da espera do esperado, sem surpresas. (Idem) Enquanto na implicação temos algo como “tenho esse resultado porque o construí”, na concessão estamos sob o domínio do “isso era impossível e, no entanto, aconteceu”.

Esclarecidos os três modos, o acontecimento se coaduna com o sobrevir, a apreensão e a concessão, como resumimos no quadro abaixo: (ver Tabela 1)

	Exercício	Acontecimento
Modo de eficiência	Pervir	Sobrevir
Modo de existência	Foco	Apreensão
Modo de junção	Implicação	Concessão

Tabela 1

Além disso, cabe lembrar que a teoria de Zilberberg é amplamente fundada nos conceitos de intensidade e extensidade, sendo a intensidade a dimensão do sensível, que comporta andamento e tonicidade, enquanto a extensidade, dimensão do inteligível, traz em si os parâmetros da temporalidade e espacialidade como veremos com mais vagar no próximo capítulo.

O acontecimento designa-se então por um sobrevir, um inesperado que irrompe surpreendendo o sujeito, desestabilizando-o e obrigando-o a lidar com altos índices de intensidade. Por ser concessivo e por ser solidário do sobrevir, o acontecimento tem como andamento a extrema aceleração além da alta tonicidade que marcará o sujeito:

“conduzido por um *andamento* rápido demais para o sujeito, o acontecimento leva o sensível à incandescência e o inteligível à nulidade”.(ZILBERBERG, 2006b, p.160)

A partir dessas considerações teóricas, podemos, neste momento, nos questionar sobre a pertinência da discretização e sobremodalização dos tempos como colocadas no item 2.2., uma vez que, como já tivemos a oportunidade de mostrar, constituem um sincretismo por fusão. De outra parte, temos agora também outros conceitos, rotina e acontecimento que, ao que tudo indica, não se relacionam estreitamente com os tempos apresentados. Arriscamos aqui propor um vínculo entre todos esses conceitos no que se refere às obras literárias que tomamos como objeto.

2.4. Dois Romances

As primeiras edições das obras selecionadas para esta pesquisa, *Agora É Que São Elas* e *Catatau*, datam de, respectivamente, 1984 e 1975.

Informamos desde já que não entraremos aqui na questão de definição de gênero das obras, pois que muitos críticos hesitam em considerar *Catatau* como um romance por conta de seu estilo inovador. Temos em mãos duas obras em prosa, publicadas como romance, e nossos objetivos independem de sua classificação em gêneros literários.

Escolhemos também apenas um trecho muito pequeno de cada obra, a saber, a primeira página de cada livro, por algumas razões. Primeiramente porque é nas primeiras páginas que o leitor tem o primeiro contato com a obra. Cremos também que os recursos que são possíveis de serem vistos nestas primeiras páginas se mantêm durante o livro inteiro. Além disso, são objetos que oferecem certa dificuldade de recorte e possuem uma extensão considerável, não podendo ser exaustivamente trabalhados neste capítulo, uma vez que nosso objetivo neste momento é apenas introduzir obras e conceitos que serão mais bem explicados no decorrer da dissertação.

Apresentamos, então, os trechos considerados.

2.4.1. Agora É Que São Elas

CAPÍTULO 1

1

Aos 18 anos, pensei ter atingido a sabedoria.

Era baixinha, tinha sardas e tirei-lhe o cabaço na primeira oportunidade.

Não ficou por isso.

A lei falou mais forte. E tive que me casar, prematuro como uma ejaculação precoce.

Nem tudo foram rosas, no princípio.

Nos pulsos ainda me ardem as cicatrizes de três mal sucedidas tentativas de suicídio.

Mas eu não posso ver sangue. Sobretudo, quando meu.

Assim decidi continuar vivo.

Principalmente porque o mundo estava cheio delas.

De Marlenes. De Ivones. De Déboras. De Luíças. De Sônias. De Olgas. De Sandras. De Edites. De Kátias. De Rosas. De Evas. De Anas. De Mônicas. De Helenas. De Rutes. De Raquéis. De Albertos. De Carlos. De Júnios, De... (ihh, acho que acabo de cometer um ato falho). De Joanas. De Veras. De Normas.

2

De Norma, me lembro bem. (LEMINSKI, 1999, p. 7)

2.4.2. Catatau

ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis, — vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão anos III me destaquei de Europa e a gente civil, lá morituro. Isso de “barbarus — non 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. Estar, mister de deuses, na atual circunstância, presença no estanque dessa Vrijburg, gaza de mapas, taba rasa de humores, orto e zoo, oca de feras e casa de flores. Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam enxames. Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam: MAMÕES. 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. Pouco mais que o nome o toupinambaoults lhes signou, suspensos apenas pelo nó do apelo. De longe, três pontos... Em foco, Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e fundos. Saem da mãe com setenta e um dentes, dos quais dez caem aí mesmo, vinte e cinco ao primeiro bocado de terra, vinte o vento leva, quatorze a água, e um desaparece num acidente. (LEMINSKI, 2010, p. 15)

2.5. Rotina e Acontecimento como Processos de Leitura

Observamos que os textos possuem grandes diferenças um em relação ao outro e que causam impactos diferentes. Se voltarmos aos conceitos de rotina e acontecimento, veremos que *Agora É Que São Elas* está muito mais do lado da rotina e *Catatau* do lado do acontecimento. Faremos diversas considerações a esse respeito a seguir, mas primeiramente, voltemos ainda um pouco ao que diz Zilberberg.

O autor trabalha com a ideia de que o acontecimento, quando consideramos a intensidade, se coloca como afetividade, e tomando a extensidade, como inteligibilidade, uma vez que, no momento de sua irrupção, o acontecimento fornece ao sujeito grande carga de afeto à primeira vista sem explicação, ele é muito mais sentido do que pensado. Entretanto, com o passar do tempo, vai perdendo sua intensidade afetiva e ganhando legibilidade, como no gráfico que se segue: (ver Figura 1)

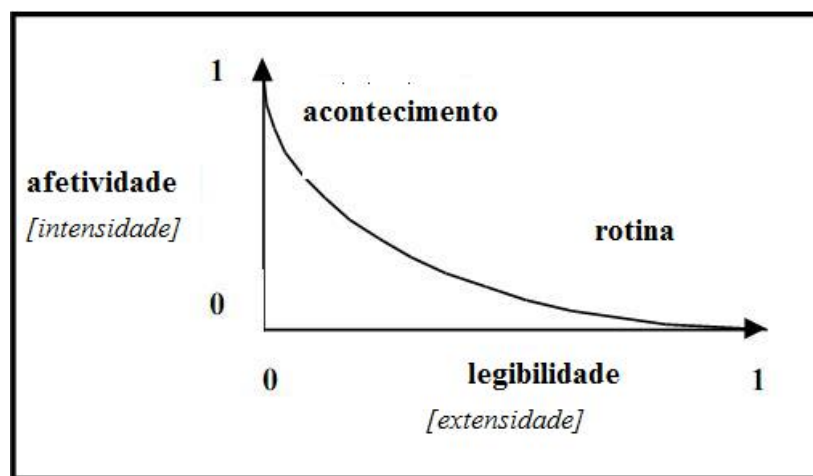


Figura 1

Percebemos que é muito mais legível para nós *Agora é que são elas*. Perguntamo-nos por quê, que elementos levam a essa conclusão.

2.5.2. Catálise

Podemos supor que o conceito hjelmsleviano de catálise esteja na base dessa conclusão.⁸ A catálise é o processo pelo qual é possível explicitar e reconstituir um encadeamento de sentido a partir dos elementos que se encontravam elípticos. Isso só é possível através de elementos contextuais e por pressuposição. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.54-55). Assim, a catálise constitui-se como “um argumento de retroleitura” (BEIVIDAS, 2009, p.123), já que consiste em explicitar elementos implícitos a partir de seus efeitos manifestos. (idem)

São exigidas do leitor muito mais catálises em *Catatau* do que em *Agora é que são elas*; em *Catatau* as conexões são muito menos explícitas: ao final da primeira página, pode-se dizer que não sabemos mais do que se fala.⁹ A experiência de leitura de um romance como este é muito mais da ordem do acontecimento. O impacto é bastante grande, configura-se uma surpresa. Em termos de andamento, podemos notar que a aceleração é enorme: não há parágrafo, não há parada, não há espera, esse tempo de que o leitor necessita para estabelecer ligações entre o que está sendo lido. Por isso temos a sensação de alta velocidade, os elementos textuais são colocados em sucessão sem muitos conectores, causando surpresa e aceleração e exigindo que o leitor estabeleça a coerência do texto que lhe parece oculta ou elíptica.

Quando falamos em aceleração, estamos em presença de um regime em que temos a alta velocidade no “salto inesperado de uma etapa à outra, na surpresa, na precipitação, e, em última instância, na geração de descontinuidades.” (TATIT, 1997,

⁸ De acordo com Hjelmslev, “Definiremos a *catálise* como o registro de coesões através do câmbio de uma grandeza por outra com a qual ela contrai uma substituição” e ainda como a interpolação de “certos fúntivos inacessíveis ao conhecimento por outras vias” (HJELMSLEV, 2003, p. 99-100).

⁹ Voltaremos à questão da catálise e sua importância no romance no capítulo IV. Por ora, apenas introduzimos o conceito para os modestos propósitos introdutórios deste capítulo.

p.34). Por outro lado, a desaceleração propõe as gradações e transições para a formação dos percursos, a continuidade. (Idem)

Já em *Agora É Que São Elas*, a diferença é bastante explícita: observamos de início uma divisão em capítulos, primeira marca de uma organização inteligível e até mesmo rotineira, por assim dizer. Ainda dentro destes capítulos há uma enumeração que contribui ainda mais para a ordem. Assim, há certa orientação para o leitor, uma divisão das partes e desaceleração do texto, que torna o processo de leitura muito mais inteligível.

Diante de um livro como *Agora É Que São Elas* o leitor não “se assusta”, ele abre o romance e se deixa levar pela narrativa. O oposto ocorre com *Catatau*, em que há um estranhamento que desestabiliza o leitor. Assim, de certa forma poderíamos dizer que a estratégia utilizada para manter o leitor preso ao livro, no caso de *Agora É Que São Elas* se dá por meio do enunciado, a maneira pela qual os conteúdos serão articulados, enquanto que em *Catatau* o recurso se dá por meio da enunciação.

2.5.3. Previsibilidade

Outra característica importante que vai diferenciar rotina e acontecimento é a questão da previsibilidade. É extremamente confortável – confortável, mas não necessariamente eufórico – organizar as grandezas pelo modo do *pervir*, conseguir ao menos estabelecer hipóteses sobre o que virá.

Aliás, se pensarmos no imenso sucesso dos romances policiais e de suspense, veremos que não se pode prever necessariamente o que há de vir – quem é o assassino por exemplo – mas é possível formular hipóteses e suspeitos a partir dos dados que vão sendo progressivamente fornecidos. Este é um exemplo bastante claro da ideia de *pervir*:

esse chegar a desvendar de maneira implicativa quem é o assassino, ao longo do romance.

Mas voltemos às obras de Leminski. Em *Agora É Que São Elas*, ao fim da primeira página, temos não só uma pequena narrativa como um grande indício do que vem pela frente: “de Norma, me lembro bem”. Isso já nos faz esperar que Norma tenha um papel importante no romance, que se falará dela. Ainda que essa expectativa venha a ser frustrada, que o narrador em vez de falar de Norma comece a falar de Rute, por exemplo, o leitor teve ao menos um tempo para criar uma expectativa, formular uma hipótese.

Em *Catatau* esse processo fica bastante prejudicado. Não temos limites estabelecidos – opera-se muito mais no limiar do que no limite – não conseguimos formular o que pode vir em seguida, não conseguimos criar expectativa de imediato porque não conseguimos absorver rapidamente o que já foi colocado.

Entretanto, nada ali é agramatical, nada deixa de fazer sentido. Se lermos diversas vezes, aos poucos começamos a construir um processo de leitura, a perceber as reiteraões. Por isso dissemos que *Catatau* está na ordem do acontecimento, já que temos de início um grande impacto que vai se desfazendo para se tornar mais legível quando ganha em extensidade.

2.6. Os Tempos E Os Romances

Dito isso, podemos voltar à reflexão sobre o tempo. Notamos que há, em *Catatau*, um predomínio do tempo cronológico, trazendo informações e novidades incansavelmente, num fluxo incessante, de tal modo que um único parágrafo se propaga por mais de duzentas páginas. Estamos diante de um devir que parece não ter lei, de

fatos que se sucedem, observações e percepções que são enumeradas e vividas em extrema aceleração. Tal aceleração é garantida pelo tempo cinematográfico, que, associada ao tempo cronológico, aumenta ainda mais a impressão de acontecimento enquanto desestabilizador do leitor.

Um ritmo que não é rapidamente percebido, ou uma lei que não está explicitamente exposta, faz gerar uma necessidade maior de catálise, como já foi descrito no item anterior. Do mesmo modo, a previsibilidade e criação de espera ficam prejudicadas pela não compreensão imediata do tempo rítmico.

Porém, devemos lembrar que todas essas categorias temporais são coeficientes, o que significa que, apesar de notarmos uma prevalência do tempo cronológico, há, sim, um ritmo, um princípio ordenador que garante a inteligibilidade e a legibilidade do texto, ainda que exija um pouco mais de tempo e paciência do leitor. É esse ritmo que pretendemos depreender no decorrer do trabalho.

Já em *Agora é que são elas*, a organização dos tempos parece mais distribuída. Podemos prever um tempo cronológico que garante que a narrativa se desenvolva não ficando fechada em si mesma e em redundâncias, porém, notamos um tempo rítmico que estabelece lei e legibilidade, organizando as informações e promovendo a espera da próxima célula rítmica. Em termos de tempo cinematográfico, há uma desaceleração maior que no outro texto, o que também contribui para o desenvolvimento da narrativa.

2.7. Considerações

Propomos aqui uma leitura preliminar de dois romances diferentes por meio de conceitos que operam em diferentes instâncias, mas que nos levam a conclusões semelhantes.

Enquanto processo de leitura, ou seja, maneira pela qual o leitor tem acesso ao texto, notamos que há um predomínio da rotina em *Agora é que são elas* e do acontecimento em *Catatau*. Olhando estruturalmente, encontramos, no primeiro, a divisão em capítulos, sub-capítulos e parágrafos, levando o leitor ao “conforto do conhecido” que nos garantem as rotinas e a possibilidade de estabelecer previsões e esperas. Tudo isso devido também a uma desaceleração do texto, operada por um tempo cinematográfico lento, que estabelece paradas e rege todos os outros tempos.

Vemos também um equilíbrio maior entre tempo cronológico, que garante as informações novas, mas também o tempo rítmico, que cria uma lei e promove as reiteraões semânticas necessárias para um perfeito reconhecimento do que é dito. Evidentemente que, se operássemos com o romance inteiro, notaríamos a ação também do tempo mnésico.

Já no caso de *Catatau*, observamos que ele parece possuir o impacto do acontecimento por sua imensa aceleração e informações novas que não param de se suceder. Há um predomínio do tempo cronológico com sua novidade incessante criando um fluxo sem parada, sem espera, que termina por exigir muito mais catálises do que o outro romance.

Para ajustarmos nosso foco em *Catatau*, teremos que detalhar um pouco mais os conceitos que integram o ponto de vista tensivo adotado por Claude Zilberberg. Faremos isso já estabelecendo pontes com o romance.

III. TENSIVIDADE EM MOVIMENTO

O sistema não tem nenhuma necessidade. Mas nós, seres de fragilidade, [...] nós temos necessidade de sentido. Pois bem, eis aqui um sentido.

Jacques Lacan

3.1. A Tensividade

Claude Zilberberg, autor que reapresenta o projeto semiótico de Greimas sob um ponto de vista tensivo, trouxe para a teoria conceitos que nos parecem bastante sintonizados com o romance em exame.

O autor coloca a tensividade como o termo complexo que subsume dois outros: intensidade e extensividade. Chamamos cada um deles de *dimensões*. À intensidade correspondem os “estados de alma”¹⁰, o sensível, e à extensividade os “estados de coisas”, o inteligível. Ao contrário do que se propunha anteriormente, não é o inteligível que prevalece sobre o sensível, mas seu inverso: são os estados de alma, a subjetividade que regem o inteligível, os estados de coisas. Assim, temos a tensividade como o “lugar virtual” (ZILBERBERG, s/d, p.3) onde se coloca a intensidade como a soma dos estados de alma e a extensividade como a soma dos estados de coisas.¹¹

Em outras palavras – e chegando mais perto de nosso objeto – de certa forma essa regência indica o que quer mostrar Leminski quando constrói seu Cartésio: “a justa razão aqui delira” (2010, p. 15). Os sistemas cartesianos, os estados de coisas, a razão, embora pareçam fortes e predominantes, são regidos por um estado de alma, pelo olho do sujeito que vê e sente, um sujeito que não passa incólume por suas percepções.

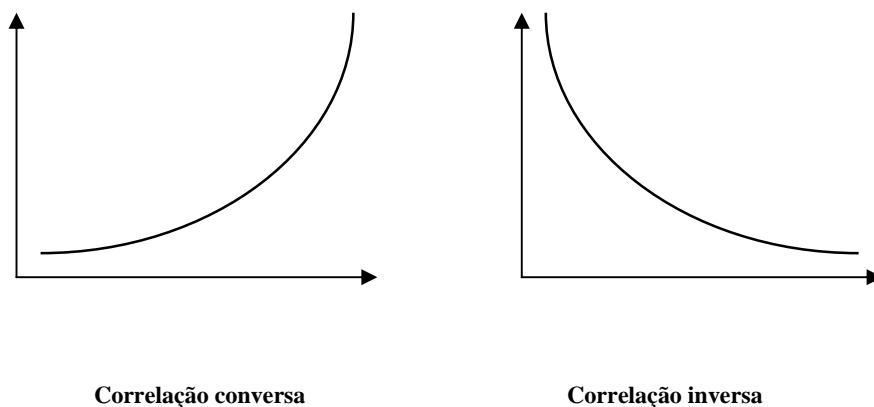
Por conseguinte, intensidade e extensividade são colocadas como dimensões graduais, abertas, orientáveis e reversíveis, sendo que a intensidade apresenta como fúntivos básicos a tensão entre *forte* e *fraco*, enquanto a extensividade, a tensão entre

¹⁰ “Estados de coisas” e “estados de alma” são expressões que pertencem à metalinguagem utilizada na obra *Semiótica das Paixões*, de Greimas e Fontanille, (1993), aqui retomada por Zilberberg.

¹¹ Com efeito, toda a preocupação do autor é atribuir ao afeto um lugar dentro da teoria.

concentrado e difuso (Idem, p.4). Tais dimensões se dividem também em subdimensões, a saber, a intensidade comporta *andamento e tonicidade* e a extensidade, *temporalidade e espacialidade*.

É assim que dois tipos de correlação entre as duas dimensões são possíveis: correlação *conversa e inversa*. Na correlação *conversa* temos a relação “*quanto mais... mais*”, ou seja, um aumento de intensidade corresponde sempre a um aumento de extensidade. Já na correlação *inversa* temos um “*quanto mais... menos*”, o que quer dizer, um aumento de intensidade corresponde a uma diminuição de extensidade e vice-versa. O autor costuma representar graficamente tais correlações da seguinte maneira:



Zilberberg, entretanto, postula uma predominância das correlações *inversas* entre as dimensões e *conversas* entre as subdimensões, o que faria com que as relações entre intensidade e extensidade fossem predominantemente *inversas*, ou seja, *quanto mais intenso menos extenso*.

Porém, para se produzir tal intensidade, as relações entre tonicidade e andamento seriam conversas do mesmo modo que, para se produzir a extensidade, teríamos correlações do mesmo tipo para espacialidade e temporalidade.

Isso ocorre porque, quando pensamos no andamento e na tonicidade, por exemplo, temos que seu produto gera um impacto. *Quanto mais* tônico e acelerado é algo, *maior* o impacto que produz e, assim, maior a intensidade. Por outro lado, quando consideramos uma correlação inversa entre andamento e temporalidade, por exemplo, temos que um aumento de velocidade corresponde a uma diminuição na duração, ou seja, *quanto mais* rápido, *menos* longo (ou mais breve).

Da mesma forma que o modelo de Greimas propunha uma sintaxe e uma semântica para cada nível do percurso gerativo, Zilberberg propõe uma sintaxe e uma semântica tensivas.

Fazem parte da semântica as dimensões da intensidade e extensidade contendo suas subdimensões – andamento e tonicidade para a primeira e temporalidade e espacialidade para a segunda. Já a sintaxe pode ser Sintaxe intensiva, extensiva e conjunta. Explicaremos com mais vagar cada um dos elementos citados, mostrando abaixo, um breve resumo do modelo geral:¹²

¹² Embora o autor tenha dedicado diversos estudos sobre a questão, ressaltamos que tomamos como base deste capítulo principalmente os textos “Tocqueville et la valeur de la valeur” (s/d) e “Síntese da Gramática Tensiva” (2006 a).

1. Semântica

✓ Intensidade

I. Andamento : Lento

Rápido

II. Tonicidade: Tônico

Átono

✓ Extensidade

III. Temporalidade: Breve

Longo

IV. Espacialidade: Aberto

Fechado

2. Sintaxe

I. Sintaxe Intensiva: Aumento

Diminuição

II. Sintaxe Extensiva: Triagem

Mistura

III. Sintaxe Juntiva: Implicação

Concessão

3.2. Semântica

Como semântica da intensidade temos o andamento e a tonicidade. O andamento é considerado por Zilberberg da mesma forma que o era para Paul Valéry, um “fator de existência” (s/d, p.7). Como já verificamos brevemente no capítulo anterior, o andamento, acelerado ou desacelerado, ou então, lento ou rápido, está na base de todo o raciocínio tensivo e move os outros termos.

É interessante notar que a ideia de andamento sai do domínio da música e se mostra rentável para a análise de textos. Se, em princípio, poderia parecer estranho falar da velocidade um texto, com as ferramentas fornecidas pela semiótica tensiva, podemos verificar que há textos mais e menos acelerados uma vez que existem predominâncias e gradientes de intensidades e extensidades nos diferentes discursos.

Já a tonicidade normalmente estabelece uma correlação conversa com o andamento e se caracteriza como um triplo aumento, de altura, duração e força (ZILBERBERG, 2006b, p.239). Embora inicialmente pensada apenas para o plano da expressão, pode ser considerada também no plano do conteúdo, em que dizer que algo é tônico ou átono pode revelar “a mudança de atitude modal do sujeito, mudança esta determinada pelo excesso ou pela falta de tonicidade.” (Idem, p.239).

Enquanto semântica da extensidade, temos a temporalidade e a espacialidade. A temporalidade comporta a oposição breve/longo e a espacialidade tem como oposições o aberto e o fechado. Desnecessário dizer que quando falamos tanto de espacialidade quanto de temporalidade referimo-nos ao domínio do figural e não do figurativo. Isso significa que não estamos considerando, por exemplo, que um “quarto pequeno” seja um espaço fechado (representação figurativa de um espaço), mas, sim, a maneira pela qual o sujeito percebe o espaço ou o tempo em que se encontra inscrito (figural).

É então que tempo e espaço são categorias subjetivas e tensivas, passíveis de serem abreviadas e alongadas, no caso do tempo, e abertas ou fechadas, no caso do espaço, a partir das modulações do percurso do sujeito.

3.3. Sintaxe

Passando para os domínios da sintaxe, temos a sintaxe intensiva, extensiva e juntiva.

É na sintaxe intensiva, relacionada à intensidade, que temos os aumentos e diminuições, ou ainda, as progressões ascendentes e descendentes que estão na base do movimento tensivo. Assim, poderíamos tomar “*mais*” e “*menos*” como “unidades de progressão”, espécies de “sílabas tensivas” e colocá-los em quatro diferentes possibilidades operacionais, considerando um percurso ascendente ou descendente¹³:

sintaxe morfologia	estado inicial	modulação →		estado resultante
ascendência	somente <i>menos</i> (extinção)	menos <i>menos</i> (restabelecimento)	<i>mais mais</i> (recrudescimento)	somente <i>mais</i> (saturação)
descendência	somente <i>mais</i> (saturação)	menos <i>mais</i> (atenuação)	<i>mais menos</i> (minimização)	somente <i>menos</i> (extinção)

Desse modo, no percurso ascendente saímos de uma direção de diminuições para o aumento, acrescentando *mais*, ou seja, de um *menos menos* até um *mais mais* que, no limite, levaria à saturação, onde haveria “*só mais*”. Da mesma maneira, em um percurso

¹³ Uma versão deste quadro pode ser encontrada em ZILBERBERG, 2006b, p.213. Acrescentamos apenas os termos *saturação*, *extinção*, *restabelecimento*, *recrudescimento*, *atenuação* e *minimização*, previstos pelo próprio autor na mesma obra, porém não colocados nesse diagrama específico.

descendente acrescentaríamos *menos*, esse excesso de mais diminuiria em direção a um *mais menos* que poderia chegar em um “só menos”, a extinção. Segundo Zilberberg, quando uma dessas possibilidades é privilegiada em determinado texto, temos a caracterização de um estilo sintático. (s/d, p.15) Tais percursos constroem a interação subjetiva, sendo assim fundamentais para a relação do sujeito com o objeto.

Assim, podemos dizer que *Catatau* parece estar sempre em um percurso ascendente, acrescentando intensidade, *mais*, até quase atingir a saturação. O sujeito constrói um percurso de acúmulo de aumentos sentidos com tamanha intensidade que resistem à sua própria tentativa de diminuí-la. Em outras palavras, o Descartes de Leminski, vivendo em terras brasileiras, habita um mundo de excessos, de elementos que se somam trazendo uma intensidade muito grande ao sujeito. Percebendo-se em direção à saturação, a um “só mais”, procura a diminuição, “mais menos” por meio da tentativa de estabelecer razão, dar destino àquela grande quantidade de afeto pela qual se vê tomado. Entretanto, embora por vezes tente uma descendência, é sempre a ascendência que prevalece.

A sintaxe extensiva trata da extensidade, ou seja, das variações de densidade do campo de presença. (Idem, p.16) Temos, assim, que ela procede por *triagem* ou *mistura*. Tais conceitos estão relacionados ao universo de valores do espaço tensivo. Temos os valores de *absoluto* e os valores de *universo*, sendo que os de absoluto estão “voltados para a exclusividade e a unicidade, e os valores de universo, voltados para a difusão e a universalidade.” (ZILBERBERG, 2004b, p.91) Assim sendo, os valores de absoluto estariam mais ligados à intensidade enquanto os de universo à extensidade.

É assim que podemos dizer que *Catatau* coloca em cena um duelo entre os valores de absoluto e os valores de universo. Temos um sujeito portador de valores de absoluto que não consegue sustentá-los diante dos valores de universo a que toma

conhecimento. Tais valores de universo estão representados por um ambiente diversificado com novos tipos de animais, cheiros, pessoas, clima, o que traz também novas línguas e toda uma mistura de elementos culturais que promovem questionamento e uma nova constituição identitária.

Estamos ainda de acordo com o que afirma Zilberberg: “os valores de absoluto despertarão sempre a suspeita de projetar um *excesso de distância* e os valores de universo, por sua vez, um *excesso de proximidade*.” (Idem, p.91). Em outras palavras, temos um Renatus Cartesius tentando tomar a distância necessária para o bom funcionamento da razão imerso na excessiva proximidade de um mundo de percepções.

Desse modo, valores de absoluto e de universo também se relacionam com os conceitos de *triagem* e *mistura*, operados fundamentalmente no eixo da extensidade. É então que Zilberberg e Fontanille colocam que:

No caso dos valores de absoluto, parece que a triagem e o fechamento intervêm como operadores principais, tendo por benefício a *concentração*, enquanto os valores de universo pedem o concurso da mistura e da abertura, tendo por benefício a *expansão*. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.47)

Evidentemente que triagens e misturas são interdependentes, uma vez que triar, selecionar, escolher só é possível se há uma mistura entre elementos.¹⁴

Dizer que *Catatau* é um romance em que predomina a mistura corresponde a assumirmos a presença de diversos elementos colocados juntos. Não queremos aqui mostrar que “misturar” ditos populares, línguas e elementos de diferentes culturas constitua a mestiçagem proposta por Zilberberg. Segundo o autor, “a mestiçagem vai progressivamente constituindo, quando não a possui logo de saída, uma *gramática*, ou

¹⁴ “Só se fazem distinções, de um lado, à custa de misturas, do outro!” (ZILBERBERG, 2004b, p.74)

seja, um repertório de formas e um conjunto de instruções que regulamentam seu uso”.
(2004b, p.82)

Acreditamos, assim, que *Catatau* constrói sua própria gramática dentro da mistura, propõe um ritmo passível de ser apreendido, conforme estudaremos no capítulo seguinte.

Por fim, temos ainda a sintaxe conjunta. Tivemos a ocasião de falar um pouco sobre ela no capítulo segundo, onde estivemos com os conceitos de concessão e implicação e, conseqüentemente, rotina e acontecimento. Chama-se sintaxe conjunta por trazer à tona o conceito de *junção*, ou seja, a maneira pela qual o sujeito entra em relação com o objeto. A partir dessa perspectiva, o sujeito pode fazê-lo concessivamente ou implicativamente.

Apenas para lembrar, a concessão se coloca como uma espécie de exceção, de desvio inesperado e imprevisibilidade em relação ao que é da ordem da implicação, ou seja, o que é organizado e pautado pela espera, as regras em geral.

Desse modo *Catatau* constrói-se enquanto concessão, seja do ponto de vista da enunciação como vimos, seja do ponto de vista do enunciado, com um sujeito que tenta a implicação mas só consegue a concessão.

Para ver como tais conceitos estão em funcionamento na obra, no próximo capítulo entraremos mais diretamente no texto, verificando tanto questões de nível narrativo e discursivo quanto de nível profundo, colocando em cena a célula rítmica como possibilidade de leitura do romance.

IV. O CATATAU E A CÉLULA RÍTMICA

Caminha como se não maquinasse, como se a necessidade universal o dirigisse, como se a lógica das coisas o exigisse, como se a dança não passasse de algo que se sucedesse, como seus pés não o acompanhando, como se o espaço, como direi?

Paulo Leminski

4.1. OS ATORES DE *CATATAU*

Como já dissemos, escrever qualquer tipo de texto ordenado sobre o *Catatau* parece por si só um desafio uma vez que uma das maiores marcas do romance é exatamente a falta de linearidade. Durante a leitura do romance é preciso todo o tempo tentar reconstituir algum sentido por meio dos elementos apresentados, os quais parecem sempre estar em excesso.

Entretanto, o reconhecimento de certos actantes se faz possível de maneira mais explícita e nos aponta caminhos de leitura bastante fundamentais para a compreensão da obra. Temos, então, logo nas primeiras linhas do romance, um sujeito, um eu que se define como Renatus Cartesius: “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.” (LEMINSKI, 2010, p.15)

Assim, se o narrador diz chamar-se Renatus Cartesius, impossível não estabelecer uma referência com o filósofo francês René Descartes. A fortuna crítica de *Catatau* trabalha de maneira bastante interessante com as relações possíveis de se estabelecer entre a obra do filósofo e a personagem de Leminski, considerando como motivação do romance a vinda de Descartes ao Brasil junto à comitiva de Maurício de Nassau.

Se já apontamos anteriormente que o romance, de certa forma, trata de um sujeito que tem seu campo de presença completamente invadido e tenta atribuir algum sentido a tudo que vê e que se passa com ele, temos um ganho ainda maior ao pensar que tal sujeito dominado pelo sensível possui estreitas relações com um pensador que fez do inteligível, da razão, o cerne de sua teoria. Teoria esta que, por

sua vez, teve grande impacto na História.

Com efeito, seguindo os trabalhos de Romulo Valle Salvino e Tida Carvalho, e considerando em certo nível o *Catatau* como paródia das obras cartesianas (SALVINO, 2000, p.17), temos, além de semelhanças bastante explícitas, a constituição de uma espécie de crítica do autor.

O Descartes de obras como *Discurso do Método* (2009) e *Meditações* (2005) busca justamente criar um método que o leve àquilo que é verdadeiro por meio da razão. Assim, na construção do método cartesiano – e sua mais famosa formulação “penso logo existo” – a certeza é o único critério da verdade e faz-se necessário persegui-la a todo custo.

Já o Cartésio de Leminski de algum modo empenha-se nessa busca embora frustre o método: seus resultados são sempre incerteza e a ausência de um conceito uno de verdade; o que pensa não está separado do que sente, sua razão possui um corpo. Por um lado, ele é aquele René Descartes que afirma: “é meu futuro, a vitória da objetividade” (LEMINSKI, 2010, p.67). Porém, por outro, “enlouquece” no Brasil: “Brasília, enlouqueceste Cartésio? Sou louco logo sou.” (Idem, p. 197)

Outros atores estão ainda presentes no discurso: Artiscewski (também grafado Artixzvski, Artixzffski, Arstixoff, Articzewski, Artixzvski, Artixzffski, Arstixoff, Artizewskue, e Arciszewski) e o monstro Occam (também grafado Ogum, Oxum, Egum e Ogan).

Artiscewski é aquele que Renatus espera. Já esteve presente um dia, “nossas manhãs de fala me faltam” (Idem, p.17) e o sujeito espera reencontrá-lo, “na boca da espera, Artiszewski demora como se o parisse” (Idem, p.17), “Renatus Cartesius, ah, Articzewski, Cartesiewski, esperado e coberto!” (Idem, p.41)

Coloca-se Artyczewski como um possível explicador para Cartésio, um

solucionador das questões enfrentadas pelo sujeito e, assim, de certa forma, como um ponto de parada. O sujeito continua sua vivência enquanto Artyczewski não chega, ininterruptamente: “Artyxewinsgh, demora para chegar não é desculpa para eternamente descancelar-se!” (Idem, p.134). Se ele chega e vem uma explicação, já não se torna mais necessário continuar, a duração pode ser interrompida. Com efeito, o romance termina com a anúncio do “explicador”: “AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobativista!” (Idem, p.208).

Porém, como aprendemos a esperar em *Catatau*, essa chegada não significa um final canônico uma vez que ele “vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é.” (Idem, p.208). Se vem bêbado também não tem a mesma clareza e racionalidade que Cartésio procura e não encontra em si mesmo, e é então que termina o romance com o “quem me compreenderá?” (Idem, p.208). Temos assim um caso em que o possível solucionador não é a solução, pois as dúvidas que portava o sujeito são deslocadas para o objeto.

Quanto a Occam, que ele seja um monstro, Renato Cartésio nos diz:

Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aqui monstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisos onde aconsegue isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Reconponho-me, aqui — o monstro.’ (Idem, p.20).

Após essa passagem que corresponde à primeira aparição de Occam, há uma nota de rodapé que parece a mais elucidativa, se assim podemos chamar, de todas que o romance possui. Diz ela: “Occam, o monstro textual: ver retrato no final do

volume” (Idem, p.20). Com efeito, Leminski vai defini-lo como um “personagem semiótico”, que não existe

no ‘real’, é um ser puramente lógico-semiótico, monstro de zoo de Maurício interiorizado no fluxo do texto, o livro como parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases-feitas. O monstro não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas mudanças de sentido e temperatura informacional. (Idem, p.212)

Assim, Occam é nomeado pelo narrador como aquele que traz a desordem para a linguagem e, de certo modo, para o pensamento do sujeito.

Veremos no próximo item quão interessante é ter um ator que influencia um elemento constitutivo da célula rítmica que propomos. Por ora, limitamo-nos a concluir que *Catatau* é um romance de três atores principais: Renato Cartésio, Artiszczewski e Occam. A propósito da articulação dos três, diz Salvino que os

monstros surgem para o filósofo como signos de desvario e exponenciam na figura de Occam, espécie de monstro sem forma, que só existe no jogo verbal do livro e nos pesadelos que tomam Cartésio enquanto ele espera a chegada de um amigo polonês, Artiszczewski, que supostamente pode explicar-lhe o que acontece. (2000, p. 61)

Sabemos um pouco sobre o enredo do livro, sobre o nível narrativo e discursivo. Entretanto, o que faz de *Catatau* uma obra particular não é aquilo que ela diz mas como o faz para dizer o que quer dizer. É então que podemos pensar em uma célula rítmica enquanto componente da obra.

4.2. A CÉLULA RÍTMICA

A noção de ritmo tem um papel fundamental na teoria semiótica, principalmente no desdobramento que vem se desenvolvendo nos últimos anos. De fato, o ritmo deixou de ser um conceito meramente musical para ser tomado nos mais diversos domínios, tais como a psicologia, a filosofia e também a linguística.

Muitos foram os que já dedicaram algum estudo ao assunto, desde Saussure, passando por Benveniste, Bergson, Bachelard, Valéry, Meschonnic e finalmente Zilberberg. Devemos dizer ainda que toda a semiótica de Zilberberg de certa maneira está baseada no próprio princípio da silabação de Saussure, o qual prevê exatamente um ritmo.

Saussure aponta em *Curso de Linguística Geral* (1969, p. 70) que toda vez que há algum tipo de abertura sonora deve haver um fechamento. Assim, na estrutura mesma da sílaba, toda soante implica na presença de uma consoante e vice-versa, de modo que se construa assim um ritmo e toda uma extensão discursiva.

Como mostra Luiz Tatit,

a importância da sílaba como categoria abstrata foi introduzida por Saussure, definida e estendida ao plano do conteúdo por Hjelmslev e generalizada por Zilberberg na qualidade de categoria universal para a aplicação em todos os domínios semióticos. (1997, p. 19)

Desse modo, consideramos que um texto como o de *Catatau* não pode durar em si mesmo em uma única “sílaba”, só em abertura ou só em fechamento, não existe um discurso *non-sense* que dure sem alguma espécie de lei rítmica.

Zilberberg segue adiante levando em conta também os trabalhos de Gaston Bachelard e Paul Valéry, traçando semelhanças e diferenças no pensamento de ambos.

A partir do que diz Valéry em *Cahiers* (1973), o teórico francês coloca a espera como aquela que vai dirigir o ritmo, uma vez que a sucessão dos acontecimentos é percebida como se cada um deles fosse a resposta daquele que o antecedeu. Desse modo, cria-se uma espécie de espera do que vem em seguida, podendo essa espera ser frustrada ou não.

No mesmo caminho, há ainda uma passagem de Bachelard referindo-se a Gaston Roupnel que diz: “Do passado histórico o que é que permanece, o que é que dura? Apenas aquilo que tem razões para recomeçar”. (1994, p.8) Podemos pensar então que, quer tomemos a sílaba de Saussure, a espera de Valéry ou a reflexão sobre o tempo de Bachelard, temos um ritmo que se inscreve como fator importante e decisivo que garante o movimento do discurso, durando por ter sempre um recomeço.

Algumas propriedades caracterizantes do ritmo são colocadas por Zilberberg em “Signification Du Rhythme”, a partir do pensamento dos autores já citados:

- Contraste entre tempos acentuados e inacentuados, ou desacentuados;
- O número de segundos é sempre superior ao número de primeiros, tendencialmente unitário;
- A posição do tempo forte, a partir das observações de Paul Fraisse sobre a “ritmização espontânea”, encabeça ou finaliza o grupo ou a célula rítmica.
- A duração do tempo acentuado tende a ser o dobro da duração de cada tempo inacentuado tomado isoladamente (1996, p.3, tradução nossa.)

Com tais propriedades, é possível estabelecer um pensamento que pode expandir a noção de ritmo por todo o discurso.

Dessa maneira, tomando a noção de ritmo e tentando pensar o texto de *Catatau* a partir dela, podemos estabelecer uma célula rítmica do romance. Comporão o que

denominamos célula rítmica, três diferentes constituintes elementares¹⁵:

- (1) A exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra;
- (2) O questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução em seguida;
- (3) Um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão.

Tais elementos podem aparecer dispostos nessa ordem: (1), (2) e (3) ou em diversas outras combinações, o que estabelecerá quase que uma música de *Catatau*, como mostraremos adiante.

Evidentemente que há a todo instante uma mistura dos constituintes, entretanto, consideramos como critério de divisão a tonicidade. De acordo com Zilberberg (2006b, p.239), a tonicidade, mais facilmente reconhecida no plano de expressão, corresponde a “um aumento triplo: de altura, duração e força.” Quanto ao plano do conteúdo, afirma o autor que “a tonicidade depende de um conhecimento oblíquo, e tudo indica que ela tem como plano do conteúdo a mudança de atitude modal do sujeito, mudança esta determinada pelo excesso ou pela falta de tonicidade.”
(Idem)

Veremos agora mais detalhadamente o que consideramos como cada um dos constituintes elementares do ritmo:

¹⁵ Adotamos aqui “constituintes elementares” como coloca Zilberberg (1996, p.5). Nesta passagem, o autor diz que tais constituintes são também chamados de tempos, mas acreditamos que, como tratamos de uma obra em prosa e não de uma música, o primeiro termo evita as confusões que podem ser geradas pelo segundo.

4.2.2. A exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra (1)

Quando falamos de (1), a exposição de um pensamento, ideia ou visão referimo-nos ao que podem ser considerados os trechos de maior densidade de conteúdo, em que o inteligível é predominante e não oferece grandes obstáculos para a compreensão. Em outras palavras, a mensagem, o conteúdo é privilegiado em relação à expressão; quer-se mais transmitir uma informação que poetizá-la.

Evidentemente que, até por uma questão de gênero, a objetividade do conteúdo é menor e o texto é muito mais poético do que aquilo que se lê em uma tese, por exemplo. Porém, cabe lembrar que estamos todo o tempo estabelecendo relações com outros trechos da mesma obra construída de modo bastante peculiar.

Como já dissemos, em linhas muito gerais, a “história” de *Catatau* é a de um sujeito que vem parar no Brasil e está todo o tempo aturdido com novidades incessantes da terra em que se encontra. Segue um primeiro exemplo de simples descrição do que o sujeito vê:

Plantas sarcófagas e carnívoras atrapalham-se, um lugar ao sol e um tempo na sombra. Chacoalham, cintila a água gota a gota, efêmeros chocam enxames. Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam: MAMÕES. 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. Pouco mais que o nome o toupinambaoults
lhes signou, suspensos apenas pelo nó do apelo. De longe três pontos...
Em foco, Tatu, esferas rolando de outras eras, escarafuncham mundos e
fundos. Saem da mãe com setenta e um dentes, dos quais dez caem aí
mesmo, vinte e cinco ao primeiro bocado de terra, vinte o vento leva,
quatorze a água, e um desaparece num acidente. Um, na algaravia geral,
por nome, Tamanduá, esparrama língua no pó de incerto inseto, fica de pé,
zarolho de tão perto, cara a cara, ali, aí, esdruxula num acúmulo e se desfaz
eclipsado em formigas. (2010, p.15)

Vemos que tudo não passa de uma descrição sensível do ambiente em que o
sujeito se encontra, as bestas, as flores, o clima. Claro que existe um trabalho do
plano da expressão, seja com as mamas ampliadas em MAMÕES, grafado em caixa-
alta, ou nas aliteraões, rimas e anagramas de certos sintagmas: “asfixia e fermenta
fragmentos de fragrâncias”, etc.

Tais descriões, abundantes no início do texto, vão dando lugar a exposiões
de ideias. Um bicho deixa de ser apenas um bicho que se vê para dar lugar a um
bicho sobre o qual se pensa: “Olho, penso esse bicho, o bicho me pisa na cabeça, o
ventre pesa a carne, carcomido.” (Idem, p.17).

Entretanto, não são apenas descriões da terra que estão em (1), como
também apresentações de ideias. Mostramos, em seguida, um exemplo em que há
uma breve exposião sobre o que é a calúnia:

A calúnia quando nasce — nada mais inocente: um fio de sussurro
acariciando a superfície das orelhas da cidade, um arpeio sem segundas
intenões! Em algum ponto mal desavisado, depara com um estorvo,

aprende. com répteis técnicas novas de rastejar e insinuar-se em ambientes privados, vê um rio sair do leito, bater palmas, chamar afluentes, pedir para lavar a soma dos ângulos internos de seu delta, e não cumprir, a partir das cotações sobre a maldade automática do semelhante desde o vacilo de Adão em comer um pomo desautorizado, topar com o doente, o pobre e o morto, pesar e avaliar as palavras ditas para uso do delfim ao pé o catafalco, desfia um rosário de condolências, comparar-se com casos havidos por outros motivos de ocasiões por haver, escarafunchar seu cantinho entre os tresmalhados, assistir ao triunfo do que passa despercebido, observara lei que rege os equilíbrios: a estagnação, de tanto envolver-se com o que nada tinha que ouvir, palpar ou ver, pontos acrescentados até o conto virar linha, por ter comido da mão dos que iam se alimentar e aleitar dela, aliciar adeptos e angariar suspeitas, houve um momento em que (?)... podia ter voltado atrás, mas sabendo que o faria a preço de sua vida, porque chegou a sentir que só existia às custas dos percalços que a emolduravam na estampa definitiva da CALÚNIA, catalunha foi: êxito heurético! (Idem, p.149)

Percebemos que existe um período bastante longo em que a calúnia, objeto de descrição do momento, traça mesmo um percurso, constituindo-se como uma micronarrativa. Com efeito, os períodos mais longos estão em (1) tal como todas as pequenas narrativas da obra.

4.2.3. O questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução em seguida (2)

Dissemos anteriormente que existe certa alternância entre os elementos constitutivos da célula rítmica. Um exemplo bastante claro disso é que por volta das vinte primeiras páginas do romance predomina a alternância de (1) e (2). Podemos inclusive dizer que o texto possui um começo mais “legível”; a personagem se apresenta e descreve seu ambiente, os bichos, a fauna e a flora como já tivemos a ocasião de exemplificar. Tal descrição está sempre entremeada, entretanto, pelo questionamento do que se vê e do que se pensa:

Não, esse pensamento não, - é sístole dos climas e sintoma do calor em minha cabeça. Penso mas não compensa [...] (idem, p.16)

Bichos bichando, comigo que se passa? (Idem, p.16)

De fato, inúmeros são os exemplos se tomarmos apenas a isotopia do pensamento, da reflexão, que parece sempre mais simples de ser compreendida. Entretanto, esse questionamento está presente nos mais diversos momentos e referindo-se sobre os mais diversos assuntos.

Do mesmo modo, a razão, a tentativa de tornar o sensível inteligível para dar-lhe uma ordem e um sentido se mostra sempre fracassada:

Não, esse pensamento recuso, refuto e repilo! (Idem,p.19)

Este pensar permanente prossegue pensando no presente momento. (Idem, p.20)

Não, esse pensamento, não, ainda credo num treco. Claro que já não

creio no que penso, o olho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (idem, p.20)

Além da própria questão do pensamento, entra um componente fenomenológico do olhar. O pensamento e a razão não dão conta da realidade pelo simples fato de que quem vê e quem pensa é um sujeito dotado de um corpo e de sentidos que o impedem de acessar o real diretamente.

É assim que o olho e o olhar estão sempre em foco: há uma espécie de consciência do sujeito de que a percepção do mundo depende da maneira como ele vê. Por isso instrumentos como a luneta estão também sempre presentes como que para ajudar na regulação da visão do sujeito:

Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, diminuo, reduzo a marcha, melhora a marca. O olho cresce lentes sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais luz, onde faz o deserto chamam paz. (Idem, p.18)

Imprimindo prosseguimento à análise, um olhar sem pensamento dentro, olhos vidrados, pupilas dilatadas, afunda no vidro, mergulha nessa água, pedra cercada de rodas: o mundo inchando, o olho cresce. [...] Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, — é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe. (Idem, p.18-19)

Ver tudo é bom? É ver? Ver, é fazer alguma coisa: ver tudo é

coisíssima alguma. Por muito ver, cegaram mil, procurando-os na memória, encontro outras vítimas do esquecimento. Me praz lente fiel em olho sem libra, gasto pouco vasto faz grandes coisas. Ainda bem, porque vindo ver algumas, uma de nada me viu, diminuindome. Há coisas que não são para ver. A ver, veíamos. Não vou mais perto de medo, olho mais perto que o corpo chega mais forte que eu. Não posso entrar assim. Onde estava com a cabeça, até me vir tudo nela? A coisa arruina o olho, não volta mais a forma antiga, quantos vidros e lentes vai querer entre si e os seres? Um corpo é muito osso para um olho que quer crescer sem mãos para o confundir. (Idem, p.23)

4.2.3. Um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão. (3)

Consideramos esse elemento do ritmo como a melodia da obra. Traçando um paralelo, tudo se passa como a diferença estabelecida entre a linguagem oral e a canção de que nos fala Tatit: a fala não precisa estabilizar uma expressão sonora como se fosse uma melodia, pois sua finalidade é a de transmitir um conteúdo abstrato, enquanto o sentido da canção depende justamente do tratamento dessa expressão.¹⁶ (TATIT, 1997, p. 88). Assim, se a canção precisa mobilizar recursos para de algum modo perenizar aquilo que está sendo dito, a fala o despreza exatamente na medida em

¹⁶ “Nossas falas produzem substância (ou matéria) sonora para carrear um conteúdo que, na verdade, só se define num plano categorial e abstrato, onde se verificam oposições e interações sintáticas entre unidades de diversas dimensões (fonológica, morfológica, frasal e discursiva), sem qualquer vínculo mais duradouro com seu suporte material. Esta substância de expressão é tão necessária à comunicação quanto descartável no âmbito da significação. Uma comunicação bem-sucedida pode inclusive ser calculada pela rapidez com que se despreza o invólucro sonoro.” (1997, p. 88)

que o dizer se coloca como de maior importância.

Se consideramos (3) como o elemento comparável com a melodia é porque realmente se parece com a canção levando-a mesmo a um extremo: pouco importa, nesses trechos, o que conteúdo, mas sim, o soar da expressão. Dissemos que nesse caso o modelo da canção é levado ao extremo pois a canção, por mais que tenha uma preocupação maior com a expressão em relação à fala, ainda assim propõe conteúdos em geral inteligíveis. No caso desse elemento de *Catatau* isso pode ou não ocorrer.

Nesses trechos, o sujeito atribui a Occam, o monstro, a desordem de linguagem, que talvez possa ser considerada uma desordem no conteúdo mas não no plano da expressão. Mostramos abaixo um exemplo do que chamamos de trecho de baixa densidade de conteúdo:

Toa é a lisa, a lesa e a louca e, antes que me aqueça, a progenitora do retrospectivo! Espalhaguetes! Vladimirkung! Vertenchalgue! Quatro golpes, galope, titã na porta do galpão de isisabelba! Fuga a tocata de cachola, mascate mascando nhoque mate de minhoca! Aires Perínios, heurekaquire-se! Adusumcartessi! Para isso, sou o pedigriolo! Abolilboquetinanasenhora, arrivodevedersi! Em gânglios de arácneos, intervenção súrgica! Química, coisa de cozinha e esbodegários! Não me atrejo julgular a gengisberila da florisbela! Caguiu? Gilfo, arguz! Pinfi Bistyx! Atentem para a ênfase do papai degas, escanguruto a carcabuzar da fonturna! Lalia, o prototrope, cratério nos solicismos da latrinolatria! Festa de Embalo dos Deuses, escopia! Carece ter peito! Carece cabeça. Carece mão. Caráter carece. Fona a gaita de boca de um sorrísoto no coto da abonecanha, uma inana de inhapa! O sistro lapidar lapidar! O toque da pedra tira a cisma e desloca a cesura uma sesmaria aviante. Totem-me Toth! Sursispense, paparipassu! (Idem, p.177-8)

Percebemos que o que predomina em trechos como este é a expressão muito mais do que o conteúdo. Existe um fluxo que faz pouco sentido no plano do inteligível e mais sentido no domínio do sensível, uma vez que há todo um trabalho (poético) com a sonoridade da palavra, além de um jogo entre expressões populares e uma mudança de som que leva a uma mudança morfológica, promovendo, assim, uma mudança de sentido.

Vários são os processos que consideramos dentro desse constituinte. Assim é que temos, por exemplo, jogos de aliterações:

Lisa, lesa, louca.

Não podemos deixar de reconhecer que há um conteúdo aí presente que se coloca inclusive de maneira gradativa, de lisa, portando certa neutralidade, à lesa, já portando um desarranjo mental, e à louca, extremo do transtorno. No entanto, é um conteúdo que só faz sentido na expressão e não na relação que mantém com o que vinha sendo dito antes de modo mais linear.

Há também os jogos de palavras. Logo em seguida ao trecho que acabamos de verificar, há o jogo presente em “antes que me aqueça”, aludindo à expressão comum “antes que me esqueça” e prosseguindo do mesmo modo com “a progenitora do retrospectivo” em vez de “do respectivo”. Assim se estabelece uma relação entre o “esqueça” ausente que se manifesta no “retrospectivo”. No mesmo trecho, vemos ainda o mesmo processo em “intervenção súrgica” em vez de “intervenção cirúrgica”.

Existem ainda as formações de neologismos por aglutinação de palavras ou

as conhecidas palavras-valise, famosas na obra de James Joyce¹⁷, tais como: “Não me atrevo julgar a gengisberila da florisbela!”

Consideramos também como pertencentes a essa categoria, as palavras e trechos escritos total ou parcialmente em outras línguas, uma vez que o conteúdo é quase sempre desconhecido do leitor, restando-lhe apenas uma matéria fônica. No trecho citado, vemos este processo em: “Gilfo, arguz! Pinfí Bistyx!”, mas existem outros trechos inteiros, e constituídos nas mais diversas línguas, como holandês, tupi, latim, japonês, italiano, grego, francês, alemão e espanhol. Não apenas há a presença de diferentes línguas como também a promoção de uma mistura entre elas, ressaltando ainda mais a expressão.

Além disso, há espécies de poemas e ritmos de expressão criados em diversos momentos. No exemplo citado, temos: “Carece ter peito! Carece cabeça. Carece mão. Caráter carece.” que nos impõe determinado ritmo¹⁸ e que parecem ter uma finalidade muito maior de serem recitados do que simplesmente lidos.


4.3. O *Catatau* de ritmos


Tomemos, neste instante, um trecho de maior extensão, escolhido ao acaso, para verificarmos um pouco da imbricação dos três constituintes já brevemente descritos.


O texto está representado com três cores diferentes para uma melhor visualização do que queremos analisar, sendo a seguinte combinação:

¹⁷ Para um conhecimento mais aprofundado dos procedimentos neológicos de *Catatau*, consultar a terceira edição, edição crítica da obra. (LEMINSKI, 2004, p.337-55)

¹⁸ Neste caso particular, quando falamos de ritmo referimo-nos à sua acepção mais musical ou àquela utilizada pela crítica literária no estudo da poesia por exemplo.

 para o que chamamos de (1), a exposição de uma ideia, pensamento ou visão do ambiente em que o sujeito se encontra.

 para o que chamamos de (2), o questionamento do que se vê e do que se pensa, a tentativa de construção de uma razão e sua desconstrução.

 para o que chamamos de (3), um fluxo de baixa densidade de conteúdo caracterizada sobretudo pela riqueza de expressão.

1 Com vossos próprios olhos, nenhum país como este, olho nele. Além disso,
2 corre que outro rio, batizado pelos que lhe bebem a água, da Muda, assim que lhe
3 tomarem um gole, perdem forma e figura, virando bicho. De duas, uma: ou as águas dão
4 febre, cujos delírios simulam a metamorfose, ou a mudança de veras sucede. Neste caso,
5 os problemas a resolver da ordem de toda a desordem entre os seres abririam precedente
6 a uma metamorfose de todo o nosso pensar. A máquina do entendimento levava uma
7 pancada na mola. Em Górdio, não se ata nem desata. Dou com a língua nos dentes e de
8 noite a cabeça cheia de grilos e gritos tem pensamentos de bicho. Esponjas, antenas,
9 pinças, completam o círculo viscoso, — a goma, a cola, o grude, a gota pegajosa. A
10 araponga chama a pedra para o pau e para o ferro — o fogo. Nisto se vê se bugre é
11 gente. Noorderreus, brul nog zoo boos, ik zal slapen als een roos! Een puikkarbonkel
12 vooraanshuur, klinkt! Knapt en kraakt! Zels de maas waar hij bass, ik wed, dat de
13 Aarde een groote sneeuwbaal was... Aan een wonderwelgoegegloeiden totdat, haard,
14 zwom, okk daar hief op eens een tal trompetten... Hoe is zijn naam? Verzuymt
15 Brasilien, kruikoeken baaskaap kjoekenmoedingen! Enkele keeren men okk nog,
16 schlaapsken nooit onder ieder een kruk! Zoo zullen zee, vor Zonne, zeere vallen ze af!
17 Droogoogs zoolang de se in zen blijft staan, virschersweeuw... Ja, zei ik en ik wou dat
18 ik er op zat. Ik oogde nog hat na en... Geen denken aan goeie laat me dan gaan... De ze
19 blijft jij vloog zooals, ach was ik hierem maar nootgekomen, — ik dank den Hemel data
20 ik kan, en een sjako ook rooie oplagen... O horror da natureza que o vácuo tenta encher
21 em vão... Resumus populisque?Isaaktamente? Vlamsche zoo zong, de zonne, de man

22 **klakke en palullen... Gaa in vree!** Subiu de balde como numa oitava... Que anda ao sabor
23 dos sulcos do vulgo, quem deixará de honrar com a mais alta categoria da sua certeza,
24 sabendo que caso contrário terão que segui-los na ponta dos pélagos até os desfiladeiros
25 tartéssios? Que rápido, logo chega logo, — parte com pose de certeza e volve, verte
26 volta, mancando de uma dúvida. Já faz um temporal que passou a pé enxuto por onde
27 muitos se afogaram. Mundo sujeira não me sai da lente do entendimento. Considero o
28 tempo e contemplo o astral, melhor deixar a constelação Descartes para um aqui jaz mais
29 oportuno. Sabedores de amanhã, concentrando reminiscências dos remanescentes, lerão
30 letras junto do meu corpo neutro, ensinando aos futuros coisas pósteras. Morte vinda,
31 um texto me garante a eternidade, a árvore me cresce o nome na casca. Lá em cima,
32 filhos ficaremos em sangue ou em estrelas? Ou passarei como passa bicho para dentro
33 de outro bicho, inscrito num organismo e um seguinte esperando a vez, círculos
34 concêntricos num ciclo sem fim, o bicho A contendo o bicho a, contém o bicho b (cada
35 bicho resulta da passagem de bichos infinitos por um apetite estrategicamente instalado)
36 — um parafuso arquimédico? **A caspa dos carrapichos cai em cascatas na carapaça dos**
37 **caramujos, engasga no escarro, o bico dos bichos capricha e passa um rabisco raspando**
38 **no movimento do bispo pela crosta dos arabescos, deglutem tudo num só umbigo, o**
39 **rabinho chispa no ranho de um repuxo, fica o cochicho. Grugrugrugudou!**
40 **Pacatatupijavaré! Faça-se conforme seu bel parecer, ó decadente em cada dente,**
41 **descendente desde todo o sempre! Se volatilizam e nem um véu de veludo volúvel se**
42 **sensibilisca. Os brutos, o bruto, a besta, o bicho e o homem de barro, corpo é corpo, fico**
43 **só no toco, o coto do tronco, o coco, o coice, o coito, o couro, o cóccix, o cu. Animália,**

44 **gentalha, alimária, genitália.** O ônus verga o bicho: o fardo de fezes, os alforjes dos
45 olhos nas peripécias da vida se embaraçando nos ramos das árvores, as varas dos ossos
46 numa tremenda malária verde, os cachos de músculo e um coração esperneando a
47 estrela mastigada na caixa do peito, caminha trôpego para a cova onde se esconde de
48 sol. O corpo pretendido por mosquitos, onças e canibais. Toda vespa quer pôr sua
49 agulha, toda besta sua bosta, toda cobra sua peçonha, todo toupinambaoults sua seta:
50 calma, Messieurs, haverá para todos. Ora, senhora preguiça, vai cagar assim na
51 **catapulta de Paris!** Com que só então nos acontece perceber que todas as coisas desta
52 esfera sublunar tendem a repousar no centro do seu peso. Tudo indica, chão! Minha
53 cabeça, onde é fácil, quer ver esterco na órbita dos astros incorruptíveis... (Idem,
p.25-6)

Poderíamos considerar, segundo as cores que colocamos para uma melhor visualização, que nesse excerto estabelece-se uma ordem (1) / (3) / (2) / (3) / (1) / (2). No primeiro trecho, das linhas 1-11, o sujeito fala do país em que se encontra, descrevendo, ainda que de modo bastante peculiar, o que vê: o rio, o poder das águas e os bichos.

Em seguida, das linhas 11-22 há um trecho relativamente extenso escrito em um holandês aglutinado a outras línguas que, enquanto conteúdo, coloca-se quase como um “vácuo de sentido”, para usar a expressão do autor.

O terceiro segmento, de 22-36, coloca uma série de questionamentos acerca do que se passa e do próprio futuro do sujeito após a morte. Assim, certezas e dúvidas sobre um agora e sobre o futuro estão colocadas por aquele que vive em um “mundo sujeira [que] não lhe sai da lente do entendimento.” Poderíamos dizer que há mesmo um questionamento sobre um pós-morte “religioso”: “lá em cima, filhos ficaremos em sangue ou em estrelas?” ou “científico”: “ou passarei como passa bicho para dentro de outro bicho, inscrito num organismo e um seguinte esperando a vez.”

Das linhas 36 a 44 o plano da expressão readquire tonicidade: embora ainda fale de bichos, somos tentados a esquecer sobre o que se está falando para ouvir a sonoridade de como se fala.

Prosseguindo no texto, das linhas 44 a 51 volta a descrição de uma cena que ainda está relacionada ao tema da morte como vinha sendo trabalhado. Acontece que o sujeito já não fala mais de si nem questiona nada como vimos anteriormente, mas, ao contrário, cede espaço ao bicho e ao corpo.

Por fim, nas últimas três linhas há outra vez a debreagem do sujeito, que tenta concluir o pensamento que vinha sendo desenvolvido através de sua “cabeça, por

onde é fácil”.

De fato, a passagem de um elemento a outro não é totalmente brusca. Se prestarmos atenção, verificaremos que ela se faz de forma gradativa, em um jogo de avanços e retomadas.

Assim é que, considerando o primeiro trecho, temos um início¹⁹ mais preocupado com o conteúdo que com a expressão: “Com vossos próprios olhos, nenhum país como este, olho nele. Além disso, corre que outro rio, batizado pelos que lhe bebem a água, da Muda, assim que lhe tomarem um gole, perdem forma e figura, virando bicho.” (linhas 1-3). Entretanto, antes que tudo desemboque em linhas e linhas escritas em holandês, há um tratamento maior da expressão, como uma pequena preparação para o que vem em seguida: “a goma, a cola, o grude, a gota pegajosa. A araponga chama a pedra para o pau e para o ferro — o fogo.” (linhas 9-10).

Logo depois há um recuo, como se se tratasse de uma tentativa de contenção do que se ensaia por advir: “Nisto se vê se bugre é gente.” (linhas 10-11) Até que se passe enfim para um trecho em outra língua, cujo sentido não é facilmente apreensível: “Noorderreus, brul nog zoo boos”, etc. (linhas 11-22) Consideramos esta passagem relativamente grande em holandês como expressão, não apenas por configurar-se como uma espécie de quebra do que vinha sendo dito anteriormente - uma vez que não se trata de uma língua familiar aos falantes do português - como também pelo que significa em si. Tal trecho é um poema escrito em holandês arcaico, datado de 1859, e mesmo dentro dele há uma mistura com o belga que produz um efeito muito mais de expressão do que de conteúdo.²⁰

O mesmo jogo de avanços e retomadas ocorre no segmento seguinte. Agora

¹⁹ Reafirmamos sempre que mesmo o que aqui se chama “início” é uma decisão arbitrária, pois que todo o texto tem um antes e um depois que se desenrola mais ou menos da mesma maneira estilística.

²⁰ Agradecemos Manuela Franceschetti pelas informações sobre o holandês.

em (3), antes de se passar à próxima componente da célula rítmica, há um “esforço” inteligível que aparece, aí sim, de supetão: “O horror da natureza que o vácuo tenta encher em vão...” (linhas 20-1).

Em seguida, há outra vez um recuo para o que vinha sendo (3), porém, dessa vez, há uma gradação para o que virá a se tornar outra vez inteligível. Já não se fala em um holandês difícil até mesmo de fazer soar para um leigo, mas em uma espécie de latim aportuguesado: “Resumus populisque? Isaaktamente?” (linha 21). O recuo se torna outra vez total: “Vlamsche zoo zong, de zonne, de man klakke en palullen... Gaa in vree!” (linhas 21-2) E então chega-se ao outro momento: “Subiu debalde como numa oitava...” (linha 22).

Seria possível objetar que o mesmo procedimento não se verifica no trecho que se segue. Entretanto, acreditamos que a ligação entre uma passagem e outra também se faz, contudo ela se dá por meio de outro procedimento, neste caso, a própria isotopia: fala-se de bichos quando se chega ao “carrapicho” e ao “bico do bicho”. Se se está passando a um trecho de maior destaque na expressão, a passagem se faz não apenas pelo conteúdo – animal, bicho – mas também pela expressão: **BICHO**, carrap**ICHO**.

Podemos constatar a mesma estratégia quando, na sequência, o “bicho” de expressão vai gradativamente se tornando um “bicho” de conteúdo: “O ônus verga o bicho: o fardo de fezes,” até que sua continuação, mais uma vez em um único período como vem se caracterizando (1), se torne muito mais expressão do que conteúdo: os alforjes dos olhos nas peripécias da vida se embaraçando nos ramos das árvores, as varas dos ossos numa tremenda malária verde, etc.

Nesse fragmento que tomamos como exemplo, percebemos que há um certo equilíbrio quanto à duração de cada elemento da célula rítmica, entretanto, no

decorrer do romance, não é sempre assim que tudo ocorre. Como bem afirma Zilberberg, uma das propriedades do ritmo é que “a duração do tempo acentuado tende a ser o dobro da duração de cada tempo inacentuado tomado isoladamente”. (1996, p.3) Vemos então que o que é normal é uma *acentuação* de determinado elemento em relação aos outros, tornando-o mais tônico em meio aos demais.

Se priorizamos até agora a ordem intensa, na acepção de Hjelmslev, podemos também tecer certas considerações de ordem extensa. Queremos dizer com isso que trabalhamos a célula rítmica que depreendemos no plano das pequenas partes do romance, ou ainda, nos termos do artigo de Zilberberg citado no segundo capítulo, operamos, num primeiro momento, com o tempo cronológico e o tempo rítmico, mas pretendemos de algum modo considerar essa mesma célula na ordem extensa, ou seja, examinar a predominância dos “acentos” no romance integral, levando em conta então o tempo mnésico e o cinematográfico.

Já tivemos a ocasião de comentar que (1) e (2) predominam no início do romance. É como se tudo se passasse dentro de certa ordem, na qual se configuram um ambiente estranho e algumas considerações sobre ele até que Occam entra em cena e embaralha a linguagem.

A partir de então, os três elementos da célula se alternam constantemente, sem que possamos prever exatamente uma ordem, mas sempre tendendo a um equilíbrio. Assim, em cada momento que predominar (1), por exemplo, haverá um avanço e uma retomada para o domínio de qualquer um dos outros elementos, como por exemplo (3). Ou ainda, se (3) sobressair demais, há um recuo, uma tentativa de equilibrar as durações voltando para (2), por exemplo.

Podemos notar que há algo de interessante quando o romance se aproxima de seu término. Tomando as cerca de trinta páginas finais, volta com muito mais

tonicidade um questionamento sobre o “eu” que já se encontrava disperso por toda a obra: “Depois de me ter entregue aos horrores do azar, a palavra mais forte manda ser a mais fraca das coisas: eu”(LEMINSKI, 2010, p.181). É a partir de então que, por um longo trecho, o plano da expressão quase que desaparece, ficando bastante reduzido, como no pequeno excerto que tomamos agora:

Palavras desnecessárias não são verdadeiras, não me ocorre realmente como a sensatez pode medrar em meio. Por outro lado, os tempos primitivos, os espaços críticos, prosseguem acometidos por todos os ingredientes de uma variável, encalacrada em estacionamentos indevidos. Dias passam, nada acontece: a história não é palpável, se move por meio de máquinas. (Idem, p.186)

De novo percebemos avanços e retomadas com a inserção forte de (3) até que se retorna ao que era antes por cerca de três páginas:

Mais o ourivivinho no ocaboca — a sombratromba: asperfeisona terranascida costuruma resistorce no regengiscantro. Gistroregislo conseculenta confenorme, arcoisarca construitormes, semeprexemplo: Pérsiagunta almapriasma, xocalhofídio estertorta escolápis. Aquantapérsiagoente! Porroporá flechanárvorenervo! Dimprevesúvio! Nervarvorenw! Trato malagasto, com velhasques não quero trastes! Passarinhos fazem hálito no frio, asacompasso: para não se perder círculos traços. (Idem, p. 187)

É então que ocorrem outras três páginas seguidas de puro (3):

Gistro o mexistofalante e regislo o ventoinvelho, arcoisarca espadaptada. Conseculência confenorme. Constróiturma, semprexemplo. Interravales inteligentalha desvendez. Pérsiagunta almapriasma, farofídio estertorta escolalápis. Baptistmos exurbibrutamontontes escalacalipse quasarmazém. Álcoolalá, nervervos. Quaso é a cegoseguinte

acontececoronha. Mon. Homemom. Monge, tostemonja. [...] (Idem, p.190)

Depois disso a célula rítmica volta a alternar-se como ocorria predominantemente no romance, ou seja, com seus elementos dispersos sem uma ordem tão marcada, porém, anuncia-se uma espécie de final. Aparecem indícios da morte de Occam:

Soterrar. Occam. Convém. Suspensão animada: todo absurdo ao espaço exterior! Prostar o monstro vale um mister e tanto fazendo. Pensou, contribuiu [...] Calma, em assombros formidáveis: a grandes defuntos, monstros sepulcrais! [...] aqui, Occam, já, morreu, —superfície ainda fumegante do seu sangue e tinto dos seus vinhos, circuncisa a suas pegadas mistas às pistas versas por seus assassinos. Assassínios! Assassinos!
Quem como Occam. (Idem, p.204-5)

Em seguida, Artyczewski começa a ser mais e mais procurado e citado até que se termina com espécie de visão desse explicador:

A onda está parindo Artischewsky? Este pensamento sem bússola é meu tormento. Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas? Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe vômito ao pomo adâmico. Estes não. E esta terra: é um descuido, um acerca, um engano de natura, um desvario, um desvio que só vendo. Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobativista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (Idem, p.208).

Já não há mais monstro textual e aquele que se esperava chegou. De certa forma, chega ao fim o produto da vivência, porque se olharmos com cuidado, de certo

modo termina-se como se começou: a terra, o desvario, as lentes, e como afirma o próprio autor em texto sobre o livro, “por fim, a cobra morde o próprio rabo” (Idem, p.211)

O curioso neste caso é que a célula rítmica, que deveria organizar o romance, criando uma lei, parece que o desorganiza. Com efeito, se utilizássemos nossas três cores por todo o romance e o organizássemos por esse modo, colocando primeiramente, por exemplo, tudo que é verde, depois tudo que é azul e, em seguida, o que vem em vermelho, não teríamos um *Catatau* tal como ele se faz. Jamais poderíamos chamá-lo de um “romance canônico”, porém teríamos uma legibilidade muito maior, uma vez que tudo se passaria como descrições de um ambiente e considerações sobre tal fato.

De algum modo, é como se pudéssemos dizer que (1) é um espaço de apreensão, (2) o inteligível e (3) um transbordamento sensível e que, nesses termos, a história de *Catatau* é o confronto duradouro entre os três elementos constituintes da célula rítmica. Porque se confrontam, se diferem e se ritmizam, alternando-se e contrastando-se.

É o ritmo desorganizador da linguagem que traz de volta o conceito de catálise. Porque temos uma alternância de elementos, as referências, os conectores ficam muito distantes, exigindo cada vez mais catálises do leitor para estabelecer a coerência do conteúdo. É isso também que confere um efeito de extrema aceleração.

Sentimos o romance como acelerado devido à sua grande densidade informacional, tudo chega o tempo todo e estabelece-se uma espécie de continuação da continuação em que as paradas não conseguem se impor. De fato, o aumento desenfreado da velocidade de um objeto é tão prejudicial quanto sua diminuição exagerada. Em ambos os casos, o que se compromete é a atenção do sujeito: a rapidez

em excesso torna o objeto inapreensível, enquanto a lentidão desmedida o torna entediante. Resta ao sujeito, no primeiro caso, atenuar a velocidade e, no segundo, restabelecê-la. “Só mais” é tão insuportável quanto “só menos”.

No caso de *Catatau*, o objeto acelerou-se tanto que se aproximou de um “só mais”, uma saturação, que se traduz em uma incapacidade de apreensão por parte do sujeito. O próprio autor faz uma reflexão sobre a carga informacional do seu romance, servindo-se dos conceitos da Teoria da Comunicação:

Se disserem que a expectativa permanente no *Catatau* acaba por se tornar um estado monótono (caógeno), digo que pretendi realizar um dos postulados básicos da cibernética: a informação absoluta coincide com a redundância absoluta.

O *Catatau* procura gerar a informação absoluta, de frase para frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima.

A sequência das frases de um texto coloca uma lógica.

Mas nessa busca da informação absoluta, sempre novidade, novidade sempre, por uma reversão de expectativa, ele produz a informação nula: a redundância.

Se você sabe que só vem novidade, novidades vêm, e deixa de ser novidade. (2010, p.215)

A coincidência preconizada pelo romancista entre o excesso de “mais” e o excesso de “menos” ajuda-nos a compreender que sujeito e objeto estarão desconectados em qualquer das direções assumidas.

Assim também, por seu turno, o enunciador de *Catatau*, diante da aceleração dos fenômenos à sua frente, passa a coexistir com os acontecimentos em vez de tentar compreendê-los ou, de algum modo, controlá-los:

Meu pensar apodrece entre mamões, caixas de açúcar e flores de ipê, mudanças rapidíssimas, absurdos instantâneos, lapsos relapsos, trepidações relâmpago monstro, mais rente à sua excelência recentíssima, tão recente

que é quase presente e, sempre não o sendo, irá além, porque vai indo com mais ímpeto, pupilos na puela dos olhos do seu ministro. (Idem, p. 34)

É então que na sucessão de instantes ele se compõe enquanto é possível: “O que está por vir quer continuar sendo até não poder mais manter-se nesse estado.” (Idem, p.21). O resultado disso é que “nada acaba acontecendo, o acontecer mal começa”. (idem, p.181) e no entanto chegamos ao final da obra com um livro de acontecimentos.

Por causa da profusão de tais acontecimentos instala-se a concessão que se torna quase implicativa, uma vez que a concessão torna-se a regra. *Catatau* constitui-se como obra do mesmo modo que seu personagem na narrativa: o Cartésio procura a implicação na concessão em que vive – procura estabelecer a razão em um ambiente perceptivo que o faz reconhecer-se sensível – assim como o narrado compõe-se de concessões sucessivas a que o leitor tenta estabelecer algum tipo de ordem. Ocorre que, porque a avalanche das concessões dura, faz-se implicação e o leitor como que “desiste” de procurar todos os elementos que estabeleceriam a chamada coerência racional.

Dentro de tudo isso que acontece e não acontece, temos uma linha isotópica principal que se impõe e dirige o nível discursivo do texto.

4.4. Isotopia

Consistem-se diversos pares no romance como intensidade/extensidade, emoção/razão, sensível/inteligível como também decorre de tais oposições a principal isotopia presente no texto: *natureza/cultura*.

De que fala *Catatau*? De todas essas questões que já expusemos, mas sobretudo da complexa relação entre natureza e cultura. Lembremos aqui que as

isotopias garantem uma coesão temática e figurativa para o texto. Evidentemente que isso se faz das mais diversas maneiras, mas sempre tendo a mistura como característica. Tomemos um exemplo selecionado ao acaso:

Os velhos egípcios quando pintavam a morte escreviam um abutre. Os verdadeiros cristãos quando liam as escrituras coçavam a cabeça. Os grandes senhores quando encontram o servo preparam a espada. As abundantes colheitas quando enchem o campo beneficiam os pássaros. O fabuloso bichopreguiça quando move o corpo paralisa a sombra. Muito baralhado esse negócio brasílico! (Idem, p.64-65)

Natureza e cultura promovem dúvida. Os egípcios pintam a morte com um símbolo da natureza, o abutre. Os cristãos exprimem suas dúvidas quanto às escrituras coçando a cabeça, os senhores se prontificam com a espada diante dos escravos. Mas então entramos mais na natureza com colheitas – ainda cultura – que beneficiam pássaros até pura e simplesmente o bichopreguiça que paralisa a sombra. O julgamento do sujeito é sempre o mesmo: “muito baralhado esse negócio brasílico”. Em realidade, não importa qual o raciocínio – ou a descrição – a ser desenvolvida, sua isotopia será fundamentalmente natureza x cultura, tendo o **confronto** como um de seus maiores conectores:

Encare com naturalidade. A natura não deixa o gênio da chuva errar, molha grandes e pequenos, secos e molhados, molha o exato e o impreciso e, se duvidar muito, até este ponto. (Idem, p.37)

É sobretudo a dúvida e o confronto que estão sempre colocados. Assim, a natureza não duvida, não erra, apenas é:

Essa aranha geometrifica seus caprichos na Ideia dessa teia: emaranha a máquina de linhas e está esperando que lhe caia às cegas um bicho dentro: aí trabalha, aí ceia, aí folga. Caminha no ar, sustenta-se a éter, obra de nada: não vacila, não duvida, não erra. Organiza o vazio avante, apalpa, papa e palpita, resplandecente no nada onde se engasta e agarra-se pela alfaia em que pena, deserto de retas onde a geometria não corre riscos mas se caga. (Idem, p. 30)

A aranha compõe uma geometria, uma obra complexa, possui seus estratagemas para capturar sua comida. Entretanto, sua “máquina de linhas”, seu trabalho só pode ser considerado assim quando descrito por um homem uma vez que ela mesma “não vacila, não duvida, não erra.”

É assim que o sujeito quer também ser parte de tal natureza:

Como observador independente e anônimo ao saber das marés e ao cheiro das matas, pretendo me estabelecer: a gente faz gestos de bicho e espanta os pensamentos; vamos tentar de novo. (Idem, p. 77)

A isotopia da cultura se faz principalmente pelo intertexto. Em meio a uma natureza dominante surge a cultura com todas as suas referências possíveis. A malha intertextual proposta faz parte da densidade de conteúdo do texto e tal densidade traz a aceleração que já comentamos.

Se o intertexto mais óbvio se faz com René Descartes, muitas outras citações serão colocadas durante toda a obra, como em:

Passa pelo teste de Salomão: mãozinhas para cá em cima, perninhas que para lá vos quero — $\wedge\wedge\wedge(\cdot)\wedge\wedge\wedge!$ Da Babilonha à Catalunha — nem mais um passo! Desta cláusula saio por porta secreta. Do ser a não ser que. Janus

tricéfalo a me antepassar, às custas dos seus arredores, à velia e revelia de mim ciente. Lá se foi projetando-se afundando na água dizendo hein a cada bolha atrás da última, amém de Sá! (Idem, p. 124)

Ou ainda: “A flecha contra Aquiles acabou de cruzar a flecha de Zenão, perdida num carrosselcarretel de senões...”(Idem, p.79) apenas para toarmos dois pequenos exemplos.²¹

Porém, se tudo é sentido como excesso pelo sujeito, como desordem, aceleração e caos, um dos recursos utilizados por ele para exprimir essa “Babel” é exatamente através do plano da expressão, criando seus trechos inteiros em que a expressão predomina sobre o conteúdo, inclusive valendo-se das mais diversas línguas e suas possibilidades de mistura para fazê-lo, como vimos com o elemento (3) da célula rítmica.

Assim, não seria equivocado dizer que temos um romance sobretudo da ordem da intensidade: enquanto sintaxe intensiva, segue um percurso ascendente em direção a um “só mais”. Enquanto sintaxe extensiva coloca a mistura e, por fim, na sintaxe juntiva, a concessão.

De certo modo, é como se houvesse (1), um ambiente a ser descrito e (2) a razão, as ideias, as considerações sobre isso. Desses dois elementos surge o confronto, grande conector de isotopias como afirmamos discursivamente e então resulta em (3), a expressão pura, que traz em si mistura e expansão, conteúdos complexos colocados a serviço da expressão.

Percebemos então que o autor trabalha com os mesmos tipos de relação em qualquer dos níveis que tomemos: seja discursivamente, por meio das isotopias, tensivamente ou enunciativamente e até mesmo narrativamente.

²¹ A malha intertextual é de fato tão numerosa que encontramos na edição crítica da obra um “índice Onomástico. (2004, p. 323). Além disso, cabe comentar que o próprio romance possui notas de rodapé que adicionam ainda mais intertextos.

V. A EXPRESSÃO DE UM SEMPRE: QUESTÕES DE ENUNCIÇÃO

You often say, 'This is the place, this happened right here,' but it's not the place, you just think so and live in error, an error whose eternity is greater than the eternity of truth.

Yehuda Amichai

5.1. A Enunciação

Propusemos que *Catatau* se constrói como a narrativa de uma vivência muito mais do que uma história. Trabalhamos com a noção de célula rítmica e já apontamos diversos procedimentos em nível discursivo. Resta-nos agora verificar como se dá a enunciação do romance.

“O que está acontecendo aqui, agora e sempre?” (Idem, p.155). Uma das maneiras de resumir o processo enunciativo de *Catatau* seria dizer que temos (i) um eu que é todo mundo e (ii) um presente que é um sempre. Para explicar como isso se dá, vejamos exatamente como tais características funcionam dentro do texto.

5.2. A Pessoa: um eu que é todo mundo

“Em quantos estamos aqui? Estamos em todos.” (Idem, p. 119)

Como demarca Fiorin em *As Astúcias da Enunciação*, “as categorias de pessoa, espaço e tempo regem-se pelos mesmos princípios” (2010, p.301) uma vez que são criados pela enunciação.

Sabemos que a terceira pessoa é, de acordo com Benveniste, considerada como portadora de um estatuto especial entre as outras do discurso. Com efeito, o “ele” é aquele de quem se fala, um assunto, diferenciando-se de um eu e tu:

Com efeito, uma vez que ela não implica nenhuma pessoa, pode representar qualquer sujeito ou nenhum e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como actante da enunciação. (BENVENISTE apud FIORIN, 2010, p.60)

Quem fala no romance? Em primeira instância poderíamos pensar pura e simplesmente em um sujeito em um narrador em primeira pessoa, mas veremos que em realidade é um pouco mais complexo.

Curiosamente, o que acontece em *Catatau* é que temos um eu, um sujeito que fala, conforme expresso desde a primeira linha da obra: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente” (LEMINSKI, 2010, p.15) e mesmo em “Não sou máquina, não sou bicho, eu sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro.” (Idem, p. 29)

Entretanto, o embaralhamento de diversas vozes é tão constante – e configurador da mistura, como já tivemos a ocasião de comentar – que em determinado momento já não sabemos mais quem fala; este que fala é ninguém e ao mesmo tempo todo mundo.

Tal efeito se dá principalmente pelo uso do discurso indireto livre e das debreagens enunciativas²² que causam um embaralhamento em que não se sabe exatamente quem está falando. Existe, assim, uma indefinição do ponto de vista de quantas enunciações estão ali, constituindo um eu que é todo mundo já que as vozes não estão demarcadas. Há a presença de inúmeras debreagens internas, sendo que interjeições e interrogações são marcas disso.

Desse modo, pode acontecer de termos um comentário da fala de determinada pessoa e em seguida uma fala que pode, ou não, ser daquela própria pessoa, como em

O poliglota analfabeto, de tanto virar o mundo, ver as coisas e falar os papos, parou para pensar ao pé de uma montanha. Assaltaram-no dois pensamentos. Um na língua materna, outro em língua estrangeira. O primeiro fez a pergunta, o outro respondeu. Resultado: sou pai de minhas perguntas e filho de minhas respostas. Sei um signo. A regra diz: responda sim ou nunca responda, indefinitus et inexplicabilis sermo. Preciso acrescentar à pergunta o que lhe falta. Está faltando um signo. Logo o compreendido. Nada posso representar, o jogo para. (Idem, p.94)

²² Debreagens enunciativas são aquelas responsáveis por projetar no discurso a enunciação, ou seja, o eu, aqui e agora.

Esse eu que se dirige a um tu nunca expressa exatamente quem é o outro a que se dirige nem quem é o próprio eu:

Que tal a fala, que tal você falando? Dizendo o que não sei, ouvindo o que estou cansado de saber? Quer ser eu? Para quê? O que é que vai fazer comigo? Ficar assim? Comunico. (idem, p.60)

Como se vê neste trecho, o próprio tu já quer se confundir com o eu e, através do processo da interrogação, é como se pudéssemos reconstruir o que esse tu fala com o eu, ou ao menos o que esse eu supõe que o outro diga.

Se o eu se constitui apenas a partir do tu, de acordo com Benveniste temos que esse tu é uma pessoa não-subjetiva (Benveniste apud Fiorin, 2010, p.60). Entretanto, parece-nos que o sujeito de *Catatau*, a partir de suas perguntas, quer subjetivizar esse tu que sabe que o constitui, fazendo dele alguém que se misture claramente com o eu.

Mas quem é aquele a quem Renatus Cartesius se dirige? Em princípio poderíamos pensar em Artyczewski, o ator que o sujeito diz que espera, mas em realidade, o tu é qualquer pessoa - citada ou não - e o sujeito mesmo. A construção de um tu é essencial para o processo de racionalização pelo qual o sujeito tanto luta. Conforme expresso em determinado ponto, “Versar com as pessoas é dividir o todo que somos em partes, para efeitos de análise, para sermos compreendidos” (LEMINSKI, 2010, p.19).

Expressa-se mais uma vez a grande tentativa de implicação: penso, logo existo; um eu que se constitui a partir de um tu, dividir para analisar e compreender. Mais importante do que o alguém com quem se fala é a fala em si.

As vozes discordantes que caracterizam o discurso indireto livre estão presentes todo o tempo em *Catatau*. Com efeito, temos um narrador em primeira pessoa que

descreve aquilo que observa e um interlocutor que emerge para refletir e analisar a partir do que foi observado.

A maneira pela qual o interlocutor ganha voz é pelas perguntas do sujeito, como se o adivinhasse:

Preguiça cavalga pau de monjolo, bate no cheiro, fede: chuanpung! O rosto das aves sutura uma quartilagem. Quer fazer uma casa sem teto, sem parede, sem escada, só portas e janelas para entrar a brisa que não vem de dentro nem de fora? Quer fazer uma casa, morar aqui? Mas vejam só que casa quer! Quase que falar a portas fechadas, pensar de boca emparedada!
(Idem, p.109-10)

Vemos que nesse trecho a interlocução se dá por meio das interrogações de um só interlocutor, porém conseguimos perceber a presença de um diálogo. O recurso utilizado, “quer fazer uma casa...” poderia ser substituído, em um diálogo, por:

- Quero fazer uma casa sem teto, sem parede, sem escada, só portas e janelas para entrar a brisa que não vem de dentro nem de fora.

- Quer fazer uma casa, morar aqui? Mas vejam só que casa quer!

A última sentença restabelece o comentário do enunciador em meio à sua plateia originária. Saímos de uma situação de interlocução para o julgamento da proposta.

Dissemos que em *Catatau* temos um eu que é todo mundo, exatamente por conta do processo extremamente recorrente de trazer para a primeira pessoa outras vozes. Se, seguindo ainda os trabalhos de Fiorin, é sinal de afeto ou respeito por um lado e desprezo por outro o uso da terceira pessoa em lugar da segunda e essa exclusão do tu indica uma exclusão do enunciador da reciprocidade (2010, p.88), temos um efeito de subjetivização extremo na fala de Renatus Cartesius.

Planta, bicho, conceito, a voz é dada a qualquer elemento, tudo faz parte da construção da visão do sujeito e daquilo que vai perceber sobre as coisas. Porque tudo é

subjetividade, apesar dos esforços de provar o contrário, tudo pode se tornar primeira ou segunda pessoa e tanto o eu quanto o tu é todo mundo.

Obviamente que não temos apenas esse processo de um eu que é todo mundo como também desse tu instaurado que é “eu mesmo” e qualquer um. Concluimos, assim, que, em *Catatau*, o ele, aquele de quem se fala, não existe enquanto assunto objetivo, mas está sempre e rapidamente transvestido de um eu ou um tu, construindo um intenso efeito de subjetividade, próprio ao objetivo de um romance construído sob a premissa de que a lógica cartesiana falha mediante o olhar quase fenomenológico de um sujeito europeu perdido em terras brasileiras.

Vejamos agora um outro trecho:

Aqui já não está quem falou. Aqui falam agora a dizer: faça-me um favor, pimenta do reino meu, nos olhos dos outros não dói, doeu? Que Cartepanie, o quê, — dá o rico pé, currupaco, salamanganico! Macacos o, outro papo, maduros, do primeiro ao último, a qualquer hora viram gente, só descuidar. Se a cara não ajuda, num instante, muda de repente máscara mais conveniente. O castigo a galope chega antes do tempo de bradar: água vai! Bendito o mau jeito, o que disse, faça, e feito. Cada qual dá o quê? Você aí, que é que acha? Não acho; me abaixo. Aboio de bicho busca apoio em outro berro, vice-vira-serva-volta, a convicversa não vai longe; salvaror, com perdão da má palavra, — eu! Ondem? Acá. Ora essa, e esta, então? Logo não houve jamais algum dia tal, for? (Leminski, 2010, p.24)

Notamos, assim, que a conversa com os bichos não vai longe e as onomatopeias estão sempre expressas, de modo que constroem-se mesmo diálogos feitos de perguntas e respostas sem que saibamos exatamente quem pergunta e quem responde e se não são ambos a mesma pessoa que responde pela outra.

Em determinados momentos, porém, o enunciador se coloca de forma clara: “Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses. Façamos uma hipótese, por exemplo, este livro.” (idem, p.60) e em “Livro, já estiveste dentro de um sonho e te fiz despertar porque o sol é melhor que o sonho!” (idem, 2010 p.84) É assim que, em determinado momento, o próprio enunciatário também é colocado:

Tudo tem muito que crescer ainda. Faz de conta que eu não conto. Dobre a língua, deixe de ler. O que você está fazendo aí parado, sei fazer melhor que você. Tenho o condão mesmo quando não há nada para dizer. Melhor. Escreveremos à sombra sobre sombras, sonhando. Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço. Desenvolvo uma lógica. O ritmo é a lógica, quando esta se extingue, ponho um ponto final. (Idem, p. 60).

É em tom de provocação que o enunciatário é chamado, colocado frente a um enunciador todo poderoso, que sabe ter o enunciatário sob seu controle. Por isso tem o condão, lança hipóteses. Mas é ao mesmo tempo personagem, faz parte do que faz.

5.3. O tempo: um presente que é um sempre

Logo no início do presente capítulo, dissemos que em *Catatau*, temos um tempo que é como um para-sempre. Com efeito, veremos, no decorrer deste item, que a presentificação é um recurso explorado ao extremo e de diferentes maneiras. É como se Renatus Cartesius seguisse Santo Agostinho, quando este afirma que: “Com efeito, se o presente fosse sempre presente e não transitasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade” (AGOSTINHO apud FIORIN, 2010, p.129)

A tentativa do sujeito de *Catatau* é a de construir essa eternidade, um presente que fosse um sempre, em que passado e futuro não passassem de marcos não propriamente temporais, mas sobretudo espaciais ou atoriais, como coloca em : “ Quero durar; eu hei de haver. Eis-me sendo: sou-o. Libera um ser fora do tempo, contando para ninguém, consigo.” (LEMINSKI, 2010, p.86)

Entendendo a obra como o produto de uma vivência, compreende-se o desejo de presentificar algo que é uma memória toda, que é presente, passado e futuro, em que tudo pudesse coincidir e então, para voltarmos à nossa discussão sobre os tempos do segundo capítulo, poderíamos instituir o tempo mnésico que existe além do cronológico e do rítmico.

Diversos são os exemplos dessa tentativa, como:

Meu pai vivo ainda, eu já dizia: meu pai dizia. Estar, prévio ao fazer. Sou o antes, o Antunes (idem, p.186);

Com o mais pungido vigor da presença da eternidade nessa nulidade — que é o momento presente, lágrimas no lenço e mão nos olhos, compareço (idem, p.184)

Tarde demais para esquecer, lembrar: abolir o presente num gesto ausente. Governo um ovo. Reino ali. Sou a ordem interna, a circulação dos humores e a perfeição geométrica. Eu sou o processo. Controlo um encontro. Demonstro um contraste. Desatrelo um desastre. Corrijo um esconderijo. Escondo um juízo. Justifico um crime. Justifico uma crise. Judio dum cristo. Eu sou a crise. Interesse-me por isso. Isolo uma ilha. Anulo um zero. Eu sou a crise do processo. Tornado e transformado. De Formatura Naturae, formalis adequatio: sinal de perigo, lúmina sublústria. Os fundamentos

estão sólidos, tudo durará. Dura muito, demora mais. (idem, p.93)

E daqui a pouco já é bem mais alhures que onteantem era outrora, e constantemente já! (idem, p.49)

Já comentamos que o *Catatau* é a história de um Cartesius que espera Artyczewski, portanto, Artyczewski representa um tempo que virá, ou, melhor dizendo, que o sujeito quer que venha. É tudo que sabemos sobre o futuro, por meio desse ator. Podemos também afirmar que, de certa maneira, Artyczewski é também a representação do passado: “Abrir meu coração a Artyczewski. Virá Artyczewski. Nossas manhãs de fala me faltam.” (idem, p.16-7). Entretanto, como já dissemos, futuro e passado estão sempre a serviço do presente: “o futuro vem de fora. Dentro, está que é uma atualidade só”.(Idem, p.188)

Assim, há a presença bastante marcante de embreagens temporais, que tornam possíveis a presentificação de tudo, quando os fatos históricos não são parte de outro momento, todo o ser é um agregado de todas as coisas que aconteceram e cada ato é a construção de um sempre. Isso pode ser visto, por exemplo, em:

Isto é uma história. Não é muito. Muitas começam assim. Era só haver uma vez e lá vinha de novo a mesma história. Era uma vez aquela história. Só uma vez. Esta história perdeu-se. Vamos dizer outra vez, em melhor ocasião. Isso é outra história. (Idem, p.44) ;

Se eu fosse cético, serei dogmático (Idem, p.90)

Aqui há dez anos, Artyczewsky mo dirá. (Idem, p.39)

Outra estratégia de eternização é o uso do presente gnômico, indiscutivelmente o tempo da eternização e da objetividade. Um dos processos que se utiliza do presente gnômico é o que resulta dos ditos populares.

Como bem sabemos, o ditado popular é um meio por excelência de tornar um enunciado uma eternidade: os ditados são atemporais e tidos como espécies de “verdades inquestionáveis”, são enunciados que não “estão”, eles “são”. Diversos são os exemplos que encontramos desses ditos ao longo da obra, estando eles, em geral, um pouco transformados pela presença de Occam.

Temos assim, “o arrote falando do esfarrapilho,”(idem, p.142), “Filho de peixe, sete fôlegos felinos!” (idem, p.144) e “O porco puxa um guardanapo e se debruça sobre um prato cheio de pérolas!” (idem, p.140), apenas para citar alguns poucos exemplos de algo que podemos encontrar em praticamente todas as páginas da obra.

É exatamente essa tentativa de presentificação constante que aproxima *Catatau* de um possível livro de citações. É como se a todo instante o enunciatário pudesse folhear a obra e pinçar frases, momentos a serem recortados e citados, o que, em princípio, leva à impressão de que se trata de um livro de frases emparelhadas e não uma narrativa.

A expressão de um sempre, aliada à profusão de ditados, produz uma impressão de objetividade, de verdades absolutas. É como se, enunciativamente, Cartesius fosse de fato Descartes, construtor de uma razão inquestionável. Considerando, porém, que falamos de um enunciado de mistura, a objetividade almejada, de certa forma, “assusta” o sujeito que começa a se interrogar sobre ela, criando o confronto, a dúvida e o questionamento que colocamos como um dos elementos constituintes da célula rítmica já tratada.

Como explica Fiorin, aplica-se ao momento da enunciação a categoria concomitânica e não-concomitânica, gerando então os momentos de referência concomitante, anterior e posterior ao momento da enunciação. (2010, p.146)

Desse modo, podemos dizer que *Catatau* está sempre procurando a concomitância, mesmo quando ela parece impossível e quando dá sinais de anterioridade ou posterioridade, como no exemplo já citado: “Isto é uma história. Não é muito. Muitas começam assim. Era só haver uma vez e lá vinha de novo a mesma história. Era uma vez aquela história. Só uma vez. Esta história perdeu-se. Vamos dizer outra vez, em melhor ocasião. Isso é outra história”. (LEMINSKI, 2010, p.44) Ou seja, como o passado não pode ser recuperado, “perdeu-se”, cria-se constantemente novas histórias, em um fluxo sucessivo e ininterrupto.

É verdade que o tempo predominante do romance é o presente. Entretanto, existem também pequenas narrativas, nas quais o pretérito é utilizado. Ainda assim, tal pretérito está sempre sendo trazido para o presente de alguma maneira. Vejamos agora um trecho relativamente longo do texto, em que há um predomínio do momento de referência anterior mas sempre intermeado pelo presente. Neste momento da narrativa, o sujeito traça seu percurso pessoal, que o constitui como é hoje:

Sabe com quem está falando? Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constitui-me. Letras me nutriram desde a infância, mamei nos compêndios e me abeberei das noções das nações. Compulsei índices e consultei episódios. Desatei o nó das atas, manuseei manuais e vasculhei tomos. Olho noturno e diurno, palmilhei as letras em estradas: tropecei nas vírgulas, caí no abismo das reticências, jazi nos cárceres dos parênteses, rolei a mó das maiúsculas, emagreci o nó górdio das interrogações, o florete das exclamações me transpassou enchi de calos a mão fidalga torcendo páginas. Em decifrar enigmas, fui Édipo; enrolar cogitações,

Sísito; em multiplicar folhas pelo ar, outono. Frequentei guerras e arraiais; assíduo no adro das basílicas, cruzei mares, pisei o pau dos navios, o mármore dos paços e a cabeça das cobras. Estou com Parmênides, fluo com Heráclito, transcendo com Platão, gozo com Epicuro, privo-me estoicamente, duvido com Pirro e creio em Tertuliano, porque é mais absurdo. Lanterna à mão, bati à porta dos volumes mendigando-lhes o senso. E na noite escura das bibliotecas iluminava-me o céu a luz dos asteriscos. Matei um a um os bichos da bíblia. Me dixit magister quod ipsi magistri dixerunt: Thyphus dégli Odassi, Whilem Van der Overthuisen, Bassano di Alione, Ercole Bolognetti, Constantin Huyghens, Bernardino Baldi, Cosmas Indicopleustes, Robert Grosseteste et ceteri. Estou em latim como esses bichos na casa de feras, bato a cabeça nas paredes, caminho de muro a muro somando milhas. Diviso. Sentei-me à mesa dos notáveis, particularizei a companhia de varões insígenes, isso tal eu mesmo nato e feito. Um homem feito de armas e pensamentos. Minhas virtudes, álibis, imunidades e potências: a náutica, a cinegética, a haliêutica, a poliorcética, a patrística, a didascália, o pancrácio, a exegese, a heurística, a ascese, a ótica, a cabala, a bucólica, a casuística, a propedêutica, fábulas, apoteoses, partenogêneses, exorcismos, solilóquios, panaceias, metempsicoses, hieroglifos, palimpsestos, incunábulo, labirintos, bestiários e fenômenos. Cerimônias me curvaram ante reis e damas. A pedra dos templos feriu-me o joelho direito. Horas minhas no ouro de relógios perfeitos. Debrucei-me sobre livros a ver passar rios de palavras. Todos os ramos do saber humano me enforcaram, sebastião flechado pelas dúvidas dos autores. Naveguei com sucesso entre a higiene e o batismo, entre o catecismo e o ceticismo, a idolatria e a iconoclastia, o ecletismo e o fanatismo, o pelagianismo e o quietismo, entre o heroísmo e o egoísmo, entre a apatia e o nervosismo, e saí incólume para o sol nascente da doutrina boa, entre a aba e o abismo.

Mal emerso dos brincos em que consome puerícia seus dias, dei-me ao florete, os exercícios da espada absorviam-me inteiro. Mestres suguei escolados na arte. Meu pensamento laborava lâminas dia e noite, posturas e maneios, desgarrado numa selva de estoques, florete colhendo as flores do ar. Habitei os diversos aposentos das moradas do palácio da espada. O primeiro florete que te cai na mão exhibe o peso de todas as confusões, o ônus de um ovo, estertores de bicho e uma lógica que cinco dedos adivinham. Nos florilégios de posturas das primeiras práticas, Vossa Mercê é bom. A espada se dá, sua mão floresce naturalmente em florete, a primavera à flor da pele. Todavia de repente o florete vira e te morde na mão. Não há mais acerto; Vossmercê não se acha mais naquele labirinto de posições, talhos, estocadas, altabaixos, pontos e formas. Passa-se a onde o menos que acontece é o dar-se meiovolta e lançar de si o florete: abre-se um precipício entre a mão e a espada. Agora convém firmeza. Muitos desandam, poucos perseveram. Vencido este lanço, a prática verdadeira começa. E a segunda morada do palácio: muitos trabalhos, pouca consolação. Aí o florete já é instrumento. Longo dura. Um dia, longe da espada, a mão se contorce no seu entender e pega a primeira ponta do fio, a Lógica. Vosmecê já é de casa, acesso à quarta morada. A conversação com o estilete é sem reservas. O próprio desta morada é o minguido pensar: uma geometria, o mínimo de discurso. Tem a mão a espada como a um ovo, os dedos tão frouxos que o não quebrem e tão firmes que não caia. De que o mesmo destino contempla vosmecê e a espada — você se inteira: inteiro está agora. Aqui se multiplicam corredores, quod vitae sectabor iter? No concernente à minha pessoa, escolhi errado: dei em pensar que eu era espada e desvairar em não precisar dela. As luzes do entendimento bruxuleavam. Não estava longe a medicina dos meus males. Compus o papel de esgrima em que meti a palavreado o resultante de minha indústria

passada. O texto escrito, não mais me entendi naquela artimanha. Em idade de milícia pus então minha espada a serviço de príncipes, — estes gêmeos e os Heeren XIX da Companhia das Índias. Larguei de floretes para pegar na pena, e porfiam discretos se a flor ou a pluma nos autorizam mais às eternidades da memória. Hoje, já não florescem em minha mão. Meti números no corpo e era esgrima, números nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia. Ancorei a cabeça cheia de fumaça no mar deste mundo de fumos onde morrerei de tanto olhar. Julgar dói? Arapongas batam ferros no calor, no presente, já não há mais guerra, que assim mal chamo a esses préstimos de mercenários cuja bravura se compra a dez tostões e dez tostões vale. Nem a essa cópia cada vez maior de gente que vencendo combates mais pelo número que pelo denodo ou altos cometimentos — chamarei guerreiro. Esse concurso todo de bombardas por ventura não borrou as linhas dos brasões, insígnias e divisas, num bátraco de estrépitos onde se embaralham pessoas, qualidades e estados? Folgo em lembrar um caso digno de porvir que convém a pena e a tinta arrebatem-no dos azares da memória para a carta, sítio mais seguro. Bom combate combati na Hungria, indo aos tumultos da sucessão do Palatinado. Um corpo de fidalgos, todos do maior mérito e nascimento, topou conosco no abrir da planície magiar. De nossa parte, CCCXIII, tudo de pró. Mediríamos armas, estipulando o uso tão só de brancas. Primores de proezas se fizeram aí. Muito tenho escrito desde então, e se por muita pena se virasse pássaro já há muito teria voado embora minha mão direita. As letras do escrito murchando as flores vivas do pensar, o alfabeto lapida os estertores das arestas dos sentidos: a arte gráfica cristaliza o manuscrito em arquitetura de signos, pensamento em superfície mensurável, raciocínio ponderável, assim morrendo em degraus, dos esplendores agônicos do pensar vivo até as obras completas. Máquinas vi incríveis: o espelho

ustator, a eolípila de Athanasius Kircher. A luz de círios e candeias um cone capta a incidir num círculo de vidro com desenhos à maneira de zodíaco, o feixe de luz desenrolando a imagem por sobre uma parede branca: Padre Athanasius aciona a roda para dar vida ao movimento, almas agitam braços frenéticos entre as chamas do inferno ou os eleitos giram em torno do Pai, — lanterna mágica a coar sombras na caverna platônica. Que dizer da engenhoca daquele tal de Pascal, cuja só menção é maravilha e pasmo das gentes? A pedido da Academia de Ciências, submeti e submeti o labirinto de peças e miuçalhas que dedilhadas calculam, a todos os rigores do escrutínio: experimentei-lhe a eficácia todo um dia e não se enganou uma só vez. Bizarros tempos estes em que uma fábrica pouco maior que caixinha de música faz o ofício do entendimento humano! O relógio de Lanfranco Fontana está entre os dédalos máximos que os intelectos dessa era, quimerizando, puderam arquitetar: não contente em mostrar e soar as horas, acusa o movimento dos planetas e adivinha eclipses. Lidei com a obstinação da agulha magnética contra o Norte, perseguindo um meridiano. Outras calo para não alarmar o mundo das várias que temo um dia nos cerquem. Máquina considerado este corpo, Leonardo aquele engenho tão agudo quanto artífice sutilíssimo não compôs um autômato semovente à maneira de humano? Dia virá em que se ponham altares a um deus-máquina, — Deus, a máquina de uma só peça. Estas bestas fazem qualquer coisa das máquinas de que falo: qual a finalidade destas arquiteturas tortas? Provocar-me pasmo, maravilha ou riso? Perdido procura a pessoa perdida anos atrás, sê-lo-ás? Como era mesmo o nome daquele rio de quem diziam horrores da amnésia que dava na hora da senha, bebida sua água? Não brinca..” (LEMINSKI, 2010, p.30-33)

Talvez esse seja o trecho mais longo de uma narrativa do passado de todo o romance. Tomamos a decisão de deixá-lo aqui em sua integralidade, pois que se constitui para o leitor como um momento bastante legível do texto, em que se torna possível acompanhar por diversas páginas sem perder a atenção. Admitamos, contudo, que se trata de um trecho de narração muito descritivo, como é todo o romance.

Mais uma vez é possível observar um ritmo, desta vez enunciativo no trecho. Existem largadas e retomadas até que se mude para um próximo momento, instaurando as gradações que vemos em todo o romance tanto intensamente quanto extensamente.

Podemos observar que temos o momento de referência presente – marca geral do texto – mas um momento de não-concomitância marcado por uma anterioridade: “Larguei de floretes para pegar na pena, e porfiam discretos se a flor ou a pluma nos autorizam mais às eternidades da memória. Hoje, já não florescem em minha mão. Meti números no corpo e era esgrima, números nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia.” À primeira vista, poderíamos dizer que se estabelece um contraste entre um hoje e um outrora, entretanto, tudo aquilo que constituiu o sujeito, tudo o que já fez surge como fundamental para o que é o sujeito hoje: “Muito tenho escrito desde então, e se por muita pena se virasse pássaro já há muito teria voado embora minha mão direita.”

É curioso notar que, uma vez mais o sujeito procura um processo implicativo, mas onde se encontra vive em concessão. Assim é que procura mais uma vez estabelecer relações de causa e efeito, uma razão que explique seu próprio ser: “Cultivei meu ser, fiz-me pouco a pouco: constitui-me.”. Entretanto, porque inserido em um outro contexto, encontra dificuldades de manter isso que sempre foi: “Estas bestas fazem qualquer coisa das máquinas de que falo: qual a finalidade destas arquiteturas tortas? Provocar-me pasmo, maravilha ou riso? Perdido procura a pessoa perdida anos atrás, sê-lo-ás?”

Como falamos do movimento rítmico, vemos que tudo isso que é narrado em um passado, passa por trechos de presentificação, volta ao passado até se concentrar mais outra vez no momento de referência presente e não mais sair de lá. Momentos marcados de narrativas dentro de narrativas também postulam uma troca de tempo verbal. Como exemplo, no trecho em que citamos, vemos que toda a explicação sobre o “florete” cria uma nova narrativa dentro da anterior e é marcada pelo tempo presente.

Estamos, em princípio ainda na descrição de como o sujeito adquiriu seu saber: “Meu pensamento laborava lâminas dia e noite, posturas e maneios, desgarrado numa selva de estoques, florete colhendo as flores do ar. Habitei os diversos aposentos das moradas do palácio da espada.” Até que temos a descrição agora do funcionamento do florete: “O primeiro florete que te cai na mão exhibe o peso de todas as confusões, o ônus de um ovo, estertores de bicho e uma lógica que cinco dedos adivinham.”

Assim continua-se no presente, ainda com o detalhe de que há um “tu” que volta a ser expresso como “vossa mercê” ainda que possamos dizer que temos um tu genérico, com valor tanto de qualquer pessoa como de “eu”: “Nos florilégios de posturas das primeiras práticas, Vossa Mercê é bom. A espada se dá, sua mão floresce naturalmente em florete, a primavera à flor da pele. Todavia de repente o florete vira e te morde na mão. Não há mais acerto; Vossmercê não se acha mais naquele labirinto de posições, talhos, estocadas, altabaixos, pontos e formas. Passa-se a onde o menos que acontece é o dar-se meiovoltas e lançar de si o florete: abre-se um precipício entre a mão e a espada. Agora convém firmeza.”

Em seguida, há o retorno ao tempo pretérito: “No concernente à minha pessoa, escolhi errado: dei em pensar que eu era espada e desvairar em não precisar dela.” E assim prossegue por mais diversas linhas do mesmo modo como vinha sendo expresso antes.

A próxima interrupção que traz o sujeito de volta ao presente é outra vez dos bichos, do que se vê aqui: “Ancorei a cabeça cheia de fumaça no mar deste mundo de fumos onde morrerei de tanto olhar. Julgar dói? Arapongas batam ferros no calor, no presente, já não há mais guerra, que assim mal chamo a esses préstimos de mercenários cuja bravura se compra a dez tostões e dez tostões vale.” Volta-se mais uma vez ao passado até que chegamos, novamente por causa dos bichos, ao presente que volta a predominar pelas dezenas de páginas seguintes: “Dia virá em que se ponham altares a um deus-máquina, — Deus, a máquina de uma só peça. Estas bestas fazem qualquer coisa das máquinas de que falo: qual a finalidade destas arquiteturas tortas? Provocar-me pasmo, maravilha ou riso?”

Pensando uma vez mais no romance em sua totalidade, encontramos aqui um trecho especial de pretérito predominante em relação ao presente, ainda com que influências dele. Entretanto já dissemos que o que predomina durante todo o texto é o presente. Assim, poderíamos supor a presença de textos dentro de textos marcados sempre pela escolha de um outro tempo. Em outras palavras, temos um tempo presente, um passado em determinados momentos dentro do presente para estabelecer uma diferença em relação ao assunto anterior e, dentro deste passado, outro presente, que poderíamos dividir em duas espécies: a) o presente com objetivo científico, de explicar algo tido como verdade e b) o presente, o agora estreitamente relacionado com o “aqui”, quando o sujeito se vê mais uma vez no espaço da floresta cheio de bichos, munido de um olhar e de uma realidade distante de sua razão.

5.4. O espaço

Já falamos sobre o tempo e a pessoa. Resta-nos agora estudar o espaço, tão fundamental para a construção do romance. Como bem sabemos, temos um “aqui” muito mais tônico que o alhures. O lugar onde o sujeito se encontra, terra da mistura e do desvario, como aponta, sobrepõe-se todo o tempo ao outro lugar de onde veio.

Nomeado logo na primeira parte como Vrijburg, vemos que o agora é um sempre, o eu é um todo mundo, a “justa razão AQUI delira”, porque é no aqui que o sujeito se encontra. Temos então um espaço tão importante que define e constitui o sujeito do agora. É porque veio parar no aqui, porque se encontra exposto a tudo tão diferente que o espaço oferece, que o sujeito narra do jeito que narra, e pensa o que pensa, como já tivemos a ocasião de comentar diversas vezes.

Voltando à teoria de Zilberberg, no que concerne à sintaxe extensiva tínhamos os aumentos e diminuições. Se formos um pouco mais profundamente e levarmos em conta os foremas, as categorias propostas de direção, posição e elã referentes à espacialidade, estamos no domínio da minimização, ou *menos menos*, conforme o quadro abaixo:

aspecto	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>
foremas				
direção	hermético	fechado	aberto	escancarado
posição	estranho	exterior	interior	íntimo
elã	fixidez	repouso	deslocamento	ubiquidade

Temos um espaço hermético, estranho e fixo. Embora o próprio teórico não desenvolva com profundidade tais categorias, poderíamos tentar utilizá-las para melhor compreender a relação que o sujeito do romance estabelece com o espaço. Em princípio temos um sujeito que “cai” em um espaço estranho, indiscernível, onde nada é conhecido. Porque tudo é estranho e foge de seu hábito, é sentido como um espaço hermético, mais do que fechado.

Lembramos aqui que estamos falando do ponto de vista do sujeito, de como ele sente tais categorias e não de como elas são do ponto de vista topológico. Assim, é bem verdade que o sujeito se encontra em um espaço bastante amplo no plano figurativo, porém, sentido como fechado na medida em que o sujeito sente que não pode sair dali em tempo algum. É assim também que podemos falar de fixidez no elã quanto ao espaço.

O grande ganho da utilização de categorias com essas é que podemos compreender cada subdimensão em maior profundidade. Já tivemos a ocasião de explicitar o caráter acelerado da obra, tão acelerado que o objeto parece escapar ao sujeito. À primeira vista, portanto, poderia parecer um contrassenso falar de minimização e fixidez quando tudo parece tão exacerbado. Entretanto, quando consideramos o espaço como a categoria fundadora do olhar do sujeito, percebemos que sua operacionalização pode ser diferente e até contrária ao resto.

Assim, temos um espaço definido e indefinido; definido enquanto aquele que prende e limita o sujeito, indefinido enquanto amplitude e quantidade de novidades e descobertas que ele acarreta.

Aqui me falta tudo e nada me afasta daí, já vi tudo. Um mosteiro ali, uma aleia lá, uma torre em cima desse morro, pessoas em lugar dessas peças, qualquer outro em vez deste descarte, ah! Brasília, foras exata e não foras!
(Idem, p. 28)

O espaço também está sempre associado à duração do tempo, o espaço é um aqui e um presente, como em “Dura, espaço. Como um tempo: o tempo se prolonga, espaço feito.” (Idem, p.182).

Com efeito, coloca-se todo o tempo uma diferença exacerbada entre o andamento do sujeito e o do espaço em que se encontra. Enquanto para o sujeito tudo é estranho e novo, sua interação com tais objetos é acelerada, entretanto reconhece que tudo aquilo que está presente nesse espaço traz as marcas da lentidão: “O movimento dos animais é augusto e lento, todos se olhando de jaula para jaula e para mim.” (LEMINSKI, 2010, p.17).

É essa lentidão e fixidez que provoca os altos índices de intensidade no sujeito: “O silêncio eterno desses seres tortos e loucos me apavora.” (idem, p.17). O sujeito, ao contrário dos animais que observa, não é imune ao espaço como o bicho preguiça: “requer uma eternidade, para ir dez palmos, esta alimária, imune ao espaço, vive no tempo.” (idem, p.19). de algum modo, a lentidão encontrada nos bichos e seres do espaço deveriam trazer um pouco de *menos* ao sujeito, entretanto não é o que ocorre já que o *mais* continua prevalecendo.

Podemos então pensar neste momento que, do mesmo modo como a tentativa de estabelecer uma razão ao que estava sendo percebido se inscrevia como um engajamento na desaceleração, uma adição de *menos*, a própria cifra tensiva desacelerada dos seres descritos deveria contribuir para o mesmo fim. Entretanto, é o *mais*, a intensidade que predomina.

Assim, pudemos verificar que as categorias de tempo, espaço e pessoa corroboram no nível discursivo o que já havíamos discutido no nível tensivo, em capítulos anteriores. Atestamos assim que as categorias da tensividade podem ser aplicadas a quaisquer dos níveis do percurso gerativo de sentido já proposto por Greimas.

VI. CONCLUSÃO

Tudo isso é bastante e será seu se me ouvires e me calares, a verdade sem par nem pôr, mundo sem parar.

Paulo Leminski

Tentamos aqui, modestamente, cumprir um pouco o papel que Artyczewski tinha para Cartesius: um explicador. De um catatau complexo procuramos segmentar, recortar, criar partes que nos fizesse compreender melhor que linguagem é esta que um autor compõe e que nos desafia e nos fascina ao mesmo tempo.

Sabemos que exploramos muito pouco diante de tudo que a obra tem a oferecer. Entretanto, nosso objetivo não era abarcar cada trecho da obra ou cada processo linguístico magistralmente criado pelo autor. A construção dos sentidos é abundante no texto e nos ultrapassa; estamos diante de um romance que carrega em si tantas possibilidades, tanto potencial, que poderia ser um objeto de estudo *ad infinitum*.

Nossos objetivos, no entanto, foram muito mais restritos. Procuramos primeiramente revelar uma possibilidade de leitura, tentando reconhecer os elementos fundamentais que organizam o sentido desse texto e o fazem ser o que é. Assim, iniciamos nosso estudo comparando *Catatau* com outro romance do mesmo autor para avaliarmos o impacto causado por ambas as obras.

Em seguida, discutimos atores, actantes, motivações, intertextualidades, isotopias. Chegamos a uma célula rítmica, que, em sua alternância, nos mostrou que, embora causasse a sensação de desorganização da linguagem, na verdade a estruturava. Tratamos ainda das questões enunciativas, o tempo, o espaço e a pessoa ali presentes de forma tão particular.

Encontramos consonâncias em todos os níveis. Na célula rítmica que se alterna durante todo o texto, temos um confronto espaço/ razão que transborda em uma expressão pautada pela sensibilidade. A isotopia principal se faz entre natureza e cultura. Narrativamente, um sujeito que se vê sensível espera por um destinador que lhe explique o que se passa. Percebemos então que o confronto, proposto como grande conector de isotopias é também o grande motor de toda a obra.

Tudo isso, evidentemente, só foi possível por conta de uma teoria suficientemente forte e elucidativa que tomamos por base. Algumas categorias tensivas mostraram-se especialmente apropriadas para a análise do nosso objeto. O estudo dos tempos cinemático, rítmico, mnésico e cronológico foi a base para que pudéssemos pensar em um tempo cronológico predominante que precisava encontrar seu tempo rítmico. Na busca deste último, chegamos à já comentada célula rítmica, ponto principal a partir do qual tornou-se possível uma legibilidade maior do romance em qualquer trecho que fosse.

Mesmo quando nos ativemos aos atores e actantes, notamos que intensidades e extensões estavam presentes naquele Descartes, um sujeito que se queria puro inteligível tentando encontrar um espaço para o sensível em seu pensamento, do mesmo modo como vem se propondo a teoria semiótica, sempre caminhando para incluir as questões afetivas em seu modelo.

Por fim, até mesmo quando falamos em enunciação, o espaço da tensividade de que nos fala Zilberberg nos trouxe contribuições para compreender melhor o espaço em que Cartésio se encontra imerso.

É sempre difícil colocar um ponto final uma vez que sabemos que o dito, o realizado, é sempre muito menor do que tudo que se poderia dizer, tudo que está virtualizado. É ainda mais difícil quando se trata de um romance que não se deixa finalizar e que gera mais interrogação do que conclusão. Entretanto, se tornamos tal obra menos “assustadora” e ilegível para aquele que se aventure a lê-la, boa parte dos nossos objetivos foi cumprida.

Creemos ter conseguido ao menos lançar uma hipótese, desenvolver uma lógica e encontrar um ritmo para podermos estabelecer aqui nosso ponto final. E, mais uma vez, em consonância com o enunciador de *Catatau*: “Lanço uma hipótese, uma pergunta

eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço. Desenvolvo uma lógica. O ritmo é a lógica, quando esta se extingue, ponho um ponto final.”
(LEMINSKI, 2010, p. 70)

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BEIVIDAS, W. *Inconsciente & Sentido: ensaios de interface: psicanálise, linguística, semiótica*. São Paulo: Annablume, 2009.
- CAMPOS, H. de.: *Uma leminskiada barrocodélica*. Publicado originalmente no jornal **Folha de S. Paulo**, caderno Letras, p. G4, 2 de setembro de 1989
- CARVALHO, T. *O catatau de Paulo Leminski, (dês)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 1999.
- DESCARTES, R. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FIORIN, J. L. *As Astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2010.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas- FFLCH-USP, 2001.
- GREIMAS, A. *Da Imperfeição*. Trad. A .C. Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- _____, & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008
- _____. & FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Ensaio Linguísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LANDOWSKI, E. “De l’imperfecton, o livro de que se fala”. In: Greimas, A. *Da Imperfeição*. Trad. A .C. Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- LEMINSKI, P. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.
- _____. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SALVINO, R. V. *Catatau : as meditações da incerteza*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2000.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

TATIT, L. *Musitando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

_____. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *Semiótica da Canção*. São Paulo: Escuta, 2007.

VALÉRY, P. *Cahiers*. tomo 1. Paris: Gallimard/ La Pleiade, 1973.

ZILBERBERG, C. “Síntese da gramática tensiva.” *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, n.25. São Paulo, Annablume, 2006a.

_____. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM, 2006b.

_____. *Razão e Poética do Sentido*. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. SP: EDUSP, 2006c.

_____. *Relativité du rythme*. In : *Protée*, n°18, hiver, 1990

_____. *Signification du rythme et rythme de la signification*. In *Degrés*, n° 87, automne 1996.

_____. « Louvando o acontecimento ». *Revista Galáxia*. Trad. Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. São Paulo, n.13, jun.2007

_____. *Eloge de La Concession*. 2004 a. Disponível em: <<http://www.claudezilberberg.net>>. Acesso em 01/04/2011.

_____. *As condições semióticas da mestiçagem*. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, 2004b.

_____. *Tocqueville et la valeur de la valeur*. Texto ainda não publicado.