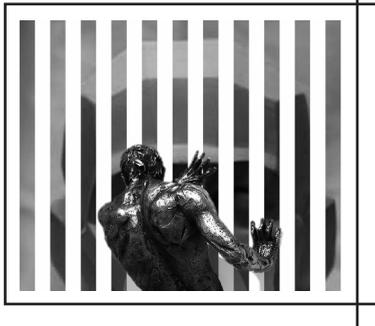


ARTIGOS





LEMINSKATATAU: PERFORMANCE *VOCO-MEMORIAL*

Dalva de Souza Lobo*

Resumo: A proposta deste artigo é discutir a produção de efeitos de sentido na obra *Catatau*, do poeta Paulo Leminski, a partir dos índices de voz e memória. Para tanto, a fundamentação teórica na perspectiva da voz elenca o poeta medievalista Paul Zumthor e, na perspectiva da memória, o filósofo Henri Bergson. Da análise de fragmentos do texto à luz das referências elencadas, os resultados visam apontar para a geração de novos signos evidenciados pela voz e pela memória.

Palavras-chave: Voz. Memória. Narrativa. Leminskatatau. Bergson.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As tramas que a voz encena estão para além da simples oralização de um texto na medida em que implicam a memória, a qual ata aos movimentos do corpo as lembranças que engendram tempo e espaço como presentidades signícas durante a performance na qual voz, corpo e memória hipercodificam-se diluindo passado e presente em um espaço rizomatizado¹.

Nessa perspectiva, discutir a produção de sentidos na narrativa de *Catatau*², do poeta Paulo Leminski (1944-1989), é a temática para este artigo, considerando como eixos fundamentais a voz e a memória enquanto índices de um percurso narrativo que ultrapassa a lógica linear da escrita fixa e segue em direção à performance *voco-memorial*, termo que designa a hipercodificação entre voz, corpo, memória, som, ruídos e silêncio.

Partindo desse pressuposto, alguns fragmentos da obra serão analisados à luz da fundamentação teórica do poeta medievalista e estudioso da voz, Paul Zumthor (1915-1995), segundo o qual, a voz ultrapassa a escrita fixa colocando-se como presença plena e, como tal, atualiza presente e passado através da performance em que voz, corpo, sons e memórias se atam (ZUMTHOR, 2001, p. 30).

* Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: dalvalobo@terra.com.br

1 - Rizoma (rízo + oma), termo da botânica significando caule subterrâneo no todo ou em parte e de crescimento horizontal. Para refletir sobre a voz, o termo é aqui empregado segundo o conceito estabelecido pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari para os quais o Rizoma é "um método para analisar a Linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros [...]. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce transborda, pois procede por variação e expansão" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34).

2 - A 1ª edição da obra data de 1975, seguida de uma 2ª, datada de 1989, a qual foi utilizada para este artigo.

Outro autor relevante para este trabalho é o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), tendo em vista sua teoria sobre memória enquanto instância da evolução criadora, aspecto este presente na narrativa de *Catatau*.

Da apreciação das categorias de voz e memória, os resultados buscam apontar para a geração de signos para além da sintaxe linear da escrita fixa na produção de efeitos de sentido.

VOZ E MEMÓRIA: SIGNOS EM DIÁLOGO

Ao estudar os territórios da voz, o poeta medievalista Paul Zumthor faz um importante apontamento sobre sua preferência ao termo vocalidade que, segundo ele, tem a ver com a "historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam sonoridades significantes" (ZUMTHOR, 2001, p. 21).

Nesse sentido, voz e memória dialogam, pois, enquanto historicidade, a voz estabelece com a memória os vínculos profundos aos quais atualiza por meio da performance, ou seja, por meio do engajamento no qual os dados são atualizados como lembranças e as emoções são retomadas provocando no corpo suores, tremores e outras sensações.

A dinâmica promovida pela performance ultrapassa a escrita fixa por ser da ordem do efêmero, ou seja, por se tratar da movência do texto vocal, que, ao contrário da tradição linguística, não pode ser manipulado, haja vista as figuras de linguagem. Por exemplo, a onomatopeia, que, apesar de representar um código, não abarca a mesma profusão de sentidos manifestados pela voz, já que não se comunica mais de perto com o corpo; isto é, não capta sua vitalidade, suas tensões e contradições, o que, do ponto de vista do conteúdo poético, a esvazia, da mesma forma que ocorre com várias outras figuras de linguagem.

É notável a poeticidade da voz e o fascínio que exerce na história humana, como apontam algumas sociedades africanas de tradição eminentemente oral, nas quais: "O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz: o "griô" explicita, se preciso em voz alta, as palavras que dirige seu povo: o grito é a fêmea. O correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma" (ZUMTHOR, 2010, p. 15).

Para esses povos africanos, os *bantos* e *griôs*, estes últimos também contadores de história, a voz que pronuncia a palavra está ligada ao cósmico, à natureza, estando, portanto, dissociada da dicotomia que a tradição linguística apregoa, o que a torna, nesse sentido, signo em si mesma.

Nela transitam os paradoxos humanos e as intermitências da memória da qual selecionamos as lembranças que atualizamos durante a performance, rompendo, em certa medida, o lastro entre tempo e espaço, já que lidamos com o dado da efemeridade.

Desta forma, a performance *voco-memorial* modifica a percepção dos sujeitos que dela participam, seja na condição de suporte, visto que a voz implica o engajamento corporal, seja na condição de co-autor, isto é, daquele que a vê, a ouve e a ela responde por meio de suas sensações, sentimentos e memórias despertadas.

Não há percepção dissociada da lembrança, visto que esta atualiza os dados memoriais mediante o engajamento corporal em um tempo e espaço também atualizados como presentidade sônica, ou, como aponta o filósofo Henri Bergson:

As lembranças pessoais, exatamente localizadas e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e mais amplo invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidental precisa de nossa postura corporal as atraia, seja porque a própria indeterminação dessa postura deixa o campo livre para o capricho de sua manifestação (BERGSON, 2006, p. 59).

Nessa perspectiva, vimos que a transitoriedade da performance *voco-memorial* transgride a escrita fixa, arquitetando-se como uma escritura móvel enquanto ato criador, ao qual Bergson (2006) denominou como *elã vital*, isto é, o impulso criador que constitui a consciência e penetra a matéria reorganizando-a ao atualizar os eventos fragmentados do passado que emergem para o consciente como lembranças, e desta forma, ressignificam os paradigmas cristalizados através dos ritmos do corpo somados à dinâmica sonora da voz.

Em *Catatau*, o percurso narrativo decorre da performance *voco-memorial*, tendo em vista a impossibilidade de explicar, à luz da razão europeia, a irrupção constante de novos signos.

UM CATATAU DE VOZES

Por fim, a cobra morde o próprio rabo.

(Paulo Leminski)

A linguagem de *Catatau* não se deixa domesticar e, segundo Leminski, no posfácio "Descordenadas artesianas", publicado 23 anos após o lançamento da primeira edição (1975), o *Catatau* representa o fracasso da lógica cartesiana nos trópicos brasileiros, pois a multiplicidade de leituras e de sentidos não leva a um assunto específico, mas a muitas direções, principalmente no que concerne à voz e à memória, ambas rarefeitas pelo calor tropical.

A começar pelo significado da palavra "Catatau", que varia desde a provável origem onomatopaica para "queda" ou "ruído", até "pouca coisa" (no Sul) e "muita coisa" (no Nordeste), o percurso narrativo aponta para um labirinto de confusões originado pela multiplicidade de vozes e memórias do agônico personagem Rénatus Cartesius.

Ego parodiado do filósofo e matemático francês, René Descartes, Cartesius representa a experimentação da linguagem sobreposta à lógica cartesiana, aqui compreendida como escritura verbal fixa, presa a uma taxionomia que se mostra insuficiente para abarcar os sentidos decorrentes da experimentação do personagem, seja em relação ao seu pensamento, seja à sua linguagem.

Os signos do Novo Mundo, especificamente os de Olinda, em Pernambuco, espaço no qual o personagem vivencia sua trajetória errática, geram mais dúvidas do que certezas e, nesse aspecto, Descartes não conhece mais Descartes.

A partir dessa constatação, Cartesius, em um fluxo *voco-memorial*, termo que aqui designa a confluência entre voz e memória enquanto signos constituintes da narrativa, com um artifício minimalista do narrar em primeira pessoa, faz um percurso em que as vozes e memórias se interpenetram no labirinto linguístico no qual a linguagem, o tempo e o espaço são constantemente ressignificados.

A trajetória de Cartesius decorre, então, da tensão entre voz e memória tendo em vista o fracasso da lógica, e, nesse sentido, o percurso se fará circunstancialmente privilegiando a experimentação do pensamento e da linguagem, da que resultará a voz enquanto signo poético.

LEMINSKATATAU: PERFORMANCE *VOCO-MEMORIAL*

Iniciando pelo nome do personagem Renatus Cartesius, já vemos anunciada uma vida que segundo Leminski, "já começou sob o signo do equívoco e do quiproquó" (LEMINSKI, 1989, p. 207), já que em latim significa o renascido, ou seja, o renascido Descartes/Cartesius, para quem as únicas evidências são as angústias geradas pela constatação do fracasso da lógica, o que inicialmente o frustra, mas que ao longo do percurso, pelo labirinto de enganos, o leva a não mais querer a distância das lentes de luneta.

E os aparelhos óticos, aparatos para meus disparates? Este mundo é feito da substância que brilha nas extremas lindezas da matéria. O olho cresce lentes sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho. Trago o mundo mais para perto ou mando desaparecer além do meu pensamento. Fico feito um sísifo, deixando insatisfeitas as voltas automáticas das hipóteses. Coordenadas em ordem, a própria entregue à sorte (LEMINSKI, 1989, p. 16-18).

O personagem já se apresenta como um engodo ao dizer: "ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui, neste labirinto de enganos deleitáveis" (LEMINSKI, 1989, p. 13), ou seja, do ponto de vista da sintaxe linear ocorre uma subversão, já que a estrutura

frasal, além de iniciar com letra minúscula, indica primeiramente a conjunção adverbial conclusiva "ergo", cujo significado é "logo", "portanto".

As implicações desta forma de apresentar-se conotam a confusão do personagem em relação ao método falível, levando-o a questionar sobre "Que signos abriram as cortinas que separavam meus métodos das tentações dos deuses destas paragens?" (LEMINSKI, 1989, p. 36).

Por outro lado, o labirinto contém enganos deleitáveis, ou seja, ao mesmo tempo em que gera angústia, gera também deleite, prazer pelo novo, por aquilo que não pode ser contemplado a não ser pela sensibilidade. Neste aspecto, aproxima-se do próprio René Descartes, quando este manifesta o desejo de libertar-se dos preceptores, desencantado com a doutrina imposta pelo colégio jesuíta *La Fleche*:

E, resolvendo-me a não procurar mais outra ciência a não ser a que pudesse descobrir em mim próprio, ou então no grande livro do mundo, empreguei o resto da minha mocidade a viajar, a ver cortes e exércitos, a frequentar pessoas de diversos feitios e condições, a recolher diversas experiências, a experimentar-me a mim próprio (DESCARTES, 1990, p. 10).

Ao que parece, o filósofo do "cogito, ergo sum", isto é, do "penso, logo existo", valorizava também a experiência e a experimentação e, nesse aspecto, podemos inferir que o pensamento é algo móvel, exatamente como assinala Cartesius ao dizer que:

Debrucei-me sobre livros a ver passar rios de palavras. Todos os ramos do saber humano me enforcaram. Naveguei com sucesso entre a higiene e o batismo, entre o catecismo e o cetismo [...] e saí incólume para o sol nascente da doutrina boa, entre a aba e o abismo. Um dia, longe da espada. A mão se contorce no seu entender pega a primeira ponta do fio, a Lógica. O próprio desta morada é o minguado pensar: uma geometria, o mínimo de discurso (LEMINSKI, 1989, p. 29).

Para o personagem, os ramos do saber tornam-se insuficientes nos trópicos, o que justifica seu navegar angustiante entre a lógica, caminho já conhecido, e a experimentação, tão prazerosa quanto assustadora apontada pela voz do sujeito em crise para o qual "resta a memória intacta. Membro e desembro umas coisas" (LEMINSKI, 1989, p. 91), ou, pelo menos, o que ele julga como memória intacta, visto que "deslembra umas coisas".

No decorrer do percurso, a memória que ele busca manter intacta vai se diluindo em fragmentos confusos e, desta forma, Cartesius vai se libertando dos cânones do pensamento linear e da escrita hipostasiada resignificando sua linguagem já que, "mudam as coisas, depravam-se as palavras, palavras depravadas falam certo de coisas erradas" (LEMINSKI, 1989, p. 67) e, "fala som e sai senso, quer senso e não soa como a voz" (LEMINSKI, 1989, p. 57-58).

Cartesius não quer mais estar preso às regras, ao contrário, "quero a liberdade da minha linguagem. Quero mudar. É uma abstração. Pensar. O ritmo é a lógica. Ouvimos em direção ao nada. O nada no som" (LEMINSKI, 1989, p. 58).

Notemos que, aos poucos, a lógica torna-se ritmo, ritmo da palavra, do som, do viver sobre o pensar, todos relacionados à poeticidade da voz da qual suscitam emoções e vibrações corporais junto às novas (des)memórias ao perguntar "onde é que nós estamos que já reconhecemos os desconhecidos" (LEMINSKI, 1989, p. 128), ou seja, somente o desconhecido é conhecido, ou somente a nova linguagem é familiar.

São os ligames estabelecidos com a memória que fazem emergir na performance da voz o *elã vital* bergsoniano, momento do *hic et nunc* em que o lastro entre presente e passado se rompe ao atualizar os eventos como "lembranças-imagens auditivas", na qual a voz enuncia a palavra como lembrança, ou "memória-em-ato" como menciona Zumthor.

É nesse aspecto que a linguagem de Cartesius ultrapassa a escrita hipostasiada e retoma a credibilidade da voz como signo em si mesmo, para além da hegemonia da escritura verbal fixa, gerando novas possibilidades sígnicas através da resignificação da linguagem.

Para Cartesius, a experiência leva ao delírio e ao exercício do pensamento, pois este se desdobra não como ponto de partida para a experimentação, mas, sim, como ponto de chegada a partir da experimentação, como veremos no fragmento abaixo:

Novo mundo todo diante, frase no bolso: o oeste, dando nas folhas desse inverno, fala francês pelas costas, que tal eu falaria. Recuso-me terminantemente a ser puro espírito, também precisa, no derrapadeiro dia, ser sã e ser salva a carne. Vinde a mim como um oráculo: curiosos se danem. Pretenda. Calcino, congelo. Fixo, dissolvo. Digiro, distilo. Sublimo, preparo: dirijo os catás alquímicos. Incinero, fermento. Multiplico, projeto. Converto, materializo. Longa data. Esmagadora maioria. Proponho um brinde: pym na zdrowy! E toca a catar canjica. Qual foi o movimento? Philosophica Poranduba, Amphitheatrum Cartesianum (LEMINSKI, 1989, p. 197).

Multiplicar, projetar, converter e materializar são processos pelos quais a linguagem passa ao mesmo tempo em que a "philosophica Poranduba", isto é, a narração ou a pergunta filosófica cartesiana é colocada em crise, pois não é possível recuperar a lógica anterior.

Notamos, assim, a inscrição da voz incorporando e enfatizando os enunciados aos quais potencializa por meio de sonoridades que ultrapassam a sintaxe linear da escritura verbal fixa para compor-se enquanto som, a exemplo da letra X, que ultrapassa o código linguístico para conotar um ruído, como se fora uma interferência no pensamento do personagem.

Há, também, a questão da linguagem desautomatizada do preestabelecido, já que para Cartesius "a confusão de línguas não deixa margem para o rio das dúvidas" (LEMINSKI, 1989, p. 34), o que torna a vocalização condição *sine qua non* na busca de um possível caminho, posto que, "certeza nunca houve; aconteceu, aprenderem a cultivá-la bem antes de pensar

bem. Para quem não fala, qualquer língua serve; mas para quem já disse tudo, mas eu que falo de muitas maneiras, preciso descobrir o ganho desses manejos todos" (LEMINSKI, 1989, p. 78-79).

Diante da incerteza do pensar, novas formas de percepção e de cognição se produzem, tendo em vista a intersecção da voz e da memória como fios condutores para a transformação das vozes do cogito, que se relacionam parataticamente desdobrando-se e conjugando-se com outros signos encontrados no labirinto cada vez mais deleitável em seus enganos.

Finalmente, Cartesius percebe que "a questão já está metodologicamente mal feita. O único subterfúgio é não se deixar envolver, e procurar refúgio num desses labirintos que vem vindo aí. $A \times t/y \times y!$ Observa o avesso e o atravessa" (LEMINSKI, 1989, p. 110).

Não há mais parâmetro que possa sustentar a certeza como resultado de um método; mais do que a necessidade, é o prazer de experimentar outros signos, sobretudo o da voz, para registrar sua passagem e memória no novo universo,

O Mundo de Axstychsky, o mundo lhstychsky. De Xostakowitsch, de Xoxitlistich. O mundo de Xxstychsky. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx. O mundo de Xxxxxxx. Xxxxxxx. Xxxxxxx. Xxxxxxx. O mundo, Xxxxxxx. O terror, antro de perdição, partido sem candidato. Xxxxxxx, eu correndo o perigoso: só um xis, e não tenho mais um só bis, coincidindo. Fé, um gracejo: queda a pedra tem, mas é para frente. Uma ova: espelunca. Capela sob a invocação do Clío. Xxxxx's orbs, nobiscum: DLXXX perorapronobilibus (LEMINSKI, 1989, p. 197).

Levando em conta as grafias de X, podemos compreendê-las como sons em harmonia com a verborragia do personagem, ou ainda, como signo substituindo outros não encontrados pela memória.

Por outro lado, talvez não haja na língua uma palavra ou figura de linguagem que possa representar a profusão de informação e de signos que se colocam diante do agônico personagem.

Assim, na performance *voco-memorial*, os processos de ressignificação da linguagem se constituem e é neste diálogo em leminskata(tau) que a "cobra finalmente morde o próprio rabo" (LEMINSKI, 1989, p. 33), ou seja, finalmente a voz, signo em si mesma, encontra outras possibilidades sígnicas para além da linearidade da escrita fixa e hipostasiada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o percurso narrativo do personagem Renatus Cartesius, cujos fragmentos foram analisados à luz da performance *voco-memorial*, consideramos que, a partir da movência da textura vocal, decorrem processos de ressignificação de uma linguagem que se

volta para si mesma, não como linearidade, mas como dinâmica, levando o personagem a sobrepor o experimentar ao pensar.

Nesse sentido, compreendemos ser da relação entre voz e memória o surgimento de outras possibilidades signícas que ultrapassam a linearidade da escrita fixa.

Leminskatatau: The *voco-memorial* performance

Abstract: The aim of this article is to discuss the production of sense effects in the *Catatau*, by Paulo Leminski, starting from voice and memory perspectives. The conceptual basis for the perspective of orality stands on the medievalist poet Paul Zumthor, and for the memory perspective, the philosopher Henri Bergson. From the analysis of fragments of the text, considering the conceptual basis, the results reflect the generation of new signs shown by voice and memory.

Keywords: Voice. Memory. Narrative. Leminskatatau. Bergson.

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Capitalismo e esquizofrenia. In: _____. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1.

DESCARTES, R. *Discurso do método: as paixões da alma*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1990.

LEMINSKI, P. *Catatau*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1989.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Enviado em maio de 2011
Aprovado em agosto de 2017